

P R E M I E R P L A N

S. M. EISENSTEIN



N° 25



BARTHELEMY AMENGUAL

Né à Alger le 22 octobre 1919.

Instituteur, ne s'est jamais occupé de cinéma éducateur.

Rencontre le cinéma en 1925, sous les traits de Charlot, d'Harold Lloyd, Lon Chaney, William Hart, Lilian Gish et Félix le chat.

C'est le livre de Moussinac, acheté chez un brocanteur, NAISSANCE DU CINÉMA, à la fois poème, histoire et ébauche de filmologie (les petits graphiques respiratoires de la fin), qui l'incite, gamin de treize ans, à prendre le cinéma au sérieux et à donner des arguments (ou des alibis ?) raisonnables à sa fascination.

Le mouvement pour une démocratisation de la culture, issu de la Libération, et grâce auquel il fait la rencontre déterminante d'Andre Bazin, le porte à l'étude et à l'emploi du cinéma comme instrument de culture.

Fonde en 1947, puis anime le Ciné-Club d'Alger et la Fédération Algérienne des Ciné-Clubs.

A publié des textes, généralement copieux, dans diverses revues spécialisées, françaises et italiennes.

A été l'un des plus fidèles animateurs de l'association « Travail et Culture » en Algérie, laquelle a publié sous forme de plaquettes une douzaine de ses études ayant pour matière à conférences ou débats (problèmes d'esthétique et monographies de cinéastes).

Egalement pour Travail et Culture a créé le bulletin CINÉMATEC qui se voulait « la plus petite revue du cinéma du monde » et eut 13 numéros.

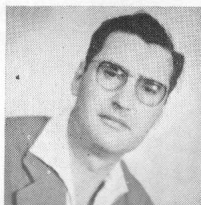
A consacré aux bandes illustrées d'ALGER RÉPUBLICAIN et de L'HUMANITÉ, sous le titre : « Le petit monde de PIF le chien, essai sur un comic français », un ouvrage aussi grave que farfelu, appliquant à un univers dessiné une méthode d'investigation critique proprement cinématographique.

Partisan d'une critique totale donc engagée, mais généreuse, susceptible — comme l'amour — de concilier, ou d'additionner tout au moins, le subjectif et l'objectif, le moral et la politique, l'esthétique et le sociologique.

Se reconnaît trois maîtres à penser cinéma : André Bazin, Guido Aristarco et Siegfried Kracauer.

N'a pas de réalisateurs préférés et n'exècre personne, mais avoue que plusieurs œuvres de quelques cinéastes ou de quelques acteurs eurent le pouvoir de changer son être et sa vie ; au hasard : Renoir, Chaplin, Clair, Dovjenko, Sternberg, Garbo, Dietrich, Vigo, Welles, Gabin, Marilyn, Fellini.

Déclare, au risque de se perdre, préparer un livre sur René Clair.



BARTHELEMY AMENGUAL

SERGUEI MIKAILOVITCH EISENSTEIN

3 Indications biographiques

5 Les films d'Eisenstein

7 Bibliographie essentielle

11 ANALECTES

19 5 postulats critiques

ŒUVRES

21 Le Cuirassé Potemkine

43 Octobre — La Ligne Générale

51 ! Que Viva Mexico !

51 ! Que Viva Mexico !

51 ! Que Viva Mexico !

55 Alexandre Nevski

65 Ivan le Terrible (1^{re} partie)

71 Ivan le Terrible (2^e partie)

ASPECTS

85 Le sacré

90 Bertolt Brecht

96 L'art byzantin

100 L'expressionnisme

103 Conclusions

APPENDICES

104 1. Les opérateurs d'Eisenstein

109 2. La ciné-plastique d'Elie Faure

- 1898 Sergei Mikhaïlovitch Eisenstein naît à Riga le 23 janvier, d'un père ingénieur-architecte, juif d'origine, d'une mère slave, appartenant à la « bonne société ».
- 1905 Séparation des parents d'Eisenstein. Serge Michaël vit chez une tante, puis avec son père.
- 1915 Etudes à l'Ecole des Travaux Publics de Pétrograd.
1917
- 1918 Engagement dans l'Armée Rouge. Son père s'enrôle dans l'Armée Blanche. S. M. travaille comme décorateur et affichiste aux services d'action psychologique de l'**Agit-Prop**. (1)
Il s'initie à la langue japonaise et au théâtre **kabuki**.
- 1920 La rencontre de Maxime Strauch, ami d'enfance devenu comédien, l'amène au théâtre. Le père d'Eisenstein émigre en Allemagne.
- 1921 Activité théâtrale (décoration, costumes, ou mise en scène)
1924 **Proletkult** (Théâtre du Peuple), au **Théâtre Libre Expérimental** (de Forreger), au **Théâtre de Meyerhold** (rencontre avec Grégori Alexandrov). Eisenstein projette la fondation du **Théâtre Acrobatique**. (2)
Mai 1923. Eisenstein publie dans **Lef**, la revue de Maïakovski, un Manifeste sur le **Montage-Attraction** au théâtre et au cinéma.
- 1924 Mise en scène de **Masque à Gaz**, pièce de Tretiakov, dans une usine à gaz toxiques de Moscou. Retour à Moscou de Julia Eisenstein, « mère abusive » du cinéaste.
- 1924 Eisenstein s'affirme comme un maître du cinéma soviétique.
1928
- 1928 Avec Poudovkine et Alexandrov, Eisenstein signe un manifeste sur le cinéma sonore entendu comme « Contrepoint orchestral de l'image-vision et de l'image-son ».

(1) « Une automobile décorée par un peintre abstrait apparaît. Décoration : des carrés rouges luttant avec un losange noir. Légende : « Le rêve rouge des travailleurs vaincra la noire routine de l'Europe bourgeoise » (cité par M. Watrin).

(2) Selon J. Leyda (« Les archives Eisenstein de Moscou », **Cinéma** 62, n° 63) l'activité théâtrale d'Eisenstein aurait été beaucoup plus importante (« des douzaines de pièces »), qu'on ne le pensait communément.

- 1929 Voyage hors d'U.R.S.S. (avec l'opérateur Edouard Tissé et Gregori Alexandrov) pour l'étude du cinéma sonore. Berlin, Lausanne, Zurich, Paris, Londres, New York, Hollywood.
- Mai 1930. Contrat avec la Paramount, dont l'exécution s'avérera impossible. Les scénarios de **La Maison de Verre**, **Napoléon Noir**, **L'Or**, et **Une Tragédie américaine**, sont successivement rejetés par la Paramount.
- 1931 Eisenstein et ses deux compagnons travaillent au Mexique pour le romancier Upton Sinclair, au film **Que Viva Mexico !**
- 1932 Rupture avec Sinclair le 15 janvier. Fin avril, retour en U.R.S.S.
- 1934 Eisenstein légalise son union (peut-être blanche) avec Pera Attacheva. Leçons d'esthétique et de mise en scène à l'Institut du Cinéma de Moscou.
- 1935 Janvier. Célébration du 15^e anniversaire du Cinéma soviétique. Eisenstein, très critiqué, ne reçoit qu'une décoration du 4^e Ordre (« Honorable travailleur de l'Art ») alors que plusieurs de ses anciens collaborateurs sont décorés de l'Ordre du Drapeau rouge (Alexandrov) ou de l'Ordre de Lénine (Trauberg).
- Ses échecs hors de l'U.R.S.S. semblant justifier les sévères études menées sur son œuvre en son absence, la naissance (sans lui) d'un cinéma parlant russe, et l'évolution générale de la société soviétique, mettent le cinéaste en une position difficile. Ses confrères le somment de faire un film dans l'année.
- 1937 Démêlés avec la Direction du Cinéma à propos du **Pré de Béjin**, interrompu et jamais projeté (probablement détruit).
- 1939 Février. Eisenstein est décoré de l'Ordre de Lénine pour **Alexandre Nevski**.
- 1940 Novembre. Mise en scène au Théâtre Bolchoï, de l'opéra de Wagner, **La Walkyrie**.
- 1946 Prix Staline de Première classe pour la première partie de **Ivan le Terrible**.
- 4 septembre. Le Comité central du P.C.S. condamne la deuxième partie d'**Ivan**.
- 20 octobre. Autocritique d'Eisenstein concernant la 2^e partie d'**Ivan**.
- 1947 Eisenstein prépare une troisième partie — en couleurs — pour son film **Ivan**, destinée à remplacer la seconde (dont certaines séquences seraient conservées).
- 1948 Il meurt le 11 février, d'une attaque cardiaque.

MUETS

En U.R.S.S.

- 1923 **Le Journal de Gloumov**, « courte parodie des films de détectives acrobatiques allemands », insérée dans la pièce « Un Homme Sage », montée pour le **Proletkult**.
- 1924 **La Pourriture dorée**, « version russe », bouleversée par Eisenstein et Esther Choub (montage, scénario et sous-titres nouveaux) du **Docteur Mabuse**, de Fritz Lang (1922).
- 1924 LA GRÈVE.
- 1925 LE CUIRASSÉ POTEMKINE.
- 1927 OCTOBRE (ou « Dix jours qui ébranlèrent le Monde »).
- 1929 LA LIGNE GÉNÉRALE (ou « L'Ancien et le Nouveau »).

En Suisse

- 1929 **Tempête sur la Sarraz** (court métrage burlesque, inachevé et perdu, tourné à l'occasion du « Congrès International du film indépendant »).

SONORES

En France

- 1930 **Romance Sentimentale** (court métrage « alimentaire », pratiquement réalisé par Alexandrov, mais qu'Eisenstein dut signer).

Au Mexique

- 1931 **QUE VIVA MEXICO !** (inachevé).
- 1932 Le film, qui devait comprendre six parties : **Prologue**, **Fiesta**, **Sandunga**, **Maguey**, **La Soldadera**, **Epilogue**, fut interrompu alors que restait à tourner **Soldadera**. Les négatifs (40 000 mètres environ) furent enlevés à Eisenstein. Il en a été tiré, par d'autres mains que les siennes :
- 1933 **Tonnerre sur le Mexique**, (Sol Lesser). Long métrage composé de l'épisode **Maguey** et de fragments du **Prologue** et de l'**Epilogue**.

- 1934 **Eisenstein à Mexico.**
Kermesse Funèbre. Courts métrages (Sol Lesser).
- 1939 **Time in the Sun.** Moyen métrage (montage de Marie Seton).
- 1941 **Mexican Symphony,** ensemble de cinq documentaires pédagogiques (W. Kruse).
- 1958 **Eisenstein's Mexican Project.** Long métrage (trois heures) composé des rushes successifs de diverses séquences (J. Leyda).

A New York

- 1932 **Le Plan de Cinq ans** (montage des documentaires du Sovkino).

En U.R.S.S.

- 1935 LE PRÉ DE BÉJINE (inachevé).
1937
- 1938 ALEXANDRE NEVSKI.
- 1939 Documentaire sur **Le Canal Fergana** (témoin d'un projet de long métrage inabouti).
- 1942 IVAN LE TERRIBLE (1^{re} partie).
1944
- 1945 IVAN LE TERRIBLE (2^e partie). Interdite jusqu'en 1958.
1946

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE

On ne saurait s'essayer à l'étude de l'œuvre d'Eisenstein sans renvoyer d'abord aux ouvrages, disponibles en français, absolument indispensables à cette connaissance. Ce sont :

MARIE SETON : *S. M. Eisenstein, a biography*. Londres 1952 (*The Bodley Head*).

Traduction française, abrégée, par Louis Lanoix et Jean Queval. Paris, 1957 (Editions du Seuil).

La traduction italienne est tout autant abrégée, mais diversement. Paolo Jacchia et John Francis Lane. Rome 1954. (Fratelli Bocca).

JEAN MITRY : *S. M. Eisenstein*, Paris 1955. (Editions Universitaires).

SERGE EISENSTEIN : *Réflexions d'un Cinéaste*, Moscou 1958. (Editions en Langues Etrangères). Traduction de Lucia Galinskaia et Jean Cathala.

Si ces jeux étaient encore de mode, je parodierais **Les Nourritures Terrestres** : « et à présent, Nathanaël, jette mon livre, ne t'en satisfais point, et cours ouvrir les trois autres. Ce **Premier Plan** les prolonge peut-être, il n'est pas question qu'il les remplace ni qu'il les résume... »

L'ouvrage de Marie Seton est capital. C'est une véritable « somme », passionnante et particulièrement bien informée. On en appréciera surtout le captivant essai d'expliquer Eisenstein par sa biographie, voire sa psychanalyse. Mais on se doit de dire que, si l'artiste en est éclairé — d'une émouvante manière, et plus encore ses échecs, l'œuvre réalisée n'y gagne aucune lumière particulière.

L'auteur témoigne par ailleurs d'une surprenante obstination à doter Eisenstein de préoccupations religieuses, qui lui a valu les contestations d'Alexandrov, Tissé, Poudovkine, Mitry, et quelques autres.

L'essai de Jean Mitry situe les débuts d'Eisenstein dans le théâtre et le cinéma soviétiques des années 1922-1924 (Dziga Vertov, Koulechov, la FEKS), s'attarde aux recherches et réalisations scéniques d'Eisenstein, expose minutieusement — et discute — les théories créatrices du cinéaste pour en retrouver ensuite la mise en œuvre dans ses films, principalement dans le **Potemkine** et **Alexandre Nevski**.

Réflexions d'un Cinéaste, sont un choix de textes rédigés entre 1932 et 1947.

On sait qu'Eisenstein est le premier théoricien du cinéma, sinon par la date, du moins par le rang. Ses travaux théoriques, d'une richesse considérable, et ses leçons de cinéma, ensemble des milliers de pages, sont encore inédits pour la plupart. Deux recueils ont toutefois paru en anglais, établis par Jay Leyda, élève et disciple d'Eisenstein :

The Film Sense, New York 1942 (Harcourt), Londres 1943 (Faber and Faber).

(Traduit en italien sous le titre **Tecnica del cinema**, par Guidarino Guidi. Turin 1950. Einaudi).

Film Form, essays in Film Theory, New York 1949 (Harcourt).

Parce qu'Eisenstein a mené de front production artistique et réflexion critique, qu'il a eu l'ambition de définir scientifiquement — par la praxis et par la théorie — une esthétique marxiste du cinéma, qu'il a, sa vie durant, poursuivi la conscience la plus exacte de son art et œuvré selon une volonté assez valéryenne de lucidité dans la création, qu'il a savamment analysé ses propres films et encore qu'il a tracé des milliers de prodigieux dessins, on a pu légitimement dire de lui qu'il est le **Léonard de Vinci du cinéma**.

Reconnaître la place éminente que tient la conscience théorique dans son œuvre et dans son art ne doit pas toutefois conduire à tomber dans des excès que lui-même ne sut pas toujours éviter : « Je suis en train de dépasser le cinéma : celui-ci m'apparaît comme une forme d'expression trop primitive pour ma personnalité. » (à Hans Richter, Londres 1929). Ainsi Jay Leyda : « Ce grand maître laisse un héritage encore plus précieux (que ses films) ; le vaste ensemble de ses théories. »

On doit souligner que beaucoup de ses théories et ses fulgurantes analyses ont presque toujours été conçues — et c'est tant mieux — comme du reste son montage, **a posteriori**. Ce qui rend assez puériles les transes de Marie Seton criant au mysticisme chaque fois qu'Eisenstein évoque ces

moments de son activité créatrice qui relèvent de ce que, bien ou mal, on continue d'appeler « inspiration ». (1)

Ses théories lui ont parfois joué de mauvais tours. Ainsi celles du contrepoint audio-visuel, élaborées surtout à l'occasion de **Nevski**, (Mitry dans son livre discute quelques aspects de leur application au début du film). (2) Dans la première partie d'**Ivan** (le banquet, le percement de la sape sous Kazan), la non-coïncidence poursuivie au travers de si subtiles constructions aboutit en fait à un déplaisant synchronisme d'opérette ou au play-back du dessin animé.

Il s'est d'ailleurs trouvé des critiques — et marxistes — pour nier toute validité aux thèses d'Eisenstein, philosophe de l'art. Ainsi Béla Balazs :

« Si Eisenstein n'était pas aussi irrémédiablement un dualiste kantien », il séparerait moins facilement la forme de la substance. « Quant à la voie méthodique : de l'image au sentiment, et du sentiment à l'idée, j'observerai seulement que si, peut-être, le premier pas pourrait être calculé, le film ne pourrait absolument pas diriger ni contrôler le second. » « Le montage des concepts a la possibilité d'agir autrement qu'à travers le sentiment. Et qu'Eisenstein, justement dans ses films intellectuels, ait si souvent poursuivi le sentiment, cela trahit l'artiste, qui n'a pas porté le rationnel dans l'émotif, mais l'émotif dans le rationnel. » « L'unité de la pensée spéculative et du sentiment inconscient est impossible. L'unité non-problématique, comme auto-compréhension unique, ne peut pas être posée par le film. Ni par aucun autre art. » (3)

Beaucoup plus durement Umberto Barbaro écrit :

« Le formalisme d'Eisenstein est plus sur le papier que dans ses œuvres. » « L'artiste Eisenstein est considérable, le théoricien est inexistant **quia talis** ». « Ses écrits ne sont

(1) Moussinac, le premier, n'a pas manqué d'apercevoir toute l'importance de celle-ci : « Il travaille avec quelque inquiétude. (...) Il entre plus de romantisme que d'esprit scientifique dans certains éléments de son œuvre. » *Le Cinéma soviétique* (1927), repris in *L'Age ingrat du cinéma* (1946).

(2) et aussi Marcel Martin, dans son *Panorama du cinéma soviétique*, Bruxelles, 1960.

(3) *Der Geist des Films*, Berlin 1931. (*Estetica del film*. Editori Riuniti, 1954. Rome).

pas des théories, encore moins un système, mais des manifestes futuristes... » « Ses théories peuvent brouiller davantage qu'éclaircir les idées. » « Avec la mentalité dogmatique et apodictique des artistes, et son hégélianisme confus de « motocycliste », Eisenstein a complaisamment étalé « ses coquetteries culturelles, révélant outre l'ampleur d'une curiosité d'avide autodidacte les modestes limites de la compréhension de tout ce qu'il parcourait précipitamment. » (1)

(1) Bianco e Nero, XII, n° 6, juin 1951.

1928 | Le Contrepoint audio-visuel

« Comme on le sait, le moyen fondamental — et d'ailleurs unique — par lequel le cinéma a été capable d'atteindre à un aussi haut degré d'efficacité, c'est le **montage**.

« L'amélioration du montage, en tant que moyen essentiel de produire un effet, est l'indispensable axiome sur lequel a été basé le cinéma.

« Le succès universel des films soviétiques est dû pour une large part à un certain nombre de principes du montage qu'ils furent les premiers à découvrir et à développer.

« Pour le développement futur du cinéma, les seuls facteurs importants sont ceux qui sont calculés dans le but de renforcer et développer les inventions du montage. (...)

« ...Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage.

« **Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles.**

« Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée et conduira avec le temps à la création d'un nouveau **contrepoint orchestral** d'images-visions et d'images-sons. »

Saïavka, in *Gisn Iskustva*, n° 32, 1928. Repris dans *Anthologie du Cinéma*, Lapierre, 1945, et *L'Arte del Film*, Aristarco, 1950).

1929 | Les Principes de la forme filmique

Selon Marx et Engels, la **dialectique** en tant que système n'est que le reflet dans la conscience du processus dialectique.

tique (existence) des événements et des faits extérieurs de l'univers.

Et comme la réflexion du système dialectique des choses

- en conscience,
- en contenus abstraits,
- en idées,

engendre les systèmes dialectiques de l'esprit (matérialisme dialectique), autrement dit, la

PHILOSOPHIE,

semblablement, la réflexion du même système

- en contenus concrets,
- en formes,

engendre l'ART.

Le fondement de cette philosophie consiste à comprendre les choses dynamiquement :

l'être comme le perpétuel devenir des actions réciproques de deux opposés contradictoires,

la **synthèse** comme produit permanent du processus d'opposition entre **thèse** et **antithèse**.

Dans le domaine de l'art ce principe dynamique-dialectique se manifeste spontanément comme

CONFLIT.

L'art est toujours conflit, tant pour ce qui est

- 1) de sa fonction sociale,
- 2) de son contenu,
- 3) que de ses méthodes.

1° Par sa fonction sociale :

parce que l'art a pour but d'exprimer les conflits de l'existence, d'en susciter d'analogues chez l'observateur, et de forger émotivement un concept intellectuel concret à travers la collision dynamique des passions en contraste. On obtient ainsi une perception précise.

2° Par son contenu :

L'art consiste essentiellement en un conflit entre l'existence spontanée et l'impulsion créatrice, entre l'inertie organique et l'initiative orientée vers une fin.

L'hypertrophie de l'initiative tendue vers une fin — principe de la logique rationnelle — fait l'art se dessécher et se fossiliser en un technicisme mathématique. (Un paysage devient un relevé topographique, Saint Sébastien, un schéma

anatomique). L'hypertrophie de la spontanéité existentielle — logique organique — étouffe l'art dans des expressions sans forme.

Etant admis que :

— la limite de toute forme organique (principe passif de l'être) est la Nature ;

— la limite de la forme rationnelle (principe actif de la création) est l'Industrie ;

il en résulte que l'art se trouve au point d'intersection de la Nature et de l'Industrie.

1) La logique de la forme organique
opposée à

2) La logique de la forme rationnelle
engendre, par **conflit**, la dialectique de la forme artistique.

Leur action réciproque produit et conditionne le **dynamisme**. La naissance de nouvelles perceptions et de concepts nouveaux, comme conséquence du conflit entre la réalité sensible (apparence) et une représentation spatiale de celle-ci me paraît être un fait dynamique : évolution de la perception, transformation dynamique des anciens modes de penser en une compréhension nouvelle.

Le même conflit se rencontre dans toutes les formes d'expression, artistiques ou non.

Ainsi, dans le langage parlé, la splendeur, la vivacité et le dynamisme naissent de l'irrégularité du système entier. (La différence est bien significative avec les préciosités par lesquelles s'exprime un prétentieux, ou avec la stérilité d'une langue artificielle telle que l'espéranto).

Le même principe explique l'enchantement tout particulier de la poésie, dont le rythme est le fruit du conflit entre la mesure et la distribution des accents, conflit qui rend cette mesure irrécusable.

Par ailleurs, une image formellement statique est susceptible d'être saisie comme fonction dialectiquement dynamique ; les sages paroles de Goethe l'enseignent :

« L'architecture est musique pétrifiée. »

Le montage est l'élément fondamental du cinéma soviétique. Déterminer la nature du montage revient à résoudre le problème spécifique du cinéma.

...Selon ma manière de voir (**Principe dynamique**) le montage n'est pas une idée exprimée ou développée au travers d'éléments qui se succèdent (**Principe épique** de Koulechov et Poudovkine), mais une idée qui se manifeste

comme le résultat du choc de deux éléments indépendants l'un de l'autre.

C'est exactement ce qui se produit avec les hiéroglyphes de la langue japonaise, dans laquelle deux signes idéographiques indépendants (au cinéma, deux **plans**) juxtaposés, produisent de ce seul fait, un concept nouveau. Par exemple :

Un œil + eau	= pleurer
Une porte + une oreille	= écouter
Une bouche + un oiseau	= chanter
Un poignard + un cœur	= peine

On sait que le phénomène du mouvement reproduit sur un écran trouve son explication dans le simple fait que des images de moments statiques successifs d'un corps mobile, juxtaposées et projetées en un temps donné, se fondent les unes dans les autres. Ce phénomène très connu, qui se réfère seulement au mélange d'un antécédent avec un suivant, est largement responsable des idées fausses que l'on se fait du montage.

Le concept juste de mouvement s'obtient en considérant celui-ci comme une phraséologie de termes plastiques. Le processus ne s'accomplit pas selon une forme purement mécanique : en réalité, chaque élément de la série n'est point perçu comme une continuation du précédent au suivant. Chacun est perçu comme une nouvelle position visible du même objet. Du même processus naît l'effet de profondeur puisque la superposition d'images planes apparaît stéréoscopique.

En d'autres cas : un groupe de mots concrets (définition), lié à un autre groupe de mots concrets, produit un concept abstrait. Qu'on voie l'exemple du japonais. L'incongruence de la première image déjà dans la conscience, et de l'image successive qui va s'y insérer (conflit entre l'une et l'autre), suscite la sensation de mouvement, la perception d'un progrès, d'une succession cinématographique.

Le degré de discordance entre les différentes images détermine la plus ou moins grande intensité de l'impression et de la tension, lesquelles sont, — avec les effets identiques produits par les images suivantes, les véritables éléments de base du rythme propre à la **cinéplastique**. (1)

(1) C'est là l'expression même d'Elie Faure définissant et exaltant le cinéma. (De la Cinéplastique, in « L'Arbre d'Eden ». 1922).

Il est assez étonnant que le grand historien, qui a mieux que quiconque pressenti l'art d'Eisenstein et presque décrit à l'avance son

Dans les images fluides et mouvantes (**cinéplastique**) nous rencontrons la synthèse de deux formes contrapunctiques : la forme spatiale, de l'art plastique, la forme temporelle, de la musique. La caractéristique essentielle de la cinéplastique est le

CONTREPOINT VISUEL

Un conflit dans une idée (thèse abstraite)

- 1) se formule de lui-même dans la dialectique du titre,
- 2) se projette de lui-même, spatialement, dans le conflit interne du plan,
- 3) se développe avec une intensité croissante à travers le conflit du montage.

(« O forme szenaria ». Berlin 1929. Repris par Guido Aristarco in **L'Arte del Film**. Bompiani, 1950).

1929 | Le Fond commande la Forme

« La profondeur idéologique du thème et de la matière demeure et restera à jamais la base véritable de l'esthétique, ce qui confère sa pleine valeur à la mise en œuvre des nouveautés techniques, — les moyens d'expression les plus perfectionnés servant seulement à donner corps aux formes les plus élevées de la pensée, aux idées sublimes du communisme. » (1945) Bien qu'écrites en 1945 ces lignes expriment, sans aucun correctif appréciable, les convictions d'Eisenstein avant 1930. D'où notre datage.

Le montage des Attractions

« La science commence lorsqu'on peut appliquer des unités de mesure au domaine de la recherche.

« Cherchons donc l'unité qui mesurera le pouvoir de l'art.

« La réunion des unités de pouvoir dans un système donné tirera son nom de ces deux mots, dont l'un vient de l'industrie et l'autre du music-hall.

« Ainsi naquit « le montage des attractions ».

univers et ses démarches, ne nomme jamais celui-ci dans ses essais, même ceux d'après 1930 (non plus d'ailleurs qu'aucun autre cinéaste russe). Il est assuré, en revanche, qu'Eisenstein connaissait son œuvre, mais à partir de quand ?

Nous avons réuni, en appendice, quelques fragments d'Elie Faure, particulièrement prophétiques.

« Si j'avais mieux connu Pavlov à cette époque j'aurais appelé ça : « théories des excitants esthétiques ».

« Fait à retenir : l'élément-clé y devenait le spectateur ; corollairement, c'était la première tentative pour rationaliser l'efficacité de l'art et ramener les variétés de son pouvoir sur le spectateur à une sorte de dénominateur **commun**, quels que soient le domaine et la quantité. Par la suite, cela allait nous épargner d'être pris au dépourvu par les particularités du cinéma parlant. » (1945)

Le Typique

« Un épisode isolé (la révolte du **Potemkine**) va matérialiser effectivement toute l'épopée de 1905.

« La partie va tenir lieu du tout.

« Et elle réussira à s'incorporer l'image affective de ce tout.

« C'est ce film qui a, pour une bonne part, amené à repenser le rôle du gros plan, à en faire non plus un détail indicatif, mais un élément capable d'éveiller chez le spectateur la conscience et le sentiment du tout.

« Quand le phénomène est-il esthétiquement possible ? Quand la partie, l'élément, l'épisode sont-ils capables de se substituer au tout, légitimement et en l'épuisant ?

« Uniquement bien sûr, dans le cas où cette partie, cet élément, cet épisode sont **typiques**, c'est-à-dire lorsque le tout s'y trouve vraiment réfléchi comme en une goutte d'eau. » (1945)

1937

Le Lyrisme Social

« La charité humaine, la compassion pour les souffrances des humbles, les pleurs versés sur les humiliés, les offensés, les oubliés du destin, c'est l'émotion sociale qui chez nous en tiendra lieu, la charité humaine socialiste, qui ne consiste pas à plaindre mais à recréer. (...) Le lyrisme social c'est le pathétique. Le lyrisme des masses au moment où elles font bloc, c'est l'hymne. » (1937)

1939

Le Montage

« Ce qui aujourd'hui encore reste vrai, c'est le fait que la juxtaposition de deux fragments de film ressemble

plus à leur **produit** qu'à leur somme. Elle ressemble au produit et non à la somme — en ce que **le résultat de la juxtaposition** diffère toujours qualitativement de chacune des composantes prise à part.

« Dans le montage (considéré comme principe unificateur) les éléments n'existent plus comme quelque chose d'indépendant, mais comme une **représentation particulière** d'un unique thème d'ensemble qui les traverse tous également. » (1939)

« L'intuition intérieure de l'auteur, sa sensibilité, sont hantées par une image qui, pour lui, matérialise affectivement le thème. La tâche qu'il lui faut réaliser, c'est de transformer cette image en deux ou trois **représentations fragmentaires** dont la somme et la juxtaposition éveilleront dans l'intelligence et l'affectivité de celui qui les perçoit une image synthétique finale, celle-là même qui hantait l'auteur. » (1939)

1946

Montage et Musique

« D'innombrables exemples nous font voir que, sous sa forme définitive, la musique — le bout de pellicule-son — écrite pour un fragment de scène donné, « va » comme un gant à d'autres fragments du même passage. (...)

« Strictement parlant, il n'y a aucune différence de principe entre ce que nous faisons autrefois et ce que nous faisons aujourd'hui, dans l'ère du montage-son.

« La seule différence, c'est qu'en ce temps-là nous ne « triions » pas les bouts de pellicule d'après l'incomparable musique de Prokofiev, mais d'après la « partition » que nous entendions chanter en nous. Car aucun montage ne peut se réaliser sans refrain intérieur sur lequel il se règle. (...)

« Il me semble que c'est précisément de la tonalité et du timbre choisi pour l'image que naît l'équivalent mélodique et orchestral de celle-ci en musique.

« Ce n'est pas par hasard si les exemples de montages « les plus musicaux » du temps du muet ont été les passages composés en se réglant surtout sur la tonalité, et tout d'abord les paysages, même immobiles, comme la « suite des brumes » du **Potemkine**. »

1948

La Couleur au cinéma

« De même que le craquement doit être détaché de la botte qui craque pour devenir élément d'expression, de même la notion de rouge-orangé doit être détachée du coloris de la mandarine pour que la couleur puisse s'insérer dans un système de moyens d'expression et d'action consciemment dirigé. (...) »

« Alors, mis en page selon des leitmotiv colorés, le thème devient capable, grâce à sa partition de couleurs, de composer par ses propres moyens un ample drame intérieur qui entrelace ses broderies en contrepoint, en se croisant avec la marche de l'action, ce qui était naguère surtout le lot d'une musique chargée d'explicitier ce que le jeu et le geste n'arrivent pas à exprimer entièrement, haussant la sonorité interne de la scène, sa mélodie intérieure, jusqu'à l'ambiance audio-visuelle poignante d'un épisode parfait. » (1948)

(Extraits de **Réflexions d'un Cinéaste**
et de **Film Sense**).

5 postulats critiques

ou

quelques vérités bonnes à redire

Parmi les vérités qu'il nous faut redire une fois pour toutes, quitte à en éprouver ou vérifier quelque une au hasard de l'occasion, nous affirmerons celles-ci :

EISENSTEIN EST L'UN DES PLUS GRANDS
CINÉASTES DU MONDE

(Je dirais : le plus grand, si la formule avait à mes yeux un sens. L'art — pas plus que l'humanité — ne saurait compter de n° 1 ni d'ex æquo).

Il est difficile de parler d'Eisenstein en d'autres termes que de monumentalité. On le fera donc ici aussi. Dès 1922, Elie Faure prophétisait que notre siècle demanderait au cinéma les cathédrales de sa foi unanimiste, communautaire, révolutionnaire.

L'ŒUVRE D'EISENSTEIN EST LA PREMIÈRE CATHÉDRALE DU SOCIALISME

L'ART D'EISENSTEIN N'EST PAS RÉALISTE

si ce n'est, il faut s'entendre, à la manière de Chaplin, de Brecht, (1) de Daumier. (2)

« Le Théâtre d'Art » donne l'illusion du réalisme ;

(1) « Quand l'art reflète la vie, il se sert de miroirs particuliers. L'art ne cesse pas d'être réaliste quand il modifie les proportions. Il cesserait de l'être si le spectateur, au moment de mettre en pratique les intuitions et les impulsions qu'il aurait reçues de ces re-créations, aboutissait à un échec sur le plan de la vie réelle. » Brecht. (Cité par Geneviève Serreau in Brecht dramaturge, l'Arche, 1955).

(2) « Daumier s'est désintéressé de la psychologie. Dans le même temps que Balzac, il a créé des types sociaux (ideal-typen diraient les sociologues allemands) et montré « l'homme en général » aux prises avec son destin politique, économique et social. Et ce n'est pas un hasard si cette œuvre s'achève magistralement sur le mythe de Don Quichotte. Le moment suivant de la dialectique de l'homme et de l'histoire n'a pas trouvé son peintre : le réalisme socialiste était incapable de cette tâche, et dans l'œuvre de Picasso l'histoire est fugitive. Un cinéaste, Eisenstein, est sans doute l'artiste dont le style abstrait et lyrique a su s'accorder avec cette nouvelle étape. » (Françoise Choay. « Daumier à la Bibliothèque Nationale »).

moi, au contraire, je photographie la réalité et j'en monte les images pour produire des émotions.

« Je ne suis pas un réaliste. Je suis un matérialiste : je crois que la matière provoque en nous des sensations. Je pars du réalisme pour aller à la réalité. » (1)

EISENSTEIN EST LE CHRISTOPHE COLOMB SOLITAIRE
D'UN CONTINENT CINÉMATOGRAPHIQUE RADICALEMENT « AUTRE »

Ce qu'il a découvert, exploré, entrevu, n'a plus guère de mesure commune avec les divers langages du cinéma tel que nous le connaissons. (2)

« Le cinéma est la synthèse de tous les arts traditionnels, et en même temps, leur dépassement. Je veux créer un nouveau langage, une façon nouvelle de parler en film. » (1)

L'ŒUVRE D'EISENSTEIN EST D'UNE PROFONDE UNITÉ

Quelques jugements discordants suffisent à l'établir :

« Pour **Octobre**, Eisenstein a dévié délibérément vers une représentation dans le style des « mystères », où dominant la position, le point de vue du « meneur de jeu » qui les commente. » (Bakshy)

« **Ivan le Terrible** est moins un film qu'une cérémonie religieuse, qu'une liturgie. » (Mitry)

« **Alexandre Nevski** est un **Potemkine** en costumes. Mais l'un emprunte son vocabulaire au vitrail, à l'enluminure, l'autre le demandait aux « actualités. » (Bartoloméo)

« **Nevski** fut pour Eisenstein un aboutissement où s'épanouirent les tendances au **contrepoint** qui l'avaient marqué depuis ses débuts. » (Sadoul)

« **Ivan le Terrible**, **Nevski**, sont plus réalistes que le **Potemkine** et **La ligne générale**. » (Viazzi)

« C'est dans le **Potemkine** que j'ai fait les plus grandes concessions à la méthode théâtrale. » (Eisenstein)

« **Le Potemkine** est davantage une affiche qu'une œuvre réaliste. » (Eisenstein)

(1) Marie Seton, op. cit.

(2) « On ne peut nier l'intérêt considérable de ses expériences. Elles sont extraordinairement suggestives ; elles peuvent enrichir le cinéma et conduire à une nouvelle forme d'expression dans l'art cinématographique. Mais c'est un mode d'expression anti-dynamique et anti-dramatique, hors de la voie-maîtresse du progrès de l'art du cinéma. » (A. Bakshy, à propos d'**Octobre**, in « The Nation », New York, 1928.)

1/ Le Cuirassé Potemkine (1925)

Eisenstein lui-même a souligné comme « **Le Potemkine** se règle sur les lois strictes de la composition classique de la tragédie en cinq actes. »

Acte I : **Des hommes et des vers**. Exposition. Situation sur le cuirassé. La viande avariée. Fermentation des esprits dans l'équipage.

Acte II : **Le drame du gaillard d'arrière**. « Tout le monde sur le pont ! » Les matelots refusent de manger la soupe. Scène du prélat. « Frères ! » Refus de tirer. La révolte. Les officiers par-dessus bord.

Acte III : **Le sang crie vengeance**. La brume. Le corps de Vakoulintchouk au port d'Odessa. Lamentation funèbre. Meeting. On hisse le drapeau rouge.

Acte IV : **L'escalier d'Odessa**. La population fraternise avec le cuirassé. Les yoles chargées de vivres. La fusillade sur l'escalier.

Acte V : **Le passage de l'escadre**. Nuit d'attente. L'escadre en vue. Dans les machines. « Frères ! » L'escadre refuse de tirer. (1)

Cette composition a permis le développement dialectique de l'action et du thème. Chacun des actes comportant deux parties antithétiques (calme, violence — défaite, victoire — deuil, joie — écrasement, libération), la seconde de ces parties amorce le passage à la première de l'acte suivant — comme de l'antithèse à la synthèse, l'une et l'autre provisoires — et le mouvement ainsi se dépasse vers une totalité toujours plus vaste (nombre) et plus haute

(1) Réflexions d'un cinéaste (Unité organique et pathétique dans la composition du **Potemkine**).

(qualité). Eisenstein s'est longuement expliqué là-dessus.
Acte I : Quelques marins mécontents, un agitateur politique, un mouchard $\rightsquigarrow$ quelques marins plus nombreux refusent la soupe $\rightsquigarrow$ mécontentement général. Refus général de la viande.

Acte II : Refus général de la soupe $\rightsquigarrow$ condamnation d'un groupe de réfractaires $\rightsquigarrow$ mutinerie générale. (Le nombre des opposants s'est élargi à tout le navire, mais surtout la protestation a qualitativement changé de niveau).

Acte III : Le corps de Vakoulintchouk. Quelques visiteurs d'abord, puis toute la ville en deuil. (D'un bateau à une ville).

On hisse le drapeau rouge sur le cuirassé. Odessa applaudit. (De la compassion à la révolte).

Acte IV : Les deux ensembles ville et navire, fraternisent. Un équipage, toute une population. Un bateau, tous les bateaux d'Odessa.

La répression va de la foule à l'individu (mère, femme au lorgnon, bébé) puis frappe la foule à nouveau.

Le **Potemkine** riposte ; passage à l'unité supérieure : de la solidarité dans la révolte à la solidarité dans le combat.

Acte V : Le **Potemkine**, d'abord acculé à tirer pour défendre Odessa, assume maintenant son propre engagement révolutionnaire et celui de la ville insurgée. Il est la nouvelle synthèse : **Potemkine** + Odessa. En tant que telle synthèse il affronte la flotte. Un bâtiment $\rightsquigarrow$ toute la flotte.

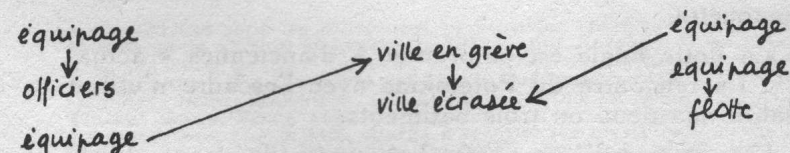
La fraternité révolutionnaire, limitée dans les entrepôts du début à quelques individualités, s'est élargie avec une irrésistible force quasi cosmique à la totalité des marins de la flotte navale.

Une poignée d'hommes, démunis, désarmés, puis une flotte qui représente (à la fois concrètement et symboliquement) le potentiel militaire du pays entier.

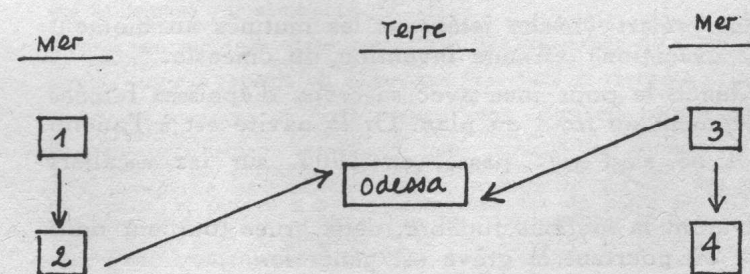
Le tableau ci-contre illustre ce développement dialectique du mouvement insurrectionnel et marque même, avec une évidence inattendue, le renversement marxiste de la quantité en qualité.

1 ^{er} acte	quelques. uns ↓ tous	refus de la soupe ↓
2 ^e acte	quelques. uns ↓ tous	mutinerie ↓
3 ^e acte	un mort, quelques habitants ↓ toute la ville	révolution (engagement moral : on hisse le drapeau rouge) ↓
4 ^e acte	le cuirassé ↓ toute la ville	fraternisation (engagement concret mais pacifique) ↓
4 ^e acte	une mère contre les Cosaques dans la ville écrasée ↓ le navire	combat (engagement concret révolutionnaire) ↓
5 ^e acte	le navire ↓ la flotte navale	fraternisation révolutionnaire militaire

Substitué à cette composition interne dialectique, un schéma exclusivement chronologique n'en manifeste pas moins une belle symétrie :



soit encore, en dépouillant le schéma au maximum :



La ville d'Odessa, certes, était déjà en grande partie **consciente**. Mais on remarquera comme, pour la perfection de sa parabole et pour obtenir le maximum de vertu explosive, Eisenstein n'a guère insisté sur cet aspect. De la même façon il a escamoté les ralliements du torpilleur 267 et du contre-torpilleur **Wiecha**. (Le torpilleur 267 apparaît à la fin du film, sans doute parce que le plan fut tourné avant qu'Eisenstein eût arrêté son parti compositionnel.) Tout se serait passé de la même manière, aux actes III et IV, si Odessa n'avait pas été en grève.

LE MONTAGE A POSTERIORI,

clé de voûte tant du système théorique que de l'art eisensteinien trouve dans le **Potemkine** ses plus fulgurantes illustrations. Un relevé des nombreux irréalismes, anomalies, trucages ou invraisemblances contenus dans le film me paraît propre à éclairer aussi bien la démarche intellectuelle créatrice de l'auteur que l'efficacité de son style. Enumérons-les donc.

1) Le **Potemkine** est en réalité **les Douze Apôtres** — navire de la même série — devenu ponton. Les superstructures y furent construites en bois. Le ponton étant ancré parallèlement à la falaise, il fallut l'amener à la perpendiculaire en le faisant pivoter. Dans cette position, une échancrure dans la côte permettait de voir le ciel et de donner l'impression de haute mer. Les plans sont toujours rapprochés. Un plan d'ensemble (flanc) fut pris sur une maquette.

2) La flotte finale est empruntée à d'anciennes « actualités ». La rencontre du **Potemkine** avec l'escadre n'utilise en réalité que deux ou trois bâtiments.

3) Durant tout l'épisode final (préparatifs de combat), le **Potemkine** dont la pression et la vitesse ne cessent pas de monter est en réalité immobile.

4) Le prélat (bâche jetée sur les mutins au moment de leur exécution) est une invention du cinéaste.

5) Quand le pope joue avec sa croix, d'épaisses fumées noires fument au fond du plan. Or le navire est à l'ancre.

6) Il ne s'est rien passé, en 1905, sur les escaliers d'Odessa.

7) Durant la matinée funèbre, deux grues tournent dans le port, où pourtant la grève est générale.

8) De part et d'autre de l'escalier se trouvent des terrains vagues et des arbres rabougris, où la fuite serait peut-être plus efficace. Il est rare que plus de deux spectateurs **sur mille** remarquent ces arbres et ces champs.

9) Le marin qui brisera le plat portant l'inscription « Donnez-nous notre pain quotidien » le lève et l'abaisse invraisemblablement plusieurs fois, prend des élans et procède à des « essais » comme un discobole. (1)

10) Le peloton d'exécution sort d'une écoutille par petits groupes, lentement, et s'aligne face aux mutins. Le nombre total des marins qu'on voit monter dépasse de beaucoup celui des fusilliers qui composent en définitive le peloton.

11) Le peloton met en joue **au moins** trois fois. Il abaissera ses armes (à la fin) au moins deux fois.

12) Le défilé des habitants d'Odessa est parfaitement artificiel. Le comble de l'artifice est sur la jetée : les gens viennent de son extrémité (où est sans doute un phare) vers le quai, comme s'ils se trouvaient sur une chaussée. (Le cadrage et les panoramiques s'ingénient à ne pas révéler cette extrémité).

13) Veillée d'armes. Le navire est toujours à l'ancre. (D'ailleurs nous reverrons plus tard les manomètres au zéro). Pourtant Matiuschenko donne des ordres ; une lunette est pointée vers la caméra, et un marin prend le timon.

(1) Quelles sont les différences perceptibles entre la version classique muette et la version sonorisée de 1950 ? (par Kazenov et Kachkevitch ; avec partition de N. Krioukov). En s'aidant du remarquable travail de Luigi Lanza : *La Corazzata Potiomkin*, découpage plan à plan tiré du montage (avec indication du nombre de photogrammes de chacun), Fratelli Bocca, Rome 1954, on peut au moins retrouver les suivantes : Le monument allégorique, chargé d'évoquer les mystifications du régime tsariste (plan 1306), deux des Cupidons, sur trois, (1039, 1040, 1041), le cosaque qui prend son élan pour sabrer (1032), la femme au pince-nez, l'œil crevé — photo célèbre —, ont disparu de la nouvelle édition. Les morceaux de montage irréalistes, puisqu'ils aboutissaient pour un effet de « suspense » à recommencer plusieurs fois le même geste, ont été également supprimés. (9, 10, 11).

Les explications de Sadoul (*Le Cuirassé Potemkine*, raconté par Sadoul d'après son montage et ses sous-titres, *L'Avant-Scène du Cinéma*, n° 11, 15 janvier 1962) : cette copie sonore aurait été obtenue à partir d'un double négatif expédié en Allemagne vers 1926 et récupéré à la fin des hostilités ; le négatif original fut détruit au cours d'un transfert en 1941 ; les absences de cette version sont celles du négatif allemand) ne convainquent pas. D'abord on croit mal que la ré-édition d'un chef-d'œuvre pareillement important, pour laquelle les studios soviétiques imaginèrent un dédoublement des photogrammes, ait pu être conduite avec autant de légèreté. (Les copies muettes ne doivent pas manquer en URSS ; et puis il y a les cinémathèques). Je pense plutôt que ces modifications furent voulues par les responsables, et d'ailleurs elles vont toutes, avec la musique et le son (hourras de la flotte), dans le sens d'une modernisation du film.

14) Quand le **Potemkine** défile devant la flotte, on voit le drapeau rouge claquer seul (plan 1355). C'est la même image qu'au 878. Mais entre temps (1302), on avait hissé le grand pavois !

Que le montage eisensteinien soit cette « machine destinée à exciter et à combiner les formations individuelles des esprits auxquels il s'adresse », machine dont Valéry rêvait à partir du Vinci, l'imposante liste ci-dessus suffirait à l'établir : non seulement le spectateur (non-prévenu) ne décèle dans la continuité du film aucune anomalie, mais il est si parfaitement mis en condition que le **Potemkine** n'a pas cessé, depuis trente-cinq ans, d'apparaître comme un document brut, le plus direct, le plus sûr et le plus authentique moment d'actualité que l'art nous ait jamais transmis. Avec ce ballet si savamment réglé triomphe le principe qu'Eisenstein emprunte à Goethe : « Le contraire de la vérité au nom de la vraisemblance. »

Ainsi donc le montage crée le mouvement jusques à partir de l'inanimé :

— le lion se redresse sans cesser de demeurer une statue, la statue allégorique du peuple soumis, couché aux pieds de ses maîtres.

— le **Potemkine**, décor théâtral inerte, immobile, devient une unité en marche par la seule magie des détails associés à des fumées, des vagues, des images de proue ouvrant l'eau. (Echo affaibli de cette magistrale réussite : le navire dans la tempête du **Long Voyage** de John Ford).

— le siège de l'état-major (ou le Palais du Gouverneur ?) que le canon du **Potemkine** prend pour cible n'existe, ne se compose architectoniquement — et avec quels accents de réalité — puis ne se défait que par la vertu de « synecdoques » que le montage élabore sous nos yeux. On notera à quel haut niveau d'abstraction atteint cette « indication » de château bombardé, sans rien perdre pour autant de sa réalité concrète. (1) C'est ici sans doute

(1) Le souvenir a tôt fait de ramener les moments-forces du film à un conflit quasi abstrait d'éléments : terre-fer-eau-pierre. L'escalier et les bottes-la foule, Odessa-le navire, le navire-la mer, le navire-l'escadre. « La mer est réduite aux éléments essentiels qui peuvent souligner ou intensifier l'action ; elle ne donne jamais l'impression d'être là comme élément pittoresque ou descriptif » notait déjà G. Altman en 1928 (in *l'Art cinématographique*, Alcan n° 8). A la limite, la mer devient le bateau. On pourrait d'ailleurs refaire, à propos de la répression sur les escaliers, la fameuse expérience de Bazin sur la chambre du Jour se lève. La machine lyrique et abstraite d'Eisenstein interdit qu'on voie ces escaliers insérés dans une ville vivante, qui a des sentiers, des ruines, un passé, des terrains vagues, des débris, des arbres !

qu'Eisenstein a le mieux retrouvé, pour en faire le libre langage d'un cinéma réaliste, les procédés symboliques et allusifs de ce théâtre extrême-oriental qui l'avait si fort impressionné dès ses vingt ans.

Un monument allégorique, trois amours sur une balustrade, une riche grille de fer forgé qui s'effondre, en trois temps, dans la fumée, trois lions sur un parapet (tous ces éléments sans lien réel entre eux) suffisent à récréer — sans qu'aucune autre détermination leur ait été ajoutée — la réalité et à la fois le symbole d'une société qu'on châtie, qui s'écroule, qui va disparaître. (Il est incontestable ici, qu'au dynamisme du montage se joint celui de l'angle de prise de vue. L'évolution des « angles » construit dynamiquement le palais comme le ferait l'ascension des jardins pour un visiteur s'en approchant.) Il est vrai que tous ces fragments de réalité que le montage assemble sont ici des morceaux symboliques par destination. La grille même, outre son rôle fonctionnel de portail, a un rôle symbolique de représentation. Elle annonce et protège la grandeur de qui habite derrière elle. Sans doute est-ce de cette convergence de symboles que naissent la liberté inusitée et la vérité de l'évocation. (1)

Capable, nous venons de le voir, de créer le mouvement physique, le montage suscite aussi bien le mouvement de l'idée. Si, dans cette séquence du châtimement, la pensée se trouve concernée sur un mode quasi impressionniste (symboles, sens et sentiments s'additionnant, se contaminant l'un l'autre), ailleurs à partir d'un fragment brut (montage-attraction) ou élaboré (montage réflexe) elle se voit attaquée presque sur le mode discursif. D'attractions pures, je ne verrais que le gros plan de vermine qui précède le plongeon de l'officier-médecin dans la mer, le monument allégorique qui introduit à l'Odessa des tyrans, et le réveil du lion-peuple, pour leur caractère métaphorique. Les attractions-réflexes, selon l'acception de Mitry, sont plus nombreuses : le lorgnon, dérision d'une caste, d'une race de larbins, d'une profession ; les vagues insurgées de l'ouverture, retrouvées au seuil de la nuit d'an-

(1) Il est juste de signaler que certaines copies comportèrent à cet endroit les deux inter-titres suivants : « La cible est le théâtre d'Odessa » — « où se tient l'Etat-major » — encadrant un plan de la statue de Cupidon qui surmontait l'édifice. Cela naturellement ne prouve rien contre les pouvoirs de l'art d'Eisenstein, mais simplement que lui, ou d'autres que lui dont dépendait son film, n'y crurent pas assez fort tout de suite.

goisse ; la croix du pape, objet de scandale, hochet (le prêtre s'en tapote le creux de la main comme un officier ferait de sa cravache) et finalement arme meurtrière au service des oppresseurs (elle se fiche dans le plancher comme une hache) ; la femme au pince-nez, de petite bourgeoisie intellectuelle et libérale. Associée à la protestation de la mère à l'enfant mort (« Implorons-les »), associée à la jeune mère atteinte au ventre, puis au désastre de la voiturette précipitée dans le vide, elle devient le représentant, le délégué de la foule écrasée. C'est son visage hurlant, à l'œil ensanglanté, qui clot l'épisode comme un cruel point d'orgue, et c'est à partir de lui que se décide la riposte du **Potemkine**. Le montage en a fait la « Marseillaise » d'Odessa. Un autre beau morceau de montage « abstrait-concret », drame et poème à la fois, parvient à cet « animisme » étrange et bouleversant qui est peut-être l'apport le plus extraordinaire du cinéma révolutionnaire ; c'est l'enchaînement : croix, bouée de sauvetage, aigles impériales, à la figure de proue du cuirassé, trois invocations aux forces tutélaires, divine, humaine (la bouée), légale (le tzar) dont la seconde seule répondra (un plan de la bouée revient au début de la mutinerie).

Le montage élabore le poème formel, une symphonie plastique. Il unit les plans selon leurs lignes de force, leurs thèmes graphiques, leur tonalité dominante, leur mouvement interne d'expansion ou de concentration. Nous aurons occasion de revenir sur ce point.

Le montage engendre la puissance, par freinage (ralentissement ou étirement de l'action), mise en ordre (rythme) et mise en forme (construction) de mouvements de masses normalement désordonnés, agités, incohérents. C'est le carcan d'une si haute rigueur qui donne à ce film sa force singulière, unique dans l'œuvre d'Eisenstein.

Le montage détermine le « suspense ». Non point cette avance, souvent malhonnête, de l'auteur sur le spectateur, qui transforme l'œuvre en jeu de chat avec une souris ou, au mieux, la limite aux dimensions mineures d'un art de conteur. Mais cet engluement dans la durée, cet étirement d'un temps « qui n'en finit plus », cette oppression des minutes qui pèsent plus lourd que des heures, bref le temps de l'angoisse. Et comme le tic-tac d'une horloge, l'éclair d'un balancier, s'imposent spontanément à qui vit des instants dramatiques, les fragments de réalité, les

détails concrets les plus inattendus sautent alors aux sens des héros et s'impriment indélébilement en eux. Le morcellement du montage et le choix des gros plans de « coupe » — (« On met des « freins » à l'action et la tension s'accroît ») — obtiennent encore un second résultat : le temps de l'angoisse devient comme le temps des choses, celui qui va mourir se raccroche aux choses stables et dures qui l'entourent, et l'angoisse contamine le réel. Le monde se voit impliqué dans le drame. Belà Balázs a analysé cette communion sur l'exemple des machines du **Potemkine** se disposant à affronter l'escadre : « Les visages des marins sur lesquels nous lisons la résolution, l'enthousiasme, la rancœur, confèrent une physionomie analogue aux roues et aux assauts des machines. Visages et roues combattent en commun. Sur les machines haletantes, martelantes, soumises à un effort extrême, on voit comme l'expression d'un sentiment presque humain. Le mouvement des roues devient le geste audacieusement symbolique du « camarade machine » ! (1)

D'un homme à plusieurs hommes, de la croix à Dieu ou ou aux forces obscures que l'on désigne de ce nom, de la bouée à la mer, au port, à la terre, de la figure de proue au souverain, aux puissants, à la nation, le thème circule, s'amplifie, se couvre de ramifications et d'efflorescences. Le sentiment du cosmique s'installe. L'œuvre atteint à la totalité. (2)

Le montage provoque à la communion. Eisenstein, réfléchissant sur les moyens d'obtenir le maximum d'effet émotionnel, écrit : « Le **prototype** le plus simple pour arriver à cette réaction imitative sera bien entendu un personnage qui, sur l'écran agit en état d'extase, autrement dit un personnage en proie au pathétique, qui, dans un sens ou un autre, « est sorti de soi-même ». « Plus complexes mais plus efficaces aussi, seront les cas où la condition fondamentale du pathétique de l'œuvre — le passage continu à une nouvelle qualité **renforçant l'effet** — dépasse les limites de l'homme pour s'étendre au milieu et à l'entourage du personnage, c'est-à-dire le cas où ce milieu

(1) Op. cit.

(2) Dans la défaite comme dans la victoire. On remarquera cependant que les triomphes (mutinerie, fraternisation finale) ne sont pas ici aussi délibérément associés au cosmos que ne le sont les échecs — et qu'ils le seront chez d'autres cinéastes russes, ou en d'autres films d'Eisenstein lui-même.

même nous est présenté en « état de transe ». L'exemple classique à cet égard est celui du **Roi Lear** où la frénésie du protagoniste se transforme en frénésie de la nature. » (**Réflexions d'un cinéaste**). Je soufflerai un autre exemple : la forêt en marche de **Macbeth**.

Envisagée sous cet angle particulièrement frénétique, « l'extase » eisensteinienne ne concernerait que l'épisode de l'escalier, et le saut « hors de soi-même » de chacune des parties dans la suivante, inverse et antithétique. L'épisode pourtant d'Odessa en deuil sous la brume — (« Une marche funèbre d'images »), les premières heures de la nuit d'attente, avec l'obsédante présence — amicale, hostile, tutélaire, incertaine — de la mer, et les différents morceaux de montage que nous avons étudiés, prouvent bien qu'Eisenstein était conscient d'une autre possibilité pour le héros de sortir de lui-même, de franchir ses limites individuelles et de s'unir à tous et au Tout. Car ces mots de « cosmisme », d'« animisme », ne doivent point donner le change ou égarer vers quelque mysticisme. Pour Eisenstein bien sûr, comme pour tous les vrais matérialistes, le monde — le port, ses brumes, la mer, le navire, la nation — est humain, virtuellement humain en tout cas.

Ce cinéma de montage, et ce film-là peut-être plus que tout autre, est « écrit » **en vers**. Il est lyrique. Il chante. (Qu'il chante ou qu'il crie, selon la distinction de Moussinac, il ne **dit** pas). Il refuse délibérément la transparence, la plasticité, la fidélité au continuum spatio-temporel de la prose romanesque dont l'idéal, au cinéma, avec l'esthétique moderne du **découpage**, est devenu celui de faire coïncider la représentation la plus concrète, la plus « réaliste » de l'événement, avec son intelligence. Le « montage » ne veut pas plus de « la marquise sortit à cinq heures » que de « l'entrée en gare du train de la Ciotat ». Il est **scansion** avant tout, rapsodie. « Le lyrisme des masses au moment où elles font bloc, c'est l'hymne », dira plus tard Eisenstein.

Examiner ce fait d'un peu près peut nous permettre de ré-évaluer bien des éléments de l'art eisensteinien. Partons d'un paragraphe de Mitry (op. cit.) :

« On remarquera encore que chez lui la durée joue un rôle tout à fait secondaire. Comme il donne un « comprimé de mouvement », il donne aussi un « comprimé de

temps ». Ne poursuivant pas les développements psychologiques mais saisissant seulement l'éclatement d'un fait collectif, il travaille dans l'instantané, dans le raccourci. » D'évidence il manque un mot à la première phrase : il s'agit de la durée **réelle**, la durée concrète. Qu'Eisenstein travaille dans l'instantané n'est maintenant pas si assuré. L'émiettement du montage certes fragmente la durée en instants, mais ses instants se succèdent, s'additionnent, et ce que nous avons dit du **temps de l'angoisse** ou de la **commun**ion, et de son extraversion sur la réalité humaine et cosmique, devrait pouvoir l'attester. La durée importe tellement à Eisenstein qu'on a parfois pu être surpris de la lui voir étirer, contre toute vraisemblance. (Ici, dans le lancement de l'assiette, la formation du peloton d'exécution, les mises en joue, les péripéties de la scène du pré-lart, celles de la répression sur les escaliers : les Cosaques ne sont pas toujours **plus bas** qu'ils n'étaient au plan précédent, la distance aux Cosaques de la mère montant l'escalier avec son enfant tué, n'est pas toujours **plus courte** qu'à l'instant d'avant.) Le cinéaste assume tranquillement tous les risques de la répétition. C'est que la lenteur, l'étirement, la répétition, ne sont pas seulement des éléments du temps de l'angoisse ou de la communion ; ils sont tout autant ceux de la **solemnité**, du temps de la majesté et de la grandeur.

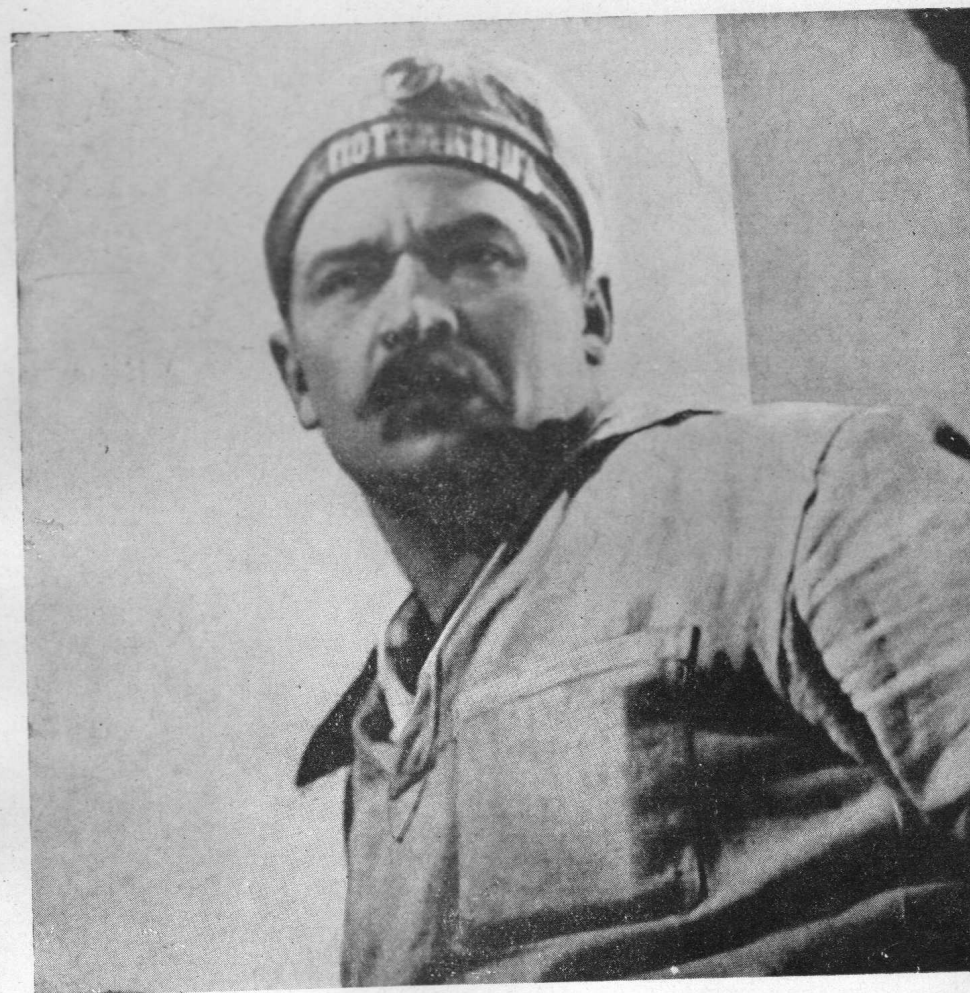
Mitry écrit encore : « Le mouvement lui-même n'est représenté dans sa réalité objective, dans son accomplissement, que lorsqu'il s'agit d'un mouvement collectif, jamais ou presque jamais lorsqu'il s'agit d'un mouvement individuel. » (Notons tout de suite d'abondantes exceptions : le docteur est agrippé, transporté, jeté par-dessus bord, vu tombant et plongeant ; les corps à corps et les luttes des marins sont entiers : un coup de poing ne se fractionne pas ; les voiliers vont et viennent, la foule apporte ses offrandes, le drapeau monte, les habitants d'Odessa le saluent ; le mouvement individuel est là respecté dans son intégrité.) « Ou bien Eisenstein suggère la cause en ne montrant que l'effet, ou bien il supprime le **temps de réalisation** de ce mouvement. » (1) Cette analyse

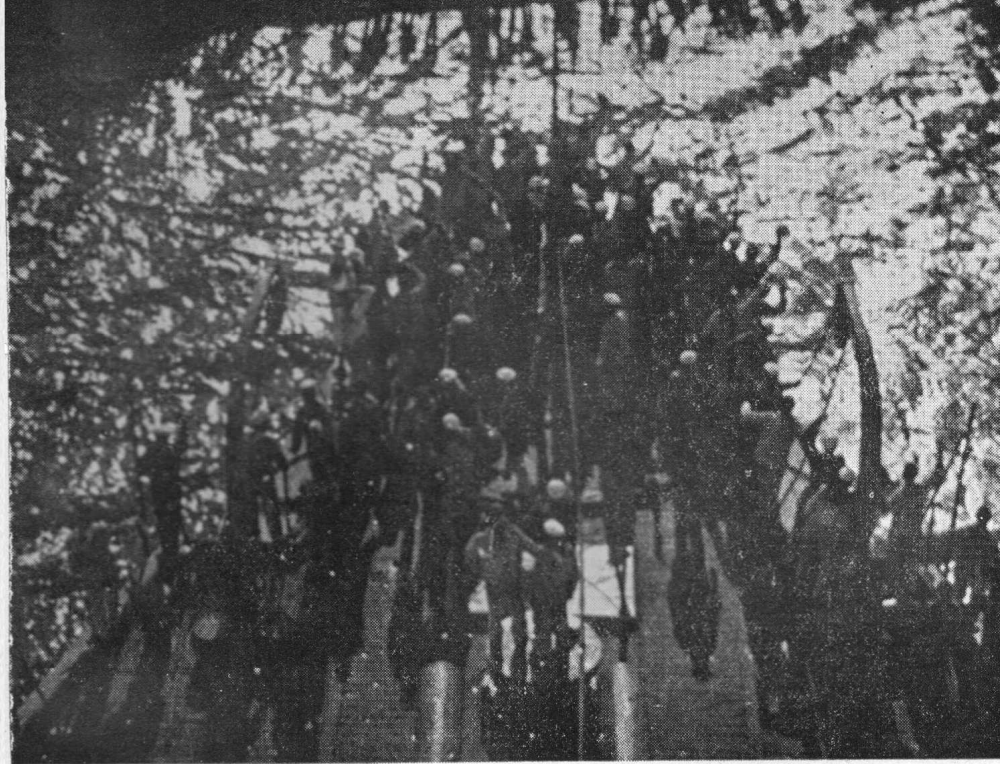
(1) On notera combien il est aisé, à partir de là, de tenir Eisenstein pour un cinéaste d'animation.

est remarquablement exacte. (1) Malheureusement, l'exemple qu'avance Mitry pour l'illustrer n'est pas convainquant : d'une part il fait croire à une variété de « raccord dans le mouvement » — chose rarissime chez Eisenstein, qui entre le début et la fin d'une action préfère changer d'angle, donc de point de vue — de l'autre, il relève trop de l'ellipse classiquement utilisée pour des raisons de tact ou de mœurs : « A tel geste **amorcé** dans un plan, Eisenstein raccorde l'**effet** de ce geste dans le plan suivant. Par exemple : Un soldat lève son bras armé d'un sabre. Il va frapper. On coupe aussitôt l'image et on raccorde avec le plan suivant : Le sabre a tranché le visage d'une femme. » (Ces deux plans qui ne figurent pas dans la version sonorisée que nous avons vue, ont leurs correspondants exacts dans *Ivan*, 2^e partie, lorsque Malyouta décapite les trois parents de Philippe.) « Eisenstein ne montre que les « charnières » du mouvement, l'instant de volition, la préparation de l'acte et le résultat de cet acte. C'est ce qui donne à ses films et tout particulièrement au **Potemkine** une si grande puissance dynamique et l'apparence d'un « comprimé de mouvement ». C'est aussi, paradoxalement, ce qui donne à ce « comprimé » une sorte de **largo**, à cette accumulation d'éclats, le noble développement d'un processional ou d'un magnificat.

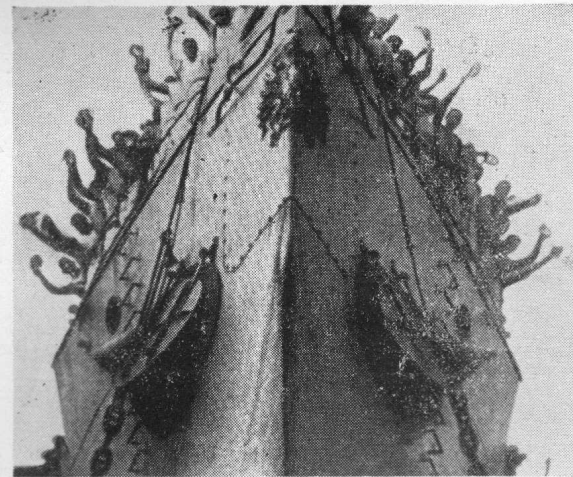
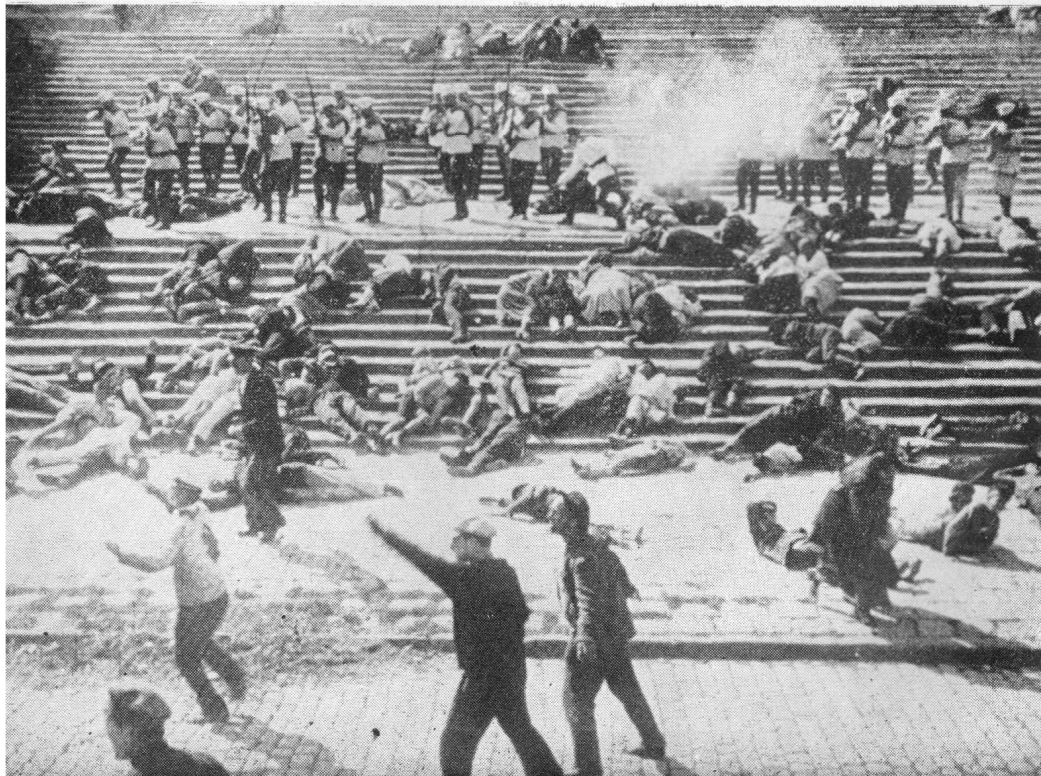
La scansion lyrique caractérise, on le sait, — dirai-je qu'elle les fonde ? — toutes les œuvres de célébration, depuis les Védas, les livres poétiques de la Bible, l'*Odyssée*, la tragédie grecque ou les Passions, jusqu'aux vers de Péguy, Claudel ou Brecht, en passant par les litanies de la liturgie chrétienne dont les deux premiers nommés sont nourris. Stances tragiques, versets épiques ou bibliques, refrains litaniques, le lyrisme y coule et y élargit ses thèmes, et pour mieux les chanter, et pour les chanter plus longuement, il les morcelle, les atomise, les reprend, les nuance à peine, quitte à s'arranger de la lapalissade, la répétition ou la tautologie. L'important, c'est que le chant dure. C'est aussi que tout ou presque soit promu de l'accès-

(1) Mais encore pour bien l'entendre, faut-il la débarrasser d'une confusion possible entre geste, acte délimité, et événement. — le mouvement étant l'un et l'autre. Le geste, l'action élémentaire, peuvent être resserrés ou respectés dans leur temporalité ; l'événement — action globale résultante, est toujours traité par ellipses et raccourcis. Mais les résultats diffèrent : que le geste soit ou non syncopé, l'action se trouve toujours élargie. C'est le paradoxe apparent de ce montage : l'amplification de la somme semble résulter du raccourcissement des termes additionnés. En réalité elle est due aux répétitions que cet atomisme autorise, et à son action sur le rythme.











soire au principal, que l'accidentel devienne pareil au nécessaire, que chaque élément reçoive un sort qui l'enoblisse, et si toutes les parties sont nobles, que sera-ce du tout ? Faut-il des exemples ? J'ouvre l'*Odyssée* ; j'ouvre les *Psaumes*.

Chant II. Athéna : « Télémaque en ta vie tu seras brave et sage si la belle énergie de ton père est en toi. Ah ! quel homme c'était, pour aller jusqu'au bout et de l'œuvre et des dires ! Ni lui ni Pénélope ne seraient tes parents si je doutais que tu remplisses tes desseins : il est si peu d'enfants à égaler leurs pères, pour tant qui peuvent moins combien peu peuvent plus ! Mais je vois qu'en ta vie tu seras brave et sage : la prudence d'Ulysse est tout entière en toi. »

Psaume 18 : L'Eternel m'a traité selon ma droiture,
Il m'a rendu selon la pureté de mes mains.
Car j'ai observé les lois de l'Eternel,
Et je n'ai point été coupable envers mon Dieu.
Toutes ses ordonnances ont été devant moi,
Et je ne me suis point écarté de ses lois.
J'ai été sans reproche envers Lui,
Et je me suis tenu en garde contre mon iniquité.
Aussi l'Eternel m'a rendu selon ma droiture,
Selon la pureté de mes mains devant ses yeux.
(XXI à XXV).

ou encore cet hymne védique qui prolonge une même idée sur une série de questions :

« Où vont les demi-mois, où vont les mois réunis à l'année ? Où vont les Saisons ? Vers où se pressent les deux vierges d'allure différente, où vont le Jour et la Nuit ? Vers où vont, avec le désir d'y atteindre, les eaux ? Comment le vent ne cesse-t-il pas ? Comment se fait-il que l'Esprit ne prenne point de repos ? Pourquoi les eaux ne cessent-elles jamais de couler ? »

Il existe d'ailleurs un texte d'Eisenstein (in *Montage* 38), au long duquel on voit le cinéaste demander aux poètes des leçons de montage, « le secret de l'exposition pathétique » et de « l'évocation magique d'un héros », « la méthode par laquelle ses gestes et ses actes, ainsi que les gestes et les actes du milieu où il évolue, vont miroiter, étinceler, ruisseler de mille feux. » Eisenstein trouve même, chez Pouchkine, confirmation de sa méthode de combinaison image-son, qu'il faut entendre, notamment dans ses films muets, combinaison image-structures rythmiques : « Pouchkine nous enseigne même la manière de s'y pren-

dre pour que les séquences ne coïncident pas mécaniquement avec le phrasé de la musique », pour provoquer « le décalage de la mesure (en l'occurrence des vers) par rapport au début, au développement et à la fin de chaque tableau plastique. »

Fidèle donc, lui aussi, à ce parti de commémoration, de glorification, d'exaltation, et l'appliquant à l'histoire révolutionnaire, après avoir adopté la prosodie indispensable et conçu les structures harmoniques selon lesquelles le drame, dynamiquement, plastiquement et intellectuellement, se déroulera, à quoi Eisenstein imposera-t-il cette division qui conditionne l'orchestration lyrique ? Naturellement pas **au temps de réalisation** du mouvement (comment diviser un coup de canon, les salves d'un peloton, l'ordre d'ouvrir le feu, la chute d'une façade ? comment découper un verbe ?) mais à « **l'instant de volition**, la préparation de l'acte, **au résultat** de cet acte ». (Il y a une grande satisfaction pour l'esprit dans le fait que l'épisode de l'escalier ait été entièrement imaginé par Eisenstein. Et on comprend qu'il ait parlé de **théâtre**. (1) Puisque des fusillades ne se morcellent pas, ni même une charge classique, l'escalier constitue le morcellement idéal qui divisant l'espace conduit à diviser réalistement le temps.)

« Zénon, cruel Zénon,... »

A fragmenter ainsi le mouvement, le temps, et à le réduire à des points immobiles ou presque de l'espace, Eisenstein rend une assez étonnante actualité au sophisme d'Achille et la tortue. Certes il ne nie pas le mouvement. Mais à force de diviser lui aussi la course d'Achille, il la rend sinon infinie et interminable, du moins bien plus longue que Diogène, en courant, ne l'eût démontrée. Et c'est sa façon bien à lui, point tellement différente pourtant de celle de l'*Illiade*, de célébrer les héros « aux pieds légers » de l'année 1905.

(1) Quand Eisenstein avoue : « C'est dans le *Potemkine* que j'ai cédé le plus à la méthode théâtrale », il faut comprendre qu'il a cédé à son théâtre, celui du Proletkult, celui de Meyerhold, le théâtre constructiviste et bio-mécanique d'où il va tirer les attractions et le montage. Et qu'il a cédé aussi — c'est apparemment ce qu'il regrette le plus — au théâtre des masses, mobilisant de vastes foules, les pliant à de vastes déploiements géométriques, et jouant du redoublement, de la multiplication des gestes et des attitudes pour atteindre à l'expressivité. Ici, les marins sont les plus soumis à ce théâtre, notamment quand le *Potemkine* se prépare au combat contre la flotte. Là où un homme ou deux pourraient réellement paraître ou s'installer, Eisenstein en utilise plusieurs — sans nous montrer la conséquence, car l'ensemble doit normalement être absurde.

2/ Octobre (1927) — La ligne générale (1929)

Les deux derniers films muets d'Eisenstein, puisque, achevé, *Que viva Mexico* ! eût été un film sonore et parlant, sont les plus controversés et, certainement les plus méconnus de son œuvre.

Le *Potemkine*, bien sûr, est responsable de cette incompréhension. En un sens, l'auto-critique d'Eisenstein disait vrai : « J'ai connu la gloire trop tôt. » Hypnotisés par la force du **document**, la plupart des admirateurs du *Potemkine* ne purent voir combien cette authenticité recouvrait d'art, d'artifices, d'intellectualisme, de formalisme, et à quel point elle était tributaire de ces ressorts. Les « égarements » qu'on reprochera si fort tant à *Octobre* qu'à *La Ligne Générale*, ne sont le plus souvent que l'élargissement quasi expérimental de thèmes et de méthodes déjà mis en œuvre dans le *Potemkine*. Il n'est certes pas question de nier que le *Potemkine* équilibre art et artifice, émotion et vérité, avec la mesure des chefs-d'œuvre. Mais l'art ne vit pas que de chefs-d'œuvre.

Les « inventions » d'Eisenstein dans ces deux films, — à côté des « recherches » les « trouvailles » ne manquent pas — relèvent toutes du montage, mais sont appliquées à des fins diverses.

Les unes visent à suggérer le **son** ou, plus justement, à en apporter un équivalent, un substitut visuel. Ainsi dans *Octobre* : « Le roulement des affûts de mitrailleuses était rendu en faisant défiler au premier plan, dans des corridors filmés trop bas, des roues anormalement grandes. » « Pour rendre les bordées de l'*Aurora* répercutées par l'enfilade des pièces du Palais d'Hiver, un système d'**iris**, de diaphragmes successifs, s'ouvrait et se refermait à des vitesses diverses sur les salles du palais. » « Une accumulation de bout de pellicules déroulait le cristal des lustres tremblant dans un jeu de reflets vitreux. Il semblait

entendre tinter le cristal en écho aux coups de feu. » (Et déjà dans **La Grève** (1924), le montage — par surimpression — du soufflet d'un accordéon « sur la tache blanche d'un lac d'où montait une joyeuse troupe de promeneurs précédée d'un accordéoniste, s'efforçait de restituer la mélodie incluse dans la scène. » (1) La surimpression aujourd'hui n'a guère bonne presse, ce qui fait oublier qu'elle fut la première forme du contrepoint, du **montage vertical**.

D'autres « effets » tendent, à travers une sorte de « synecdoque », aussi bien à l'élargissement unanimiste, au retentissement cosmique, qu'à l'intensification pathétique, au rétrécissement presque intimiste de l'action. Ainsi la prise du Palais d'Hiver est-elle presque toute transférée sur un grand lustre aux mille cristaux. « Sa splendeur impériale ne l'empêche pas de frémir, de vaciller, d'abord imperceptiblement, puis avec de plus en plus de violence. Dans les vibrations de ces cristaux il semble qu'on voie la panique de l'aristocratie et de la bourgeoisie tzaristes. Une fente s'ouvre dans le plafond. Elle s'élargit. L'image coupe le souffle. Puis tant de fulgurante splendeur s'abîme, misérablement. » (2)

Et la victoire des Soviétiques, à l'heure de la chute du Gouvernement provisoire, qui sonne ici et partout, pour ses artisans et pour tous, au terme de ces **Dix jours qui ébranlèrent le monde**, cette réciprocité, cette solidarité dialectique de la partie au tout et du tout à la partie, voici comment Eisenstein va l'exprimer : « Nous trouvâmes au Palais d'Hiver une curieuse pendule à cadrans multiples, indiquant l'heure qu'il était à Paris, New-York, Londres, etc..., quand il était telle heure à Saint-Pétersbourg. La minute historique, d'abord indiquée d'après le méridien de Pétersbourg, nous la fîmes répéter à tous les cadrans. L'idée était encore renforcée par le mouvement circulaire de la guirlande des petits cadrans, mouvement qui, en augmentant et en s'accélégrant, soudait plastiquement toutes ces indications d'heures dans la sensation d'une heure unique de l'Histoire. » (3)

Le même caractère de « comprimé » dialectique marque évidemment la célèbre scène de l'écrèmeuse dans **La Ligne**

(1) Eisenstein — « Réflexions ».

(2) Béla Bazals, op. cit.

(3) Réflexions d'un cinéaste.

Générale, séquence qui instaure un pathétique nouveau, le pathétique révolutionnaire. Le lustre « représentait » le Tzarisme ; l'écrèmeuse, le tracteur, la charrue, le taureau communal, « s'exprimeront » désormais au nom de la Révolution. Cette expérience, cette conversion, cette communion paysanne, s'élève au rite ; sa valeur de cérémonie sacralise en quelque sorte la machine, sa destination et les soins qu'elle réclame ; et l'événement partiel, local, vaut soudain pour la collectivité et la collectivisation tout entières.

Dans **l'Ancien et le Nouveau**, Eisenstein perfectionne encore son **montage harmonique**. Le montage eisensteinien en effet, ne poursuit pas seulement le choc — horizontal — d'image à image, mais le ou les chocs — verticaux — entre plusieurs drames, « lignes » ou thèmes différents, simultanément présents au sein de l'image. Par l'organisation « des tonalités dominantes dans certaines séquences (foncées ou blanches), ou dans les composantes de l'image », Eisenstein double le développement des **lignes** intellectuelles (idée), dramatique (suspense) et rythmique (chant), d'une action proprement plastique : un drame de « couleurs ».

« La séquence commence en clair-obscur. Puis viennent les dominantes blanches, le lait, la crème, les vagues de lait envahissant l'écran à la fin (...) Lorsque le taureau court, les tonalités sont sombres. Après, les éléments blancs dominent. Certaines teintes d'abord dispersées s'unissent pour former un élément nouveau par les moyens les plus extraordinaires. » (1) « Apparu avec la première goutte de lait, le blanc introduit le thème de la joie que vont développer les séquences du sovkoze, les rivières de lait, les troupeaux, la basse-cour. » (2) Le film « concret », ou figuratif, entre ainsi en contrepoint avec un film « abstrait ». Remarquons encore une fois, au passage, que c'est déjà là l'esthétique du meilleur cinéma d'animation.

Mais ce que l'on retient ordinairement d'**Octobre** et de **La ligne Générale**, pour en faire grief à l'auteur, ce sont leurs moments de ce **montage** improprement qualifié d'**intel-**

(1) Pera Attacheva (Entretiens sur Eisenstein, par Georges Sadoul. Cinéma 60, n° 46).

(2) Réflexions d'un cinéaste.

lectuel, encore qu'Eisenstein soit lui-même responsable de sa dénomination.

Les délégués arrivent au II^e Congrès des Sovjets, dont l'importance, le climat, le dramatique enjeu, sont exaltés par l'avance d'un bataillon ouvrier de motocyclistes, « une succession de roues vertigineuses allant crescendo. »

« Les Mencheviks entonnent un doux chant de compromis. » Des joueuses de harpe les dénoncent.

Le général Kornilof se voit en Napoléon. Une orgueilleuse statue équestre surgit alors, elle aussi à la tête des Gardes blancs.

Le Palais d'Hiver une fois pris d'assaut par les Gardes Rouges, le rêve bonapartiste de Kérénski gît en miettes sur le sol, dans un plâtre brisé.

La Révolution est victorieuse, la statue du Tzar s'écroule. La restauration menace : les débris se rassemblent et reconstituent le monument.

L'individualisme veut tout partager. L'isba sera donc scindée en deux. Et la lame chevauchant, par un montage de plus en plus rapide, l'épouse éplorée de l'un des héritiers, « le spectateur comprend à la fin — et du reste il le voit presque — que la scie passe littéralement à travers son corps et lui « fend » le cœur ». (Balázs)

La socialisation des terres triomphe ; les tracteurs se mettent à proliférer et arrachent toutes les clôtures de la terre.

Je me suis interdit les termes **symboles** et **métaphores** et l'adverbe **comme**, alors même qu'ils auraient souvent convenu. C'est pour ne pas ajouter à la confusion que trop de critiques font peser sur ces audacieuses inventions. « Eisenstein s'est surtout posé le problème de trouver l'équivalent cinématographique des métaphores et des autres figures du discours littéraire », écrit l'un. (Bakshy) Et un autre des plus éminents : « Ces énigmes figuratives n'ont aucune valeur artistique. Le film peut éveiller une pensée chez le spectateur mais il ne doit pas projeter sur l'écran **un symbole conceptuel** achevé, un idéogramme qui ait une signification conventionnelle connue de tous, comme un point d'interrogation ou une croix. Cela ne serait qu'un langage figuré bien plus primitif que les hiéroglyphes et plus mal commode que l'alphabet. Ce ne serait certainement plus de l'art. » (Béla Balázs, op. cit.)

Mais est-il si assuré qu'Eisenstein a poursuivi dans ces expériences un équivalent cinématographique aux éléments grammaticaux du langage ? et n'appauvrit-on pas abusivement son projet à en faire le naïf démarcage des figures et des tropes de la rhétorique ?

L'équivalence que le montage eisensteinien s'évertue à forger ici est celle des **pouvoirs** du langage, poétique ou littéraire, — cette étrange vertu qu'il a de donner à voir sans qu'il soit montré, à sentir sans qu'il soit touché, à entendre sans qu'il soit ouï. La séquence si souvent refusée, de la montée au pouvoir de Kérénski, dans **Octobre**, en est un bon exemple.

Kérénski gravit le grand escalier du Palais d'Hiver, mais nous le voyons, de plus ou moins loin, **toujours sur la même marche**, cependant que croissent en force et en grandeur les sous-titres : Ministre de la Guerre, Ministre de la Marine et de l'Air, Ministre des Affaires Etrangères, Généralissime, Dictateur. « Contrastant avec l'emphase des charges et leur vertigineux développement, le statisme de la position réelle soulignait par contrepoint la substantielle nullité de Kérénski. » (Eisenstein) Cette figuration est-elle si « extrêmement intellectuelle » que le dit Marie Seton ? est-ce un rébus, un jeu d'idéogrammes, un syllogisme en images ? C'est d'abord un **ballet** — intellectuel bien sûr, — mais la danse saurait-elle jamais n'être qu'intellectuelle ? — et cette fixité dans le mouvement, ce sur-place de l'action, n'est-ce pas à l'état pur, un trait de **kabuki** ? Image, idée, plastique, commentaire, écriture, espace, échelle de l'espace et de la graphie, tous ces éléments en mouvement, ne conspirent-ils pas à « une complète provocation de l'esprit humain » ?

Poud dénoncer la signification toute relative de la devise que le Général Kornilov marchant contre Pétersbourg affichait sur ses étendards : « Au nom de Dieu et de la Patrie », Eisenstein inséra une suite de représentations sacrées de plus en plus grossières, d'un Christ baroque à une idole esquimaude. « Tout en maintenant la dénomination de Dieu, chaque image s'écartait de plus en plus du concept, rétrogradait jusqu'à l'idole, jusqu'à la superstition. » (**Film Form**) (1)

On peut moquer le simplisme de démonstration. Mais n'est-ce qu'une démonstration ? Je note que la régression

(1) Je cite toujours d'après l'ouvrage de Marie Seton.

du Dieu personnel au totem s'opère selon le processus du film d'animation et je prétends la prendre **aussi** pour un poème. Déjà les dessins à transformations d'Emile Cohl, et avant lui, ceux de Grandville... Après tout, **Monsieur Tête** (de Lenica et Gruel, 1959) ou **Le Mystère Picasso** (de Clouzot, 1955) propose à l'esprit et aux sens un cheminement semblable, tout aussi rigoureux — aussi simpliste ? — et tout aussi libre, indéfini, ouvert. En vérité le montage n'affirme jamais que les mélodies, s'il nous provoque à les orchestrer. Mais nous les orchestrons selon nos moyens.

Dans cette perspective, l'obstination d'un esprit aussi avisé pourtant que Jean Mitry, lequel voudrait à toute force faire d'Eisenstein le Poudovkine que celui-là, très consciemment, se refusait à être, ne laisse pas de surprendre. Entendons-nous. Défendre le montage idéologique d'Eisenstein n'est pas affirmer que toutes ses tentatives soient abouties. C'est seulement l'admirer de les avoir entreprises et regretter que, lui disparu, ce Nouveau Monde à peine découvert nous soit à jamais interdit.

Parmi les réactions discordantes qui accueillirent **La Ligne Générale**, celle d'André Wurmser est typique d'une vision toujours répandue, à la fois **juste** et à **côté** du film, sans doute faute de réceptivité à son lyrisme. « **La Ligne Générale** rappelle ces images pour bons-points ou livres de leçons de choses où nous vîmes glorifiées la Caisse d'Épargne et l'Instruction qui après le pain est le premier besoin de l'homme. Le bon ouvrier qui ne buvait pas d'alcool, portait des blouses propres, aujourd'hui coopère, tandis que l'ivrogne, jadis en proie au delirium tremens, à présent ricane stupidement devant les tracteurs agricoles. (...) L'économique, la matière, le progrès : les gares ni les hôtels de ville ne sont près de manquer de statues. » (1) Le critique découvre bien un cinéma emblématique, une chanson de geste **paysanne** et socialiste, mais il refuse les simplifications de l'épopée.

Cette exigence de **réalisme** là où il n'a rien à faire — (« On voudrait constater l'état de l'écumeuse quinze jours après la démonstration », répète André Salmon) — continue d'aveugler maints spectateurs à l'éblouissante beauté de ces films. Le cinéma de l'édification socialiste

(1) Revue du Cinéma, ancienne série, septembre 1930. Cité in « Histoire encyclopédique du Cinéma », (René Jeanne, Charles Ford). S.E. D.E. 1952.

est trop souvent confondu avec un cinéma socialiste d'édification. Or même un moujik de 1925 n'est pas aussi bête que certains veulent le croire à voir **La Ligne Générale** ou **La Terre**. Même un tracteur soviétique des premières années n'est pas ce monstre capricieux, irrationnel, et susceptible qu'il faut apprivoiser, panser avec ses habits du dimanche comme un animal domestique précieux mais exigeant. D'ailleurs les difficultés que le Parti — ou ses représentants dans les ministères de la culture — firent à Eisenstein, proviennent un peu de là : qu'il n'y ait pas eu plus de didactisme véritable, pratique (comment utiliser l'écumeuse, le tracteur), plus de vérité documentaire (les paysans moins simplistes et haillonneux, les tracteurs plus solides). Poursuivant selon d'autres voies le même schématisation lyrique, la même abstraction idéo-poétique, qu'il avait dominés dans le **Potemkine**, Eisenstein a fait œuvre épique, respectant le caractère élémentaire, primaire — au sens de **premier** — de l'épopée, et donnant à la Révolution un contexte et des dimensions quasi cosmiques.

Labours, semailles, moissons. Une paysanne enceinte observant les champs, debout entre deux arbres encore nus mais dont l'un déplie une première feuille. La présence du monde, le grand souffle de la terre, l'élan têtue des germinations, l'accord du travail et de la joie avec le devenir toujours recommencé des plantes, et les justes peines confondues avec les douleurs des gestations, des fermentations, soulèvent dans une seule ferveur la vie tout court, celle de la nature, et la vie de l'esprit, la construction socialiste. Avec ce film, et pour une unique fois, Eisenstein ajoutait un chant à ces nouvelles **Géorgiques** que le cinéma russe en ces années suscitait spontanément.

Les théories que Cesare Pavese se forgea sur la nécessité du **mythe** dans l'art, nous éclairent rétrospectivement une intuition proche parente, diffuse chez les cinéastes soviétiques, et Eisenstein par conséquent, au temps de **La Ligne Générale**. « Nous avons besoin de mythes, universels et fantastiques, pour exprimer à fond et inoubliablement notre expérience dans le monde. Décrire les aventures de paysans — même transfigurés ou psychanalysés — ne suffit pas. Décrire des paysages est crétin. Il faut que le paysage — ou mieux, les lieux, l'arbre, la maison, la vigne, le sentier — vivent comme des personnes, comme des paysans, autrement dit soient des mythes. Il ne s'agit pas de refaire ceux des Grecs, mais de suivre leur conception fantastique. La grande colline-mamelles serait le corps de la déesse dont les feux

de la Saint-Jean pourraient célébrer le culte. Le doux sentier sur la cime devrait être la route suivie par le héros quand, ses bienfaits accomplis, il part pour une nouvelle entreprise. Etc.

« Et j'ai compris les **Géorgiques**. Lesquelles ne sont pas belles parce qu'elles décrivent avec sentiment la vie des champs, mais bien plutôt parce qu'elles relient la campagne à de secrètes réalités mythiques, vont au-delà des apparences, montrant jusque dans le geste d'observer le temps ou celui d'affiler une faux, la présence évanouie du dieu qui a créé ce geste, ou qui l'a enseigné. » (1)

On voit tout de suite que dans l'épopée soviétique la Révolution a relayé ces dieux bénéfiques auxquels, selon Pavese, le moindre geste devrait être rapporté pour son **exaltation**. Ce dépassement qui nourrit le réalisme et le grandit vers le mythe, ce sont les héros du socialisme qui en ont forgé les premiers exemples. Ses héros ou ses artistes. Marfa **consacre** le pathétique du tracteur et de l'écérmeuse ; si bien que tout effort nouveau voué à la collectivisation ressuscitera ce premier geste, dans son auréole d'enthousiasme et de poésie. Et à qui n'a pas connu de vraie Marfa, Eisenstein offre la sienne. Ainsi chaque kolkoze pourra en avoir une et obéir à son esprit. Le mythe, ou si l'on préfère, la légende révolutionnaire, sacralise le quotidien.

En même temps pouvons-nous voir comment — et combien — l'art d'un créateur socialiste s'acquitte de sa mission de **servir**.

3/ Que Viva Mexico ! (1931-1932)

Marie Seton et, depuis elle, tous ceux qui s'autorisent de son témoignage, voudraient que l'expérience de **Que Viva Mexico !** marquât dans la vie et l'art d'Eisenstein une métamorphose, le retour en force d'un fonds mystique, religieux, idéaliste, refoulé jusque là. Outre qu'il n'est guère de traces apparentes de cette religiosité nouvelle ni dans les films qui suivirent (**Nevski, Ivan**), ni dans les plans de **Que Viva Mexico !** que nous avons pu voir (1), on doit dire que les arguments de Marie Seton sont rien moins que convaincants.

Eisenstein visitait à Paris les églises ? Mitry a fait justice de l'insinuation. Il accompagnait Eisenstein dans ces visites. Le cinéaste ne s'attachait qu'au pouvoir artistique des œuvres, leur demandant comme une leçon d'efficacité. (Mais il reste qu'il interrogeait, et encore au Louvre, l'art **religieux**). Eisenstein trouva dans la croix et le triangle du Golgotha (2) la formule-mère du drame humain et cosmique. Il voulait que le martyr de Sébastien et des deux péones, monté sur le « Jeu de la croix » du Corpus Cristi, non seulement recommençât la crucifixion mais fût encore une vraie **messe** : « leurs corps et leur sang devaient devenir le Corps et le Sang du Christ ».

L'ingénuité de Marie Seton (qu'aggrave sans doute la traduction italienne dans laquelle je la lis), ne s'embarrasse pas de précautions. La forme du triangle, de la pyramide, revient-elle continuellement au Mexique ? N'importe, le

(1) Cité in « Il vizio assurdo », par Davide Lajolo. Il Saggiatore, Milan 1960. Voir surtout : Pavese, FERIA d'Agosto, Mondadori, 1957.

(1) On dira que le montage ne l'y a pas pu mettre, le film étant resté inachevé. Mais, dit Marie Seton : « Eisenstein était arrivé à la conviction que la composition des éléments dans le plan a la même importance que le montage des plans entre eux. » (op. cit.)

(2) C'est une idée répandue. Mais le fronton des temples grecs imposa dès l'époque archaïque aux sculpteurs du tympan une composition triangulaire et dramatique puisqu'ils en empruntèrent la représentation au théâtre.

« vrai » triangle, c'est la croix. Eisenstein voulait, selon les suggestions du livre **Idoles derrière les autels** (un titre pourtant explicite) d'Anita Brenner, rattacher le « mystère » catholique à un rite maya, Marie Seton n'a d'yeux que pour la Passion. Quelqu'un de moins résolu eût dénoncé la démarche du sociologue vulgaire qui croit pouvoir **réduire** la spiritualité des religions personnelles aux superstitions grossières des peuples barbares. Il est vrai que tel n'est pas le cas. Eisenstein a beau écrire : « Le thème dominant du film est que, tandis que l'homme comme entité biologique est mortel, le principe social représenté par l'homme transcende les limites de l'existence physique et est immortel, éternel. » (...) « Les trois épisodes du film devaient représenter trois conditions humaines historiques successives, de l'animale soumission à la Mort au dépassement de cette attitude (par la prise de conscience puis l'action révolutionnaires. B. A.) dans la conception de l'entité sociale, collective. » Ce thème qui est **aussi** — sinon même d'abord — politique, comme on le voit chez Brecht, chez Aragon, ou chez Dovjénko, ne peut que déborder, pour Marie Seton, une conception marxiste du monde. Il y faut une religion.

Qu'est-ce donc qu'Eisenstein trouva au Mexique puisqu'il est incontestable que les débris de son film respirent un autre air et une autre force que ses films achevés, et que je me permets d'avouer, bravant le ridicule, que **Que Viva Mexico** ! est pour moi le plus grand, le premier film d'Eisenstein ?

Il trouva un pays où multiplier sa déjà grande sensibilité au cosmique, et un peuple, qui faisait certes son histoire, comme ailleurs, mais surtout qui **était** son histoire, d'une façon quasi palpable, un peuple-histoire. Si l'Histoire dans le temps est une frise, et le peuple, à la fois son matériau et son sculpteur, le Mexique était cette frise vivante, cette fresque incarnée. Ne l'oublions pas, la foi, comme la culture, s'exprime durablement en œuvres et en rites, c'est-à-dire en **art**. L'exotisme intervenant, quand ce ne serait que pour rendre à l'œil une acuité neuve, la vie au Mexique, pour Eisenstein, est toute art. Henri Agel a bien vu : « Eisenstein eut là bien plus que la satisfaction d'une curiosité aiguë pour toutes les manifestations du sacré, au moins deux intuitions fondamentales : le cycle éternel qui fait se répondre la vie dans la mort et la mort dans la vie, incessamment, et la révélation profonde de ce que peut être la portée d'un ésotérisme plastique. » (1)

(1) « Les Grands Cinéastes », Editions Universitaires, 1959.

Nous montrerons plus loin (voir page 91) comme la réalité historique, l'événement même, se donnaient presque toujours à Eisenstein à la façon d'un paysage où l'épopée n'avait plus qu'à choisir et magnifier. Or voici un pays qui présente toutes les couches de son histoire **simultanément** : le passé pré-colombien, le matriarcat hors du temps sous les tropiques, le passé espagnol, l'âge féodal, le présent révolutionnaire. (1) Cette émouvante « coupe » dans le corps et l'âme d'une nation, sa dignité et sa splendeur formelle encore vives sous la misère, l'exploitation, devaient **exacerber** chez Eisenstein une tendance, jusqu'ici bridée, à **la contemplation** (2) — d'où l'extraordinaire **humanité** de ces images jamais abstraites — et lui permettre de vérifier poétiquement le fameux jugement de Marx : « La religion est la théorie générale de ce monde, son solennel complément, sa raison générale de consolation et de justification. Elle est la réalisation fantastique de l'énergie humaine. (...) La misère religieuse est d'une part l'expression de la misère réelle, et d'autre part, la protestation contre la misère réelle. »

EXPRESSION ET PROTESTATION.

N'est-ce pas suffisant pour que la Passion que vivent — bien plus qu'ils ne la jouent — les pénitents du Vendredi Saint ne fasse qu'un avec la Passion que vivent jusqu'à en mourir, Sébastien et ses compagnons crucifiés, qu'un avec toutes les Passions de l'homme en quête de sa délivrance ?

Nous reviendrons d'ailleurs sur cette question du **Sacré** dans un chapitre spécial. L'actuel cinéma mexicain toutefois, où il est toujours loisible de déceler, plus ou moins claire, l'empreinte profonde qu'y a laissée le passage d'Eisenstein, nous confirme dans nos convictions.

Ainsi **Raïces**, de Benito Alazraki (1955). Le pèlerinage qu'on y voit, au sanctuaire de Tizimin (dans l'épisode du Borgne), avec ces croix dans les bras dont une feuille d'agave, cet attelage — une branche d'elle à lui — à la fois naïf, cruel et ingénieux (naïvement ingénieux et d'une

(1) Il est assez remarquable que, rentré du Mexique en URSS, Eisenstein ait projeté, sous le titre de Moscou, un autre « film-panorama », comme si la vision mexicaine avait sensibilisé son regard et son esprit à cet aspect synchrétique de la réalité russe. « Eisenstein pensait raconter en une grandiose fresque « l'histoire vivante » de Moscou, la cité où l'Asie avait rencontré l'Europe et où se voyaient superposées les marques des siècles, du Moyen Âge à aujourd'hui, dans un ensemble d'aspects contrastés et cependant en continuité idéale. » (Marie Seton, op. cit.)

(2) La tendance se maintiendra dans les œuvres suivantes où elle dictera notamment le rythme.

cruauté qui s'ignore) que la mère invente pour guider, à travers les agaves cultivées, son fils borgne devenu aveugle. sont — admirablement — d'ascendance eisensteinienne. Mais l'écart qui demeure est révélateur. De l'épine, Eisenstein ne ressent que le mal physique, et le mal social que la domination de classe en a fait (la récolte du pulque, le supplice de Sébastien). Son matérialisme, son irréligion, lui gardent un regard aigu mais païen. Alazraki, lui, se révolte à travers le catholicisme indien. Le même cheminement caractérise le dépassement politique des meilleurs films mexicains, **Maria Candelaria**, **Toro**, d'autres que j'oublie.

4/ Alexandre Nevski (1938)

« C'est au Mexique, qu'Eisenstein commença à substituer au montage des attractions, un système de métaphores géométriques. » (1) Mais avec l'épopée patriotique de **Alexandre Nevski**, les nécessités de la restitution historique y poussant, ce qui n'était qu'un tournant de son art va devenir une véritable mutation.

Son œuvre jusqu'alors avait été un chant du monde, le chant didactique d'un monde en travail sous le levain révolutionnaire. Eisenstein va lui préférer une dynamisation, par le cinéma et la musique, de l'univers de la peinture, l'**oratorio plastique**. Jusque-là il avait peint avec les choses et les êtres, — fragments du réel, choisis, mis en forme par ce choix même, parfois ré-élaborés avant le tournage, puis remodelés par le montage — (choc déformateur des images). A partir de **Nevski**, l'ambition démiurgique d'une création totale l'emporte sur l'ancienne volonté d'investigation et de poésie (changer les formes seulement pour en exprimer les sens et les plier au discours) du réalisme dialectique. Eisenstein s'enferme dans des studios-cathédrales. Il ne peindra plus qu'avec des peintures. Il se fait architecte, sculpteur, décorateur, peintre, musicien.

Jusque-là, ses films étaient des représentations véridiques, réalistes, de faits réels. Certes, l'art y intervient sans cesse. « Le contraire de la vérité au nom de la vraisemblance. » Par transfert et condensation un fait inventé devient le « comprimé » d'innombrables faits authentiques, éparpillés, eux, dans la disparate du réel et de l'Histoire. Mais rien de cela n'est faux parce que la transfiguration s'accomplit selon les lois dialectiques de la réalité et de l'esprit : le détail « typique » reflète le tout « comme en une goutte d'eau », le fragment tient lieu de la totalité, **devient la**

(1) Henri Agel, op. cit.

totalité. La vérité du fait cinématographique n'est pas celle de l'idée mais celle d'un instant concret suffisamment total pour signifier l'idée dans sa généralité, pour assumer, dans sa singularité, l'universel.

Bref, Eisenstein donne raison à Sartre et prouvait, sans peut-être l'avoir clairement voulu, que l'important n'est point tant l'universalité du singulier que la singularité de l'universel. Béla Balázs dit ces mêmes choses tout simplement pour ce qui est des personnages : « Chez Eisenstein, l'individu ne se dissout pas, ne disparaît pas dans la masse. Il nous est possible de voir comment la masse apparaît dans l'individu. » (1)

Mais **Alexandre Nevski et Ivan le Terrible** (2) ne seront plus que des légendes.

Grégory Alexandrov a rapporté à Sadoul (3) deux beaux exemples de cette dialectique du faux et du vrai au bout de laquelle Eisenstein trouvait son réalisme. Dès sa première mise en scène, au **Proletkult**, — celle du **Mexicain**, d'après Jack London — Eisenstein imagine un contrepoint réel (déjà un effet de montage) entre l'action figurée sur la scène et un match de boxe — dont cette action dépend — réellement poursuivi sur un ring au centre de la salle et de ses spectateurs. Puis, portant le contrepoint à un second degré, il exige que le combat soit mené pour de bon jusqu'à son terme et consent que la pièce change de dénouement selon l'issue du match !

Pendant sa période muette, dit encore Alexandrov, Eisenstein n'utilisait qu'accessoirement le dessin, l'employait parfois pour définir le **typage** d'un costume. Mais le vêtement n'était jamais exécuté spécialement ; il fallait le retrouver dans les réserves ou chez les fripiers. Costume de film, ou dénouement du **Mexicain**, l'imaginaire chez Eisenstein voulait être confirmé par la réalité. Cet équilibre donne sa saveur spécifique à son œuvre muette. Ses films sonores, eux, n'hésiteront plus à **réaliser** les dessins.

Créateur total, son univers entier relève désormais de l'imaginaire, je veux dire qu'on ne lui trouve plus aucun répondant **direct** dans le monde réel. Tandis que même une œuvre mineure — et qu'**Alexandre Ford**, son auteur, a d'ailleurs voulue dans la postérité de **Nevski** — **Les Chevaliers Teutoniques** (1960), garde à la Pologne **physique**

(1) Op. cit.

(2) Il m'arrivera d'accoler ces deux films, le projet esthétique d'Eisenstein n'ayant fait que s'exaspérer de l'un à l'autre.

(3) Cinéma 60. N° 46.

qu'elle nous montre des accents qui convainquent que c'était déjà là la Pologne d'aujourd'hui (et ainsi en fut-il d'Odessa, de Saint-Petersbourg, dans le **Potemkine** et **Octobre**), les conceptions d'Eisenstein pour **Nevski** et **Ivan**, et aussi les conditions difficiles du tournage, nous enferment en une Russie fantastique, toute de musée, d'iconographie, d'évocation par l'art et l'histoire.

Eisenstein certes est pleinement conscient de cette abstraction. Il a lucidement pesé les termes de l'alternative et résolu le dilemme en toute connaissance de cause : « Glorions authentiques ou authentique bravoure du peuple russe ? Neige véritable ou véritable héroïsme russe ? L'inimitable symphonie de l'hiver, dans l'étincelante photographie d'Edouard Tissé, au bout d'un an ? Ou, deux fois plus vite, cette arme écrasante que serait le patriotisme du film ? (1) et encore : « Qu'est-ce qui importe au spectateur ? L'insolite des rythmes et des sons d'une langue inconnue, avec sous-titres explicatifs ? Ou bien que le dit spectateur se trouve plongé directement avec la plus minime dépense d'énergie, dans le tragique de ces trahisons et de ces atrocités, la démesure de ces projets de conquête ? »

Et la bataille sur le lac Peïpous gelé fut tournée en plein été, et les Teutons parlent franchement russe.

Puisque le **montage** est déjà, en soi, un contrepoint, il est normal que pour son premier film sonore Eisenstein ait accordé à la musique un rôle considérable, fidèle en cela à son ambition de toujours : faire du cinéma la synthèse originale des autres formes de l'art. Aussi bien, grâce au génial concours de Prokofiev, **Nevski** devient « le premier chef-d'œuvre d'un art nouveau : l'art audio-visuel. » L'épopée se construit, — est construite — sur le double développement du mouvement visuel et du mouvement musical. C'est l'**opéra** (devenu cinématographique) au plus haut sommet de son ambition. C'est tout autant la symphonie ciné-plastique qu'Elie Faure avait prophétisée.

Pour la première fois aussi Eisenstein intègre à son art l'art du comédien. L'acteur de profession, exigé par les conceptions du **réalisme socialiste** alors régnant, est de toute façon indispensable au genre biographique. Mais Eisenstein

(1) **Réflexions d'un Cinéaste.** Qu'on ne dise pas qu'en bon artiste communiste Eisenstein fait passer l'efficacité de l'œuvre avant sa pureté esthétique. Si ce choix n'était pas allé dans le sens de sa conception créatrice, il en eût adopté un autre. (Comme il fit d'ailleurs pour le **Potemkine**.)

ne renonce pas à le plier à sa vision, à le soumettre au montage comme il avait fait naguère de ses **types** : « Il est faux de croire qu'un bout de film où l'acteur joue sans que le metteur en scène ait touché à la pellicule soit une composition « échappant au montage ». Dans ce cas il faut seulement chercher le montage ailleurs : **dans le jeu même.** » Sa tyrannique volonté de recreation totale fait de l'acteur la super-marionnette dont rêva Gordon Craig. Le grand Tcherkassof aura plus d'une fois à s'en plaindre (et pour Ivan davantage encore). (1) Ainsi concilie-t-il avec le **stanislavskisme** redevenu de rigueur, les principes **constructivistes** et méyerholdiens de sa jeunesse.

Il entre en effet dans l'œuvre d'Eisenstein, répétons-le, beaucoup plus de continuité et d'unité qu'on n'a dit. L'omniprésence elle-même de la plastique, désormais souveraine, ne résulte pas d'un naufrage soudain dans la peinture ou le théâtre, ni d'une incompréhensible conversion à l'expressionnisme de type allemand. Elle est la forme — repensée en fonction des conditions concrètes nouvelles dans lesquelles il doit maintenant œuvrer — d'une fidélité à la plus authentique vocation du cinéma muet — et notamment du russe — : la volonté d'aborder, par-delà le cinéma de reproduction, documentaire (Lumière), le cinéma de fiction, théâtral (Méliès), le cinéma littéraire, narratif ou dramatique (Griffith), à un nouvel ordre de réalité lyrique qui partagerait la condition des arts plastiques — puisque le film est images — et celle du poème — puisque le film chante, mais à sa guise, dans le temps —, quelque chose d'absolument **différent** du réel, qui en a pourtant l'étroite semblance, et qui le glorifie.

Ne citons que deux exemples pour nous justifier : **Le Village du Péché** (1928) d'Olga Préobrajenskaïa, et tout spécialement l'annonce du retour du fils-soldat, **La Terre** (1930) de Dovjénko, et particulièrement les étreintes immobiles des amoureux dans la nuit tiède, et cette danse frénétique de Vassili, qui ne projette pas d'ombre.

(1) « Il me semblait que le film montrait Nevski de façon quelque peu abstraite, qu'il n'était pas assez vivant. Eisenstein me persuadait de me soumettre au style épique de la réalisation, de ne pas détailler le personnage, ses traits psychologiques, de chercher au contraire à le généraliser. »

« Eisenstein ne cessait de nous poser des tâches difficiles dans le domaine de l'interprétation plastique, (...) me limitant quelquefois au cadre étroit de son idée graphique. Il modelait des mises en scènes sculpturales. Mais il était parfois difficile d'introduire un contenu dans la forme qu'il voulait rendre. (...) L'acteur devait justifier le dessin extérieur proposé par le metteur en scène. » (Nicolas Tcherkassof, *Notes d'un acteur soviétique*, Editions en langues étrangères, Moscou, 1956.)

Ainsi **Alexandre Nevski** nous autorise à voyager **dans** un univers plastique cohérent — statuaire, bas-reliefs, frises, groupes sculptés — comme en un Musée Grévin sublime qui serait le paradis de statues vivantes. Imaginons le Pays de Cocagne, ré-inventé non plus en fonction du sucre et de la gourmandise, mais en termes d'art, d'histoire et de patriotisme. Semblablement, **Ivan le Terrible** nous permet un voyage **dans** la peinture. (Peu importe que cette peinture ne pré-existe pas toujours au film, comme les toiles de Van Gogh précèdent le voyage qu'Alain Resnais nous fera accomplir avec le Peintre, dans son monde pictural **re-matérialisé** ; l'essentiel est que le film emprunte ses éléments sans cesse à une vision de peintre).

C'est là pour moi, l'apport le plus saisissant et le plus prestigieux de cette **ciné-plastique**. Nous visitons les musées ; grâce à Eisenstein nous visitons les tableaux. Nous parcourons les frises et contemplons les statues. Notre regard tâchait à les animer. Désormais, rendues à l'humain — pour quel fantastique jugement dernier ? — elles vivent et refont leur Histoire, magiquement, devant nous. C'est une magie toute semblable, au demeurant, que je retrouve aux chefs-d'œuvre de Trnka : **Prince Bayaya**, qui ressuscite l'âge gothique et courtois, **Légendes Tchèques**, qui ranime la civilisation du haut moyen âge, **L'Année tchèque**, qui vivifie la fraîcheur naïve d'un folklore comme hors du temps. Et le spectacle est en vérité prodigieux de cette « peinture » qui n'est pas de la peinture, cette plastique qui n'est pas de la sculpture, cet art tout de lumière, d'ombre et de son, cette espèce de sur-théâtre qui n'est que cinéma.

Il n'est pas tout à fait exact d'affirmer comme Mitry : « Eisenstein en est arrivé à signifier par les images elles-mêmes, c'est-à-dire par leur composition interne, architectonique et plastique, davantage que par leur organisation rythmique et dynamique » (ou alors c'est céder, par une pente bien explicable, à la première tentation eisensteinienne de ne voir de mouvement que dans le montage, « entre » les plans). Une peinture serait-elle dépourvue de rythme parce qu'elle est arrêtée ? Le rythme et le dynamisme jouent leur plein rôle dans les images de **Nevski** et d'**Ivan** mais, poussant à la limite un procédé expressionniste, ils le jouent en tant que **frein**. La mise en scène d'Eisenstein ralentit le mouvement, le fait durer, l'amplifie et l'élargit dans la magnificence de la lenteur, le prolonge et le **tient**

comme un chanteur tient la note, pour retrouver, rigoureusement, le dynamisme spécifique de la peinture.

Qu'on pense aux « tableaux » de l'armée russe dans l'attente anxieuse des Chevaliers Teutoniques, par lesquels s'ouvre **Alexandre Nevski**. Mais la formidable bataille elle-même, sur le lac Péïpous, qui retrouve dans ses intenses mêlées, ses éclats de plâtre et de verre, les fabuleuses géométries de Paolo Ucello, ne contredit pas à ce principe fondamental. « Nous tournâmes pour une vitesse de huit-douze photogrammes par seconde, au lieu de vingt-quatre, afin de souligner et rendre plus intense le rythme particulièrement dramatique de la bataille », dit Tissé. « Nous avons voulu faire sentir le poids des épées, des haches, des lances, le halètement de ceux qui les brandissaient, la respiration de la bataille en somme. Avec une vitesse normale, donc accélérée, tout cela eût été perdu. » (in Marie Seton)

Personne ne croit plus qu'un geste, un acte, correspondent sur la toile ou dans le marbre, à des **instantanés**. Un tableau, une statue, n'est pas un photogramme. La vie, loin d'y être arrêtée, y est miraculeusement préservée pour l'éternité. Ce pied, ce bras levé, ce recul peureux, cet élan passionné, n'y sont pas l'instant embaumé (1) mais en raccourci, la totalité d'une existence **en acte**. Paradoxalement, ce déséquilibre, ce porte-à-faux, ce départ absurde que constitue le geste fixé est la condition même de son dynamisme, le branle qui sans cesse relance l'action, à jamais. (D'où l'on peut voir que le fameux « suspense », dans sa réalité physique et graphique, n'est que le cas particulier de cette éternelle vie saisie après son lancer, avant son arrivée, et qui perdure, comme l'équilibre dans la danse).

C'est à la faveur de ce ralenti, de cette immobilisation vivante, source d'intensité, que les personnages de **Nevski** (Nevski lui-même, les héros de légende Buslaï et Gavriilo, le traître Tverdila, le blanc Commandant en chef des Chevaliers, le moine noir, plus que tout autre) et ceux d'**Ivan**, retournent d'une part à l'histoire — leur vie historique — et son incarnation plastique, et d'autre part peuvent délivrer, — voient se délivrer serait plus juste — en quel-

(1) L'étonnant demeure que les moulages mortuaires — instantanés pourtant, s'il en fut — éternisent non la mort, mais la vie. L'Inconnue de la Seine n'en finit pas de sourire, Pascal de méditer, Beethoven de ruminer son univers sonore intérieur. Il est vrai que le plâtre ne retient pas une action, mais un état, et n'est donc pas l'instantané qu'on peut d'abord croire. Plutôt une « pose ».

que sorte à côté d'eux, ces modalités de l'être que la psychologie ramènerait à des catégories fort sommaires et dont l'expressionnisme en revanche, donne l'impression qu'on les pourrait toucher du doigt, qu'elles sont devenues concrètes et visibles : la foi, l'orgueil, la cruauté, la gloire, l'ambition, la haine, la douleur, la solitude, l'horreur, — un chapelet abstrait appelant les majuscules de l'impersonnalité.

Ce même dédoublement, ou mieux cette démultiplication, les soustrayant à l'objectivité réaliste et les refusant ainsi à notre communion, nous les donne à juger, à tout le moins à **observer**. On reconnaît, réalisée presque à la lettre, l'interprétation telle que Brecht l'a rêvée : « L'image historicisée aura quelque chose des esquisses qui, autour du personnage, marquent encore les tracés d'autres mouvements et d'autres traits. » (1)

On peut se ressouvenir ici de la fascination qu'exerça toujours sur Eisenstein la dramaturgie japonaise et noter comme le récent cinéma japonais — celui de Kurosawa plus particulièrement — tendu entre le **kabuki** et le réalisme dramatique du film, nous a apporté des exemples de jeu **arrêté** fort proche du sien. La vérité du geste est retrouvée, quand elle l'est, au bout d'une analyse et d'une synthèse juxtaposées, étirées dans l'instant, comme une danse-pantomime, une micro-danse. Dans **Rashomon**, dans **Kanikosen**, dans **O'Haru** aussi, un personnage se défend « pour l'éternité », un combattant « n'arrête pas d'arrêter », une femme inquiète part, sans toutefois s'en aller. Se ressouvenir encore que dès le **Potemkine** (les assiettes, le peloton d'exécution), et après lui, dans tout le cinéma soviétique de montage (le départ du train dans **Le Chemin de la Vie**), l'expressionnisme du style ne craint pas d'étirer arbitrairement la durée jusqu'à faire tomber (en définitive), plusieurs fois un objet qui s'est pourtant cassé au premier coup, ou prolonger jusqu'à l'invraisemblance, un instant réalistement bref. (Nous le verrons encore avec les pièces d'or du Sacre d'**Ivan**).

La ciné-plastique, dans **Nevski** plus ouvertement encore que dans **Ivan**, ne se réduit cependant pas toute à cette animation des visions d'un plasticien, quasi thaumaturgique, réaliste, et à trois dimensions, dont nous avons longuement parlé. (Pourquoi ne comparerait-on pas à la Russie d'**Ivan** et de **Nevski** selon Eisenstein, le Pôle et son géant, la lune et ses Sélénites, selon Méliès ?)

(1) Geneviève Serreau. Brecht dramaturge, L'Arche, 1955.

Elle ne se contente pas de rendre ces visions à la vie effective, au mouvement concret ; elle les ré-ordonne aussi suivant la géométrie et les rythmes de la danse. Le « montage harmonique » de **La Ligne Générale** (1) « qui recherchait des tonalités dominantes dans certaines séquences (foncées ou claires), dans les composantes de certaines images » (Pera Attacheva), le « montage plastique » du **Potemkine** (2), qui se construisait d'un plan à l'autre « sur un changement de lignes et de formes et sur le jeu de thèmes se chassant mutuellement dans une sorte de mouvement fugué » (Mitry) s'épanouit et s'accomplit ici sur un mode si conquérant qu'il fait de **Nevski** autant un oratorio qu'un ballet plastique.

Correspondant respectivement aux Teutons et aux Russes, les « blancs » et les « noirs », les angles et les cercles, les obliques et les verticales, la glace et le feu, la rigidité et la souplesse, l'ordre du continu et l'ordre de l'irrégulier, (3) composent sous nos yeux, eurythmiquement, un **drame** vivant de formes et de **couleurs**. (4)

Avec **Ivan le Terrible**, on verra d'ailleurs ce ballet plastique croître en abstraction, — dans la séquence de la fête, où les couleurs, détachées de tout support objectif, expriment le drame comme **en dehors** des personnages, ainsi que ferait une musique, — et ne pas craindre de perdre la profondeur pour ne plus se jouer que sur le **plan**, à deux dimensions. La boucle alors est parfaite : le poème visuel retourne à la toile, d'où il est issu. (5)

(1) Cf. supra page 44.

(2) Résumons, pour faire un exemple, une subtile analyse de Mitry (op. cit.) :

- a) Derrière des colonnes disposées en arc de cercle passent des voiles blanches.
- b) Le thème de l'arc s'épanouit en une arche de pont. Les voiles passent tout au fond.
- c) L'arc devient un demi-cercle de personnes. Le mouvement des voiles est indiqué par la direction des regards.
- d) L'arc des personnages s'inverse. Au fond, une balustrade reprend le même thème. Les regards indiquent toujours les voiles.
- e) La balustrade devient un canon du **Potemkine**. Une voile blanche arrivant remplace la robe blanche d'une femme. Etc.

(3) G. Bounoure. **Nevski**, in fiche Idhec, et **Regards neufs sur le cinéma**, Peuple et Culture, 1953.

(4) Eisenstein, le premier, a noté combien son film donnait par endroits l'illusion de la couleur. Au souvenir, l'illusion est totale : **Nevski** m'apparaît comme une somptueuse et immense verrière de vitraux.

(5) Le plan le plus caractéristique de ce point de vue est au début de la seconde partie. **Ivan** enfant entre dans la salle où les boyards injurient sa mère et où il en fera arrêter un. Impossible alors de savoir si le tsar est debout devant un mur, se tient dans l'embrasement d'une porte (ouverte ? fermée ?), ou devant une alcôve blanche.

De **La Grève** à **Ivan**, la continuité est rigoureuse. Ainsi **Nevski** est moins pictural (ses plans s'y réduisent moins directement au tableau) mais déjà beaucoup plus ouvertement expressionniste que **Que Viva Mexico !** **Nevski** peut faire songer à certaine avant-garde théâtrale, celle de Meyerhold, donc d'Eisenstein lui-même, laquelle se référant aux théâtres de l'extrême-orient, affuble ses acteurs de masques caricaturaux et joue savamment de leur groupement, de leur rapport aux décors. Songer encore, si l'on veut, aux masques de James Ensor. Mais alors, d'emblée, le personnage se constitue en symbole, et pour qui est réfractaire à cette forme d'art, une bonne part de cette mascarade métallique, les jours où l'état de grâce vient à manquer, risque de se défaire en une gigantesque quincaillerie... de génie.

Le Génie de l'Eisenstein « muet », génie plastique c'est évident, passe d'abord par, — davantage, tient d'abord tout entier dans — cette dialectique du symbole et du réel, du singulier et de l'universel, de la métaphore et de la vérité, bref de l'expressionnisme et du réalisme, selon laquelle l'image **est** l'idée, la réalité est sa propre métaphore, le concret est lui-même **plus** un symbole, le détail, (et c'est en cela qu'il est **typique**, Eisenstein le dit lui-même), assume l'ensemble, la partie tient lieu du tout. Les premiers chefs-d'œuvre d'Eisenstein sont uniques d'abord pour la façon miraculeuse dont ils font se confondre art et document. **Le Potemkine** est un ballet et une actualité reconstituée. Le montage des attractions et le montage-réflexe font jaillir du dedans, n'apportent pas arbitrairement du dehors, les significations secondes. L'idée coule de source. Ce réalisme est socialiste sans quitter d'un pouce la réalité. (Qu'il lui tourne parfois jusqu'au dos est un détournement légitime qui ne nous concerne pas ici, où nous ne considérons pas les moyens mais leur fin). Lors même que le cinéaste rate son coup, qu'il tombe dans la naïveté avec le montage intellectuel, au moins conserve-t-il l'insurpassable mérite de toujours chercher dans le même sens, de vouloir obtenir de l'enregistrement du réel un langage idéographique, de rendre à la genèse de l'idée son processus affectif réel, et s'impose-t-il de ne voir de symbole que dans la réalité. Renoir voulait — et il nous le prouva — des roses qui fussent des portraits. Eisenstein nous donna ses roses à lui, qui étaient des idées, mais d'abord des roses. Un visage de **Que Viva Mexico !**, l'image nue d'une agave trouée de balles, accusent presque de pauvreté les richesses de **Nevski** et d'**Ivan**.

Avec Nevski commence délibérément le retournement, — d'aucuns diront-ils la déviation ? Désormais les idées seront **jouées** comme idées, les symboles comme symboles. C'est encore sur-théâtre. D'où vient sans doute qu'on puisse mal se défaire, devant ces deux films, du souvenir de Trnka. La marionnette — non plus la super-marionnette — **n'est** pas quelqu'un ni quelque chose, pour beaucoup qu'on le veuille. Elle **représente** quelque chose. (Encore tout l'art de Trnka se veut-il dans l'approximation la plus grande de l'être et du représenter alors qu'Eisenstein n'en a cure et noie sciemment l'être de ses personnages dans le jeu de formes et d'idées de sa mise en scène.) Écoutons-le, du reste, nous parler de son lac Péïpous artificiel :

« Le secret de la réussite, c'est que nous n'avons pas essayé de le contrefaire. Nous n'avons pas feint, nous n'avons pas tâché de faire croire à des glaçons de verre ni à un arrangement postiche des détails vrais de l'hiver russe. Nous n'avons pris que l'essentiel, ses rapports de valeurs sonores et lumineuses. Nous l'avons réduit à sa formule et dès lors il devenait inutile de feindre **puisqu'on tenait la vérité.** » (Je souligne). Et encore : « Nous n'avons pas tourné l'hiver mais la bataille, montré le combat et non la saison. » (1)

Curieux réalisme, qui dissocie la bataille de la saison et du lieu, qui se contente de **la formule**, de la vérité de **l'idée** !

Mais **Alexandre Nevski** est une chanson de geste, populaire, primitive, forte et naïve, fruste et savante, une « sorte de mythologie agissante » dit Mitry. Aurait-elle pu, sans une transfiguration aussi radicale, s'éloigner assez de nous pour s'installer dans la légende ?

(1) Réflexions d'un cinéaste.

5/ Ivan le Terrible (1^{re} partie (1942-1944))

« L'action commence avec le sacre d'Ivan, au moment où celui-ci se fait couronner Tzar malgré l'opposition des Boïards et l'ambition de sa tante, Euphrosinia Starizkaya, qui souhaite voir son fils Vladimir Andreyevitch à la tête de toutes les Russies. Kazan, dominée par les Tartares, déclare la guerre à Ivan. Il s'empare de la ville. A Moscou, il tombe malade. Intrigues autour du lit où il agonise. Il guérit. Sa tante empoisonne la tzarine. Ivan s'éloigne mais le peuple vient lui demander de reprendre le pouvoir, tandis que son ami, le prince Koursky le trahit et passe au service des Polonais. Le tzar s'entoure d'une Ceinture de fer, les « opritchniks », issus du peuple. » (1)

Nous avons vu, étudiant **Nevski**, qu'à la faveur du ralenti expressionniste du style, de la tension qui en résulte comme d'une mise au rouet, les personnages voyaient se délivrer comme **à côté d'eux**, ce qu'il faut bien appeler leur psychologie, un trait de caractère ou de l'âme devenu décisif, énorme, et quasi palpable : l'orgueil, la haine, l'envie, la fidélité, la jalousie, la bassesse, etc...

Le phénomène d'abord gêne. On a l'impression que le personnage qui extériorise si manifestement son sentiment retarde sur la cause qui l'a provoqué. Entre le plan moyen d'Ivan menaçant prêtres et boyards et les grimaces, les froncements, les regards effarouchés qui, en gros plan, accueillent ces menaces, nous mettons un décalage : ces mécontents prennent bien du temps pour réaliser ce qui les attend, et pour y réagir. Le montage, qui devrait exprimer une succession immédiate, voire une simultanéité, s'empêtre ici dans la durée. C'est la conséquence de l'éminente somptuosité plastique. La peinture s'installe dans

(1) D'après Jean Mitry, op. cit.

l'espace, joue de l'espace (l'admirable composition des trois dignitaires dans leurs fraises), étale le temps sur la surface de la toile. Il faut bien qu'il en résulte un appréciable ralentissement.

Mais il faut voir qu'Eisenstein affronte ces risques en toute connaissance de cause. Le choc eût été moins violent si Ivan menaçant avait été lui aussi montré en gros plan. Si, avant le gros plan des têtes, les dignitaires nous étaient d'abord apparus dans un ensemble, ou un moyen ensemble. Eisenstein ne l'a pas voulu. Ce que nous nommons « retard » ou « décalage », n'a pas de sens que par rapport à l'exigence de continuité, au respect de l'intégrité spatio-temporelle, bref au réalisme du découpage moderne. Il n'en a aucun dans une conception musico-poétique, dans le chant d'images, qui définissent le montage eisensteinien. Cela est évident en plus d'un endroit : la tente d'Ivan, au sommet de la colline, face à Kazan, nous est montrée en trois plans successifs, (1) de plus en plus rapprochés. Mais ce ne sont pas trois moments d'un unique mouvement d'approche vers le camp, ni trois points de vue différents d'une même réalité. Ce sont trois réalités différentes, trois compositions plastiques, trois tableaux distincts sur un unique sujet. (Il est facile de vérifier que les éléments du réel ont été redistribués pour chaque image et que les trois plans ne correspondent pas seulement à trois déplacements de la caméra.)

Ici donc, la peinture l'emporte, quasi inanimée. (Mais les trois lions du *Potemkine* ?) Lors des cérémonies du sacre, les ruissellements de l'or renouvellent cet arbitraire du poème. La pluie des pièces ne correspond pas à la capacité des vases destinés à la recueillir. Surtout ceux-ci ne se vident pas normalement, au rythme de la chute. Quand Eisenstein s'est décidé à nous montrer les vases quasi vides, il nous impose aussitôt l'image du manteau, des pieds et du sol sur lesquels le ruissellement n'en finit plus. La musique, ici, l'emporte. Musique visuelle du montage, qui veut l'étrangeté, l'insolite, et la fascination de la fête.

On oublie trop que le montage, s'il fut d'abord la quête d'une syntaxe, de la liberté **logique** du récit, fut plus tard

(1) On aura déjà pu noter, aux pages 27, 28, 41 et 51, la constance de cette formule ternaire à laquelle nous ne savons donner une signification particulière.

— et chez les Soviétiques plus qu'ailleurs — cette poïétique qui délivrerait la création photographique, base du cinéma, des servitudes de l'espace et **du temps**.

Cette extraversion des personnages, portant pour ainsi dire, leur être en sautoir, et qui naît de la splendeur picturale comme du ralenti, permet à Eisenstein de retrouver une constante de sa vision : **l'abstraction**. Jusque dans cette tragédie individuelle d'un souverain, dont la caméra, trois heures durant, ne se séparera pratiquement jamais, Eisenstein réinstalle ces forces abstraites, ces catégories pures, ces symboles, dont l'affrontement dialectique constitue toute son œuvre. Si le *Potemkine* opposait bourgeoisie et prolétariat, armée de répression et force populaire, terre et mer, révolution et contre-révolution, **Ivan** oppose boïards et souverain, pouvoir temporel et église, esprit de famille et raison d'état, amour et ambition, trahison et fidélité. C'est un même combat d'entités. Les personnages n'y sont plus que forces nues, qui se composent rythmiquement et plastiquement en un ballet de formes. La **ciné-plastique** est toute là, car la force pure ne coïncide pas toujours avec l'entité corporelle. Elle est souvent déléguée aux yeux, et une véritable dramaturgie du regard s'installe sur l'écran (dans laquelle, fabuleusement, interviennent jusqu'aux yeux peints des icônes et des fresques, reconfirmant cette dimension de totalité religieuse — étymologiquement entendue — qu'Eisenstein a voulue de bout en bout.) (1)

Ivan moribond se traînant des pieds d'un boyard à ceux d'un autre, Kourbsky tiraillé entre Euphrossinia et Anastasia, entre son désir d'Anastasia et la conscience de ses responsabilités (l'œil de Dieu), Ivan suppliant Kolitchev, Anastasia protégeant son bébé contre Euphrossinia, Euphrossinia (noire) empoisonnant Anastasia (blanche) — la coupe monte vers les yeux de lumière de la tzarine quand la criminelle s'enfonce dans le noir du secret — sont à la fois « une peinture qui bouge » (Elie Faure), une statuaire qui se compose vivante, et l'organisation

(1) Le personnage aboulique, hébété et anxieux, de Vladimir, vérifie — a contrario — cette conception dynamico-plastique de l'interprétation. Lui qui ne s'oppose jamais à personne, ni du regard ni du corps, ne peut que fuir (se terrer dans un trou du décor) ou ramener à soi le mouvement hostile, le tourner en inertie ; il balance sur place comme un toton, roule les yeux à vide, désamorce sur lui ou à partir de lui toute tentative d'action.

dynamique d'un champ de forces, d'arabesques expressives en un ballet plastique quasi abstrait. (1)

Ce n'est pas toutefois le moindre paradoxe de cet art baroque de la surcharge, de la redondance, de l'amplification, de la luxuriance et du paroxysme, qu'il aboutisse à cette abstraction qu'un Bresson ou un Dreyer obtiennent à force de dépouillement, d'ascétisme et d'austérité. Mais l'abstraction d'Eisenstein, comme il l'a d'ailleurs tant voulu, est celle de l'idée, impersonnelle, discursive ou dramatique, quand celle de Bresson exprime l'intense immatérialité du spirituel. Jean Sémolué (in *Etudes cinématographiques*, n° 6-7) a bien vu, comparant les dénouements de *Dies Irae* ou de *Ordet* avec des scènes d'*Ivan*, que la solennité et l'intensité plastique chez Dreyer suggèrent l'indicible alors que dans *Ivan* elles ne servent que la représentation. Le matérialisme d'Eisenstein ré-apparaît là et certes, en dépit de Marie Seton et des « Cahiers du Cinéma », ce n'est pas moi qui m'en plaindrai.

Mais il reste que, si *Ivan* ne manque pas autant qu'on l'a dit de chaleur — l'art pour écrasant qu'il soit y apporte la sienne propre — il manque terriblement d'âme. L'anonymat des personnages, leur valeur de forces et de signes, sont typiques de toute l'œuvre d'Eisenstein, je l'ai dit. Mais ce qui a disparu d'*Ivan*, c'est l'inscription dialectique (la partie valant pour le tout, l'individu pour la classe, le geste pour l'histoire entière) dans la réalité. La troisième dimension, la présence de l'espace ouvert, et cette autonomie, ce « jeu », mécanique entre l'acteur-support et son masque-symbole qui, paradoxalement, donnait une vie cinématographique aux héros de *Nevski*, sont presque absents ici. Le poids de sens, le symbolisme, l'idée, n'y surgissent plus comme encore dans *Nevski*, du réel transposé mais du rêve du peintre. La transposition est donnée par la conception, — et sa réalisation — plastique. Le cinéma la fait bouger. Pour le principe, c'est déjà Giotto d'Emmer et Van Gogh de Resnais. Eisenstein a tout dessiné, donc prémédité, du décor au physique des personnages, sans parler de leurs attitudes et de leurs groupements. L'abstraction ne règne maîtresse ici que parce que « l'art »

(1) Semblablement, lorsque Euphrossinia s'offre à supprimer Ivan, son visage balançant imperceptiblement de l'ombre à la lumière, devient le signe abstrait de la mort, la radiographie encore vivante d'un crâne, comme un voile de Véronique barbare.

a tout dévoré. Ailleurs les idées étaient incarnées. Le lion, le lorgnon, les bottes du *Potemkine*, le pont d'*Octobre*, le cactus fusillé et les sculptures maya de *Que Viva Mexico* ! renvoyaient au monde, en tant que réalité totale, humaine, historique, politique, bref cosmique. Ivan prend son sens, exclusivement, en rapport avec un univers pictural. C'est Venise, telle qu'elle se déduit des plafonds du Palais des Doges, c'est Louis XIV tout entier réfléchi par Versailles, c'est Justinien dans les émaux de Ravenne.

L'unité plastique est totale ; c'est le règne du tableau vivant (l'expression sonne péjorativement, mais chez Trnka ?) de l'architecture vivante, de l'art animé. La fête d'avant le meurtre, à la fin de la seconde partie, elle tient de la vision de Goya et de celle d'Ensor. (De ce dernier, on retrouvera même l'aplatissement, l'incorporité des figures, le glissement tremblé — comme malade — du dessin, et le décalage comme barbouillé de la couleur). Mais plus étonnant encore, à mon goût, est cet univers d'email, de chasse historiée, dans lequel vit la tzarine. Morte, l'illusion est extraordinaire : une unique matière noble et dure constitue le visage de la morte, ses atours funèbres, le cercueil.

On peut préférer l'Eisenstein « contemporain » à l'Eisenstein « historique » et ne pas tenir que la « cathédrale mouvante » d'*Ivan* compense par sa richesse, sa puissance et sa force d'envoûtement, la plénitude, le retentissement cosmiques de l'Eisenstein réaliste. On risque fort alors d'estimer que l'opéra cinématographique consacre, en ce qui concerne Eisenstein bien sûr, non le cinéma, un appauvrissement.

Il est devenu d'usage d'accabler soit Eisenstein, coupable d'avoir « dévié » du réalisme vers le film d'art, de l'aujourd'hui à l'autrefois, soit le régime soviétique, coupable de n'avoir ni compris, ni respecté l'artiste tout court dans « l'artiste du Peuple ». Un responsable, pourtant capital, qu'on néglige, c'est l'histoire du cinéma lui-même. Eisenstein vint au monde de l'art avec le montage, âme du cinéma muet. Il cessa de tourner avec la fin du cinéma muet (*Que Viva Mexico* !). Il recommença en 1938 alors que le cinéma parlait depuis neuf ans et avait renoncé au montage. (Je considère que l'échec et les complications politiques du *Pré de Béjin*, préfigurant sans doute ceux d'*Ivan*, 2^e partie, annulent sa valeur d'expérience). Il serait donc opportun, peut-être, de nous demander si ce glisse-

ment vers l'esthétisme, que couronnent **Nevski** puis **Ivan**, et qui loin d'être une totale mutation, ainsi que nous l'avons montré, ne fait qu'épanouir jusqu'à l'excès des tendances profondes et **positives** dans le contexte des films précédents, n'était pas pour Eisenstein, la seule manière possible qu'il eût de sauvegarder le montage dans un cinéma qui n'en voulait plus ? de continuer à œuvrer dans un domaine où il avait perdu sa place ?

Nos chicanes sont donc insensées. Quand l'art est grandiose, il faut bien que l'artiste soit grand lui aussi. Et parce que nous l'aurions voulu plus grand encore faut-il que nous lui refusions d'être ce qu'il a été ?

6/ Ivan le Terrible : Deuxième partie (1945-1946)

« Ivan rentre à Moscou. Le seul ami — de sa caste — qui lui reste, Fédor Kolitchev, devenu le Père Philippe, le repousse au nom de l'Eglise. Ivan l'implore. Basmanov et Maliouta, ses amis issus du peuple, le mettent en garde contre les boïards et lui révèlent le crime d'Euphrossinia. Trois frères de Kolitchev sont exécutés. L'Eglise jure d'écraser Ivan. Un « mystère », à la cathédrale, a pour but de l'avertir et de l'humilier. Philippe est arrêté. Au cours d'une fête, Ivan fait par dérision, revêtir à Vladimir le costume impérial. Les comploteurs s'y trompent et Vladimir est assassiné à la place du Tzar. Euphrossinia, devenue folle, chante une étrange berceuse sur le corps de son fils.

« Le film, comme **Nevski**, s'achève sur un avertissement jeté par le souverain aux ennemis de la Russie. »

La première partie, bien qu'elle s'attache plus à la solennité et au hiératisme qu'au mouvement, essentiel au genre, est encore de caractère épique. La seconde est tragique, et l'impression générale du spectateur le confirme : ce qui était massif, monumental, monolithique, s'effrite, s'agite et se **défait** ici, comme ce tzar dévoré par les ans, les charges du pouvoir, le sang de la raison d'Etat. Au puissant équilibre gothico-byzantin de la première partie, succèdent les violences baroques de la seconde, — tourmentée et disparate. Une ouverture renaissance (l'épisode de la Cour de Pologne), dont le raffinement décadent évoque malheureusement trop « l'oléographie » hollywoodienne, des pointes d'humour et de burlesque, les mièvreries angéliques du mystère, le rutillement soudain de la couleur, l'atroce frôlant le bouffon, c'est assez pour qu'on songe à Shakespeare. Par ailleurs, et il est ému avant de le constater, avec cette seconde partie, Eisenstein a tenté de sortir du cadre rigide de son esthétique impéreuse : par deux fois, il a utilisé le retour en arrière, il

a eu recours à la chanson filmée et, refusant avec beaucoup moins de rigueur les mouvements d'appareil, il a travaillé, toujours avec bonheur, à sauvegarder ses constructions plastiques dans des plans en mouvement. (1)

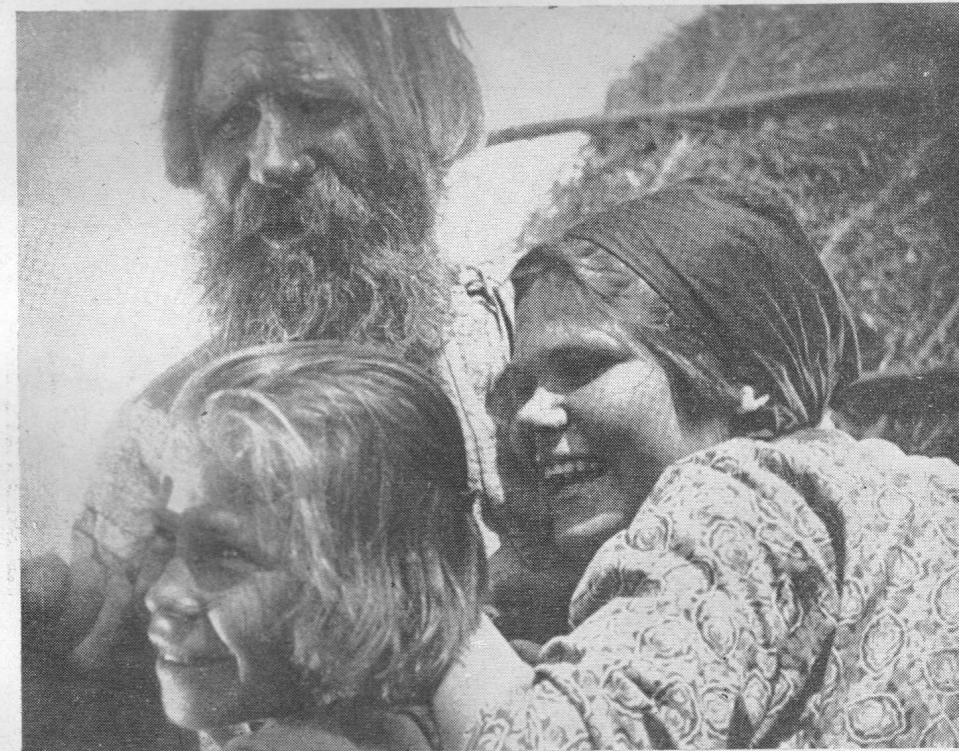
Le maximum de dynamisme se trouve bien sûr dans les séquences de la fête, où l'utilisation de la couleur est aussi admirable que révolutionnaire. Fidèle à ses principes sur le montage, Eisenstein dissocie les couleurs de leurs supports afin de les pouvoir librement plier aux exigences du poème et du drame. « Comme le craquement doit être détaché de la botte qui craque, ainsi le rouge-orangé doit-il être détaché du fruit ou du costume qui le porte. » Ce montage de la couleur est d'une vivacité et d'une subtilité éblouissantes. L'éclat, l'intensité, le dynamisme, l'arbitraire aussi, la valeur dramatique et pathétique de ces couleurs, et les thèmes (danse, masques, pièges, mort), justifient le rapprochement qu'on a fait de ces instants fulgurants avec les œuvres d'un Goya et, plus encore, celles de James Ensor.

Nous avons vu que, à l'opposé des œuvres muettes, représentations véridiques de faits réels, **Nevski et Ivan** ne sont plus que des **légendes**. Par le genre, la chanson de geste et l'hagiographie, par la **matière** esthétique, ils se réfèrent à un vaste « on-dit ». De la présence aiguë, du drame concomitant, nous passons au récit, à la relation. Et la manifestation la plus évidente de ce recul fondamental (il s'agit bien entendu de distance, indispensable à toute perspective, non d'un jugement de valeur), est l'omniprésence de la plastique. Cela est peint. Nous n'y atteignons qu'à travers tout l'ensemble des formes de la représentation plastique. Naguère, cela était **vu**. Du document à la rapsodie. (2)

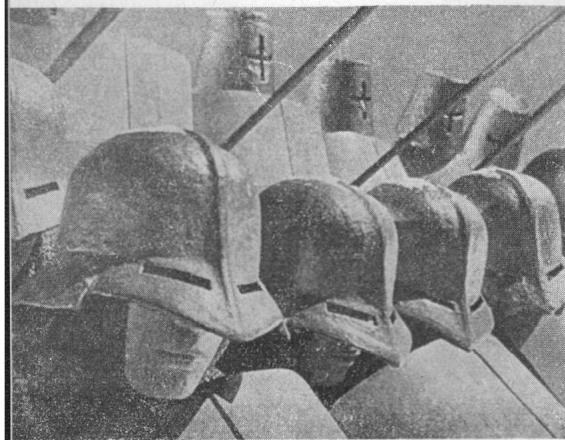
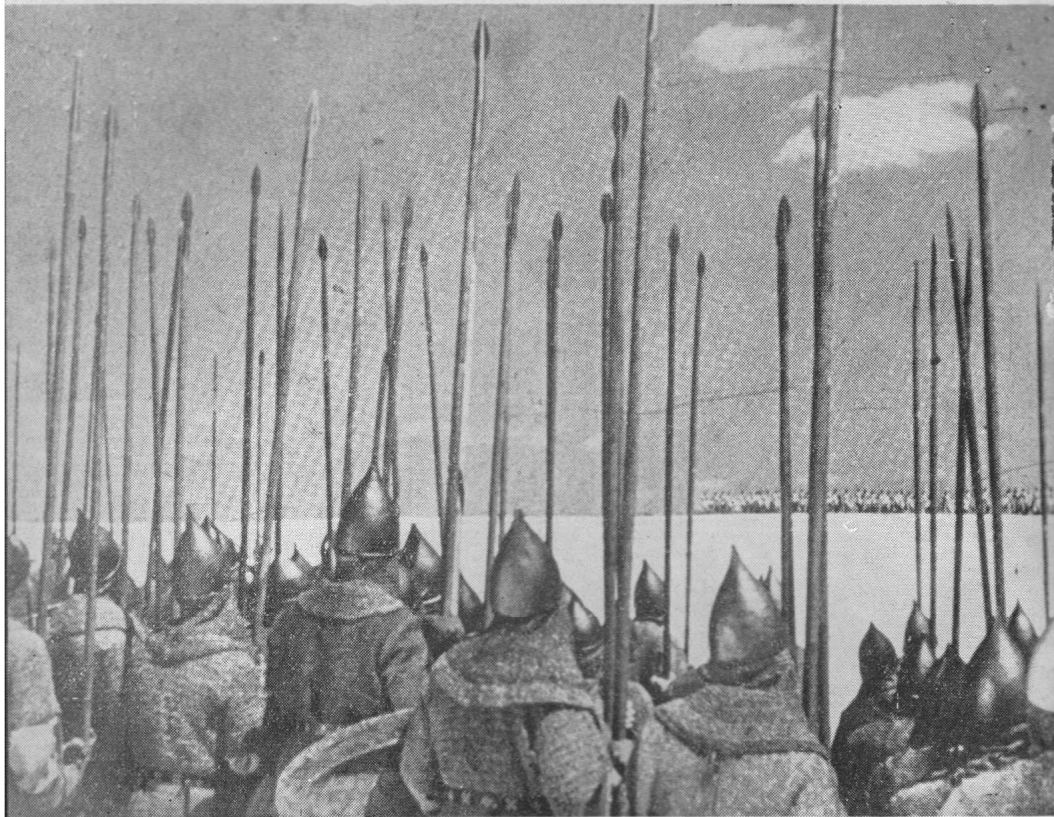
En même temps que le regard décroche et se recule, à travers mythes et célébrations, — toutes les formes des arts de l'espace qu'Eisenstein mobilise ici sont peu ou prou ces célébrations — la vérité croît en abstraction. Les héros, les foules, les classes et les institutions sont forces pures,

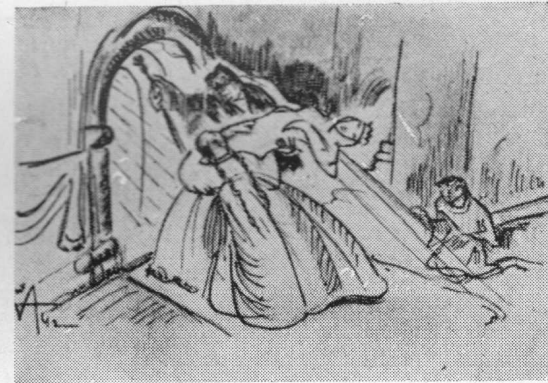
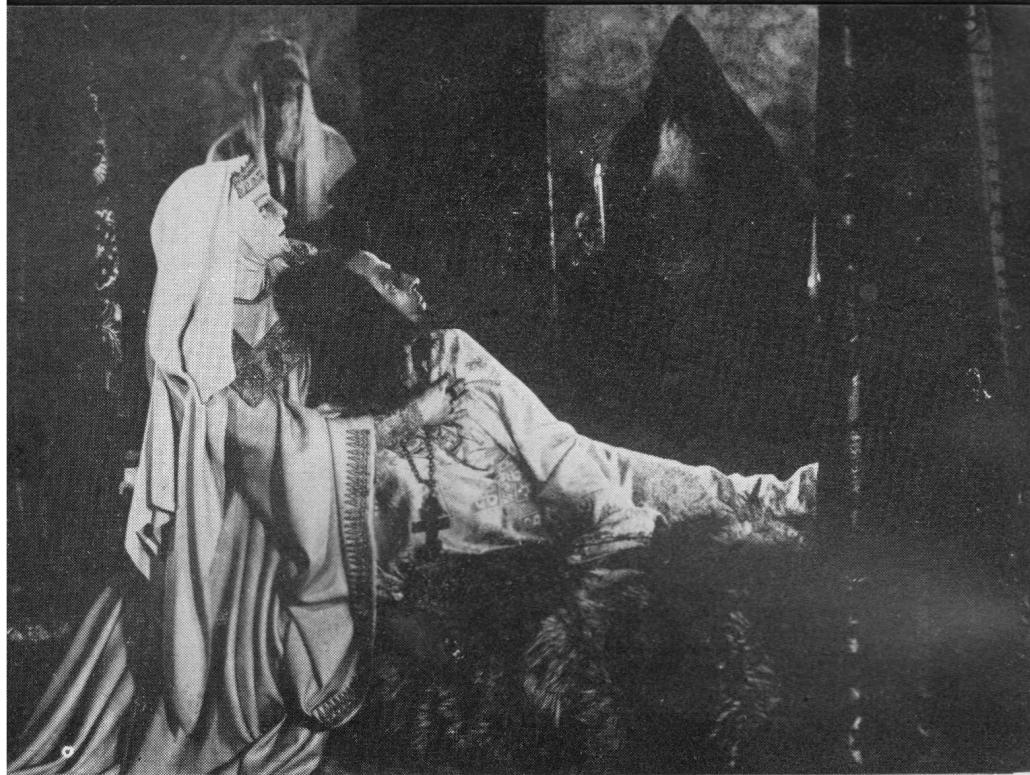
(1) Les mouvements de caméra n'ont jamais manqué dans l'œuvre d'Eisenstein. Si *Nevski* et la première partie d'*Ivan* n'en ont guère plus de cinq chacun, on en compte 66 dans le *Potemkine* (33 rien que pour la fusillade sur les escaliers, faite de 186 plans). Il est vrai qu'Eisenstein n'a pas hésité dans ce film à morceler son travelling le plus long.

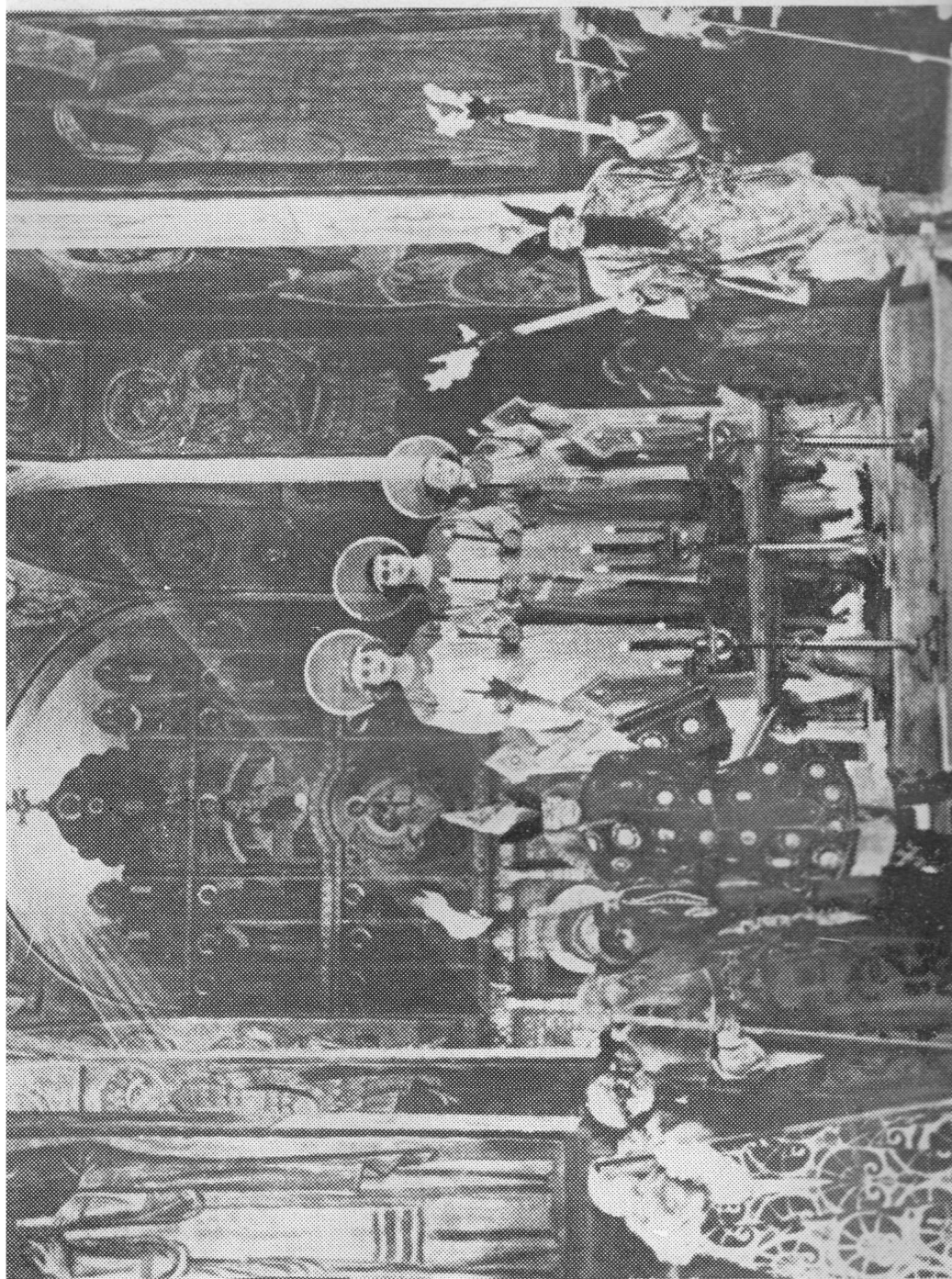
(2) Encore une fois nuancions, puisque c'est un équilibre qu'il s'agit de définir. Le *Potemkine* aussi, déjà, est rapsodie, hymne. Nous l'avons écrit. Mais en lui, le drame (présent), le chant (distanciation) et le ballet (démonstration) s'harmonisent rigoureusement.











mais seulement forces pures. Le retentissement cosmique — la contamination de l'ordre naturel à partir de « l'extase » humaine — (Eisenstein cite lui-même la forêt de **Macbeth**, la tempête du **Roi Lear**) s'évanouit. La fête d'**Ivan** couronne cette abstraction : la couleur séparée de son support (un objet rouge est une réalité, le rouge en soi est une abstraction), arbitrairement utilisée, sans justifications concrètes (par l'éclairage, le décor, le déplacement des personnages) y est splendidement soumise à la poursuite d'un « climat » et d'un climax affectifs et spirituels.

Lors même que Vladimir, usurpateur innocent, se dirige vers sa mort, le film ne cesse pas d'être **relation**. Il n'est pas drame au sens concret ou théâtral, ou littéraire, du terme. Nous ne voyons pas, véritablement, Vladimir vivre sa peur. Nous ne tremblons pas en lui, ni pour lui. Ce n'est pas le personnage, en tant qu'homme vivant, qui nous hypnotise alors. Le drame est transféré au plan de l'écriture, il est essentiellement un drame **de couleurs**. Quand Vladimir passe une porte, devient noir, se recule précipitamment et est souffleté de vert, nous éprouvons cette gifflade de couleurs comme un cri. C'est la couleur qui est hébétée, qui tremble, qui hurle — musicalement — puis qui se résigne à avancer. Vladimir ne fait que la suivre ou la porter. Il n'existe à plein qu'à travers elle. Il **est** peinture vivante, ciné-plastique.

Dira-t-on pourtant qu'à ce niveau la vérité n'est plus qu'abstraite, **vérité de l'idée** ? Ce ne serait pas juste. La couleur, même informelle, a un corps. Elle a pris à l'industrie humaine une chair et un esprit. L'omniprésente action de l'art dans **Ivan** — inerte (ces fresques barbares, énormes, ramenées au gros plan, d'un byzantinisme repensé par Eisenstein dans le sens d'une naïveté effarée, éperdue) ou dynamisée (les couleurs de la fête et des masques) entraîne aussi une relation au monde, mais médiatisée. Le pont d'**Octobre**, les voiles du **Potemkine**, les blés de **La Ligne Générale**, les cactus de **Que Viva Mexico** ! en appelaient à l'univers la vie, l'être **bruts**. La plastique d'**Ivan** ne les invoque plus, **et obscurément, qu'à travers** les conflits, les conquêtes, les espoirs pressentis de l'art. L'extase y est seconde. (Et l'on pourrait paradoxalement soutenir que c'est lorsque la volonté démiurgique est la plus grande, la plus impérieuse, la plus totalitaire, que le créateur est peut-être moins haut : à présent il fait son miel avec du miel, naguère il faisait du miel avec des fleurs).

Quoi qu'il en soit, Eisenstein renoue là, dans le domaine de la couleur, avec le même projet, pleinement réalisé surtout dans la première partie, d'une « peinture qui bouge », d'une **ciné-plastique** totale. Et c'est une intense satisfaction pour l'esprit que de voir les arts de l'espace — le théâtre antique (et la danse) informèrent la sculpture puis la peinture; d'abord sur vase — redevenir arts du temps.

Le **mistère** des Chaldéens n'échappe pas souvent au style Saint-Sulpice, accusant ainsi une invention grossièrement machinée. Il comporte toutefois un instant capital : les deux clowns jouant le plus « cirque » possible et montrés en gros plan, fournissent la clé de l'interprétation d'Ivan. Derrière leurs grimaces, on croit voir celles, moins caricaturales, de tous les autres acteurs. Eisenstein, qui a tiré du cirque, des marionnettes, de la peinture, du **kabuki**, les fondements de son art, nous livre ici ses sources, réaffirmant en même temps une belle fidélité à lui-même.

Après l'unité hagiographique et les dimensions encore épiques (sur la lancée de **Nevski**) de la première partie, la seconde partie d'Ivan, contradictoire et tragique, laisse perplexe. (On ne sent pas — je ne sens pas — d'une époque à l'autre, l'évolution **fatale** d'un tyran, je veux dire nécessaire, qui trouve sa causalité dans le caractère et l'Histoire).

Ce qui nous égare, sans doute, est-ce le rapport à Staline. (Je note en passant que je ne me souviens pas avoir lu que Staline réprouvât ce film, c'est le Parti qui le condamna). Le Parti a pu voir, dans la première époque, une allusion commode et acceptable au rôle de Staline. (Déjà **Nevski...**) Il a refusé l'allusion dans la seconde. Enfermé dans les dogmatismes du Réalisme Socialiste, il a du même coup refusé le réalisme eisensteinien. En effet, si Ivan est ce Tartufe un pied dans la foi, la mission divine, l'élection nationale, et l'autre dans la ruse, le machiavélisme ; si le Peuple lui fournit ses instruments mais n'enlève rien à l'attachement naturel, de caste, qu'il a pour ceux de sa race (« Je ne déracine pas les chênes pour les chétives hêtraies que vous êtes. ») pour sa famille ; si sa soif d'amitié « noble » passe avant l'affection qu'il devrait à ses « inférieurs », si sa « parole » est cette chose toute relative et pourtant inentamable par les basses œuvres de ses exécutants, ces contradictions sont des traits de vérité.

Ce sont les contradictions de l'époque, et par elles peut-être Eisenstein s'efforce-t-il de renouer avec l'Histoire, sinon dans sa lettre, du moins dans son esprit. (Et au fait Ivan n'est pas Saint Alexandre (Nevski), dont Eisenstein définit la sainteté comme « le **plus haut** jugement de valeur porté sur un homme quand ses qualités crèvent les cadres des normes les plus hautes de son temps », — mais un despote et un rassembleur de terres qui, **objectivement**, joua un rôle positif et servit la nation russe. Disons-le crûment, une canaille n'est rarement **rien que** canaille. S'il y a des crapules qui ne sont que crapules, nuisibles et stériles, et d'autres (c'est le cas de César comme de Napoléon) dont les canailleries véhiculent — malgré elles ? grâce à elles ? — un héritage parfois fécond, dans la mesure où elles embrayent dialectiquement sur des forces saines, il est aussi la foule de tous ceux qui, partis pour œuvrer dans la justice, s'égarèrent entre le bien et le mal. Il en va d'Ivan comme de Staline. Mais Staline n'est pas Ivan.

Même après le XX^e congrès, — où l'option du Parti pourrait être retournée : c'est la seconde époque qui est la bonne, et la première qui sombre dans le culte de la personnalité — après même le XX^e congrès, l'identification n'est pas licite. La tyrannie stalinienne dans un contexte post-révolutionnaire relève d'autres causes et exprime d'autres contradictions que celle d'un tzar quasi moyenâgeux. Euphrossinia est un bel exemple de relativisme moral, de cette morale de classe et de ses mystifications sur les autres et sur elle-même : elle qui n'a pas reculé devant deux meurtres (celui de la tzarine, celui du tzar), et qui prépare son fils à en accomplir bien d'autres pour asseoir son règne, se trouve l'âme blanche parce que, à l'opposé de l'évêque Pimen, elle refuse l'exécution à des fins politiques du métropolitain Philippe !

Que reprochons-nous donc à Eisenstein ? D'abord cette dualité de l'œuvre : le « réalisme socialiste » de la première partie, et le retournement esthétique de la seconde (comme si Eisenstein voulait régler un vieux compte avec l'esthétique officielle et avec Staline lui-même — ou paradoxalement le réhabiliter en déchargeant objectivement ses responsabilités sur l'Histoire ?), ensuite la mise sur un même plan de la violence d'Ivan et de celle d'Euphrossinia (se disposant à régner), comme si le pouvoir était une malédiction.

Encore pourra-t-on prétendre cette identité justifiée à

l'époque, et tenir cette confusion voulue par Eisenstein comme le moyen de donner à la tyrannie d'Ivan sa vraie nature historique ? (1)

Nous avons déjà beaucoup parlé d'Ivan et de son écriture à propos de celle de Nevski. Nous reparlerons d'Ivan quand nous voudrons préciser certain côté « brechtien » de l'œuvre d'Eisenstein. Cette cathédrale, en vérité, est inépuisable.

ASPECTS

1/ Rapports avec le sacré

« En U.R.S.S., écrivit un jour Jean-George Auriol, le cinéma est en train de redevenir sacré. »

On n'a pas à creuser beaucoup en effet, pour apercevoir dans toute l'œuvre d'Eisenstein l'obsession du liturgique, du cérémoniel, du processionnel, et si l'on veut, du sacré. Sacré horrible, le massacre sur l'escalier d'Odessa comme une fête de quelque religion monstrueuse et barbare, le supplice des trois péons de **Que Viva Mexico !** — sacré révolutionnaire, le défilé du peuple devant la tente de Vakoulintchouk assassiné, la procession des barques vers le **Potemkine**, le défilé de l'escadre devant l'unité insurgée, — sacralisation socialiste de l'homme et du réel : la procession des tracteurs, le « sacrement » de l'écrémage, de la fécondation laitière, — sacré dérisoire et mystificateur : le pèlerinage de paysans de la **Ligne générale** réclamant au ciel de l'eau pour leurs terres, les pérégrinations à travers la bureaucratie (dans le même film), et ainsi de suite.

Mais quoi d'étonnant à cela si l'entreprise du premier grand cinéma soviétique, et pas seulement d'Eisenstein, vise à manifester la grandeur et la gloire d'un comportement nouveau, inspiré par un absolu nouveau ? Le dénouement de **La Terre** n'invente-t-il pas pour les funérailles du jeune héros « un cérémonial qui ne soit pas selon les anciens rites » ainsi que l'a demandé le père de la victime ?

Si par **sacré**, c'est « au service d'une foi, d'une vérité » qu'on veut dire, oui, l'art d'Eisenstein est sacré. Et avec d'autant plus d'évidence que, dans son parti pris de la collectivité anonyme, son refus du héros aussi longtemps que celui-ci n'a pas été sanctifié, érigé en **vertu** par l'histoire et le peuple, Eisenstein chante moins ceux qui se dépassent et qui luttent que ce vers quoi, ce pour quoi ils luttent et se dépassent. Le grand tout qu'ils deviennent et forgent en se dépassant. Non le croyant ni le saint, mais la Jérusalem triomphante et souffrante.

(1) Tout se passe comme si Eisenstein, pour obtenir la « synthèse » d'Ivan, avait procédé par montage non d'images, mais d'idées, au rebours de sa démarche normale. La synthèse restant inaboutie, le montage devient plutôt ici ces « papiers-collés » qu'un certain cinéma moderne a remis au goût du jour.

Aragon s'en est expliqué, pour lui, et pour tous les autres, dans un poème au titre ici providentiel, **Sacre de l'Avenir** : (1)

Pourquoi doux Lucifer en ce siècle où nous sommes,
Où la Vierge et les Saints ont des habits dorés
Le chant nouveau déjà qui se lève des hommes
N'aurait-il pas l'accent sacré ?

Nous avons devant nous des voûtes cathédrales
Voyez, voyez déjà le seuil et le parvis
Et serve à l'avenir la langue magistrale
Qui Dieu si bien servit.

Le travail et l'amour changent le chant mystique
Et tout dépend vers qui s'élève l'hosanna
Je ne crains pas les mots dont on fit des cantiques
On boit dans les verres qu'on a.

Mais voyons la question de plus près et demandons-nous s'il ne serait pas dans l'essence du genre épique, dans ses ressorts, dans ses desseins et sa vocation, comme une réminiscence d'archaïsme qui en détermine le caractère religieux — étymologiquement entendu.

Notons que la première démarche de l'esprit humain (et donc de la poésie) fut d'établir les éléments de son expérience dans une totalité, et d'imaginer les médiations entre le cosmos et lui qui lui permettraient de se situer lui-même dans cette totalité. Cette correspondance et cette ré-unification, typiques de la religion, caractérisent toujours l'activité lyrique.

Un autre fait fondamental de l'action sacrée, du rituel, du culte, est son aspect de **recommencement** (comme Pavese l'a retrouvé, sur le plan laïque, dans l'histoire individuelle). « Le culte reproduit un événement cosmique non point seulement comme représentation mais comme identification. Sa fonction n'est pas une pure imitation mais une communion ou une participation. » (Huizinga) La célébration n'y est pas commémoration pure, elle est reprise, sur un plan symbolique mais néanmoins réel, poursuite, prolongement, de l'événement célébré. Elle est action. **Ce cœur recommencé qui bat dans les apôtres**, chanté Aragon.

(1) *Les Yeux et la Mémoire*, Gallimard, 1954.

Si nous considérons maintenant que du **Potemkine à Nevski**, d'**Octobre à Que Viva Mexico !**, de **La Grève à La Ligne Générale**, tous les films d'Eisenstein sont des commémorations, mais non point des représentations parfaitement refermées sur elles-mêmes, tout au contraire, des appels, des invites pressentes, par l'émotion et par la conscience, à nous intégrer à la réalité révolutionnaire toujours ouverte, toujours en marche, toujours à faire, nous verrons combien l'esprit de ces œuvres devait spontanément retrouver l'attitude et l'accent du sacré.

D'autres réminiscences s'imposent encore : « Un caractère fondamental de l'imagination lyrique — et mythique — est la tendance à l'exagération insensée. La poésie doit être exorbitante. Il y a toujours là « l'élément stupéfiant de la poésie dont parle Platon. » (1) Cette amplification, même si elle se retient de « l'exagération insensée » (et encore ! la campagne, l'isba sciées en deux de **La Ligne Générale**, la statue détruite d'**Octobre**, qui se recompose, les dignitaires-squelettes de **Mexico**, et chez Poudovkine, le soldat immortel, la tempête sur l'Asie) nous est familière.

Bien plus curieuse en revanche, cette autre analogie de la démarche eisensteinienne avec la formation mythique qui, l'une et l'autre, passent par la personnification de l'incorporel ou de l'inanimé. L'allégorie prend un corps, la notion abstraite devient forme vivante. Si les Romains avaient changé en divinités personnifiées, la pâleur et la crainte, les premiers pas et les premières paroles, si l'Ancien Testament fait se rencontrer et s'embrasser les figures de la Miséricorde, la Vérité, la Justice et la Paix, si Saint François vénère sa fiancée Pauvreté et notre sœur la Mort Corporelle, Eisenstein ne craint pas d'incarner la classe, le despotisme, la religion, la pauvreté, la richesse, l'ignorance, l'ambition, la conscience, la révolution, la vie, la mort.

Un lion de pierre rugit, c'est le peuple conscient qui se lève ; un monument allégorique (c'est un comble !) vole en éclats, c'est l'oppression séculaire qui touche à sa fin ; une lame passe par le milieu d'un chariot, d'une hutte, d'un champ, c'est l'individualisme qui revendique sa moitié ; un tracteur poussif, c'est l'industrialisation difficile ; un tracteur pansé avec un bout de robe comme un

(1) Huizinga, *Homo Ludens*, Gallimard, 1957.

enfant, c'est la grande et ici naïve sollicitude révolutionnaire ; une statue détruite qui se recompose, c'est le retour provisoire de la tyrannie au pouvoir ; des joueuses de harpe, ce sont les sirènes menchéviques ; un lustre tremble au plafond du Palais d'Hiver, c'est la révolution victorieuse, etc.

Certes, nos anciens se donnaient des dieux et ils les maintenaient en vie par la prière et par la fête, mais ils ne les voyaient pas. Les abstractions-concrètes d'Eisenstein, nous les voyons, nous les reconnaissons, et parfois elles sont si exactes dans leur juste mesure qu'elles **existent**. Bref, les symboles d'Eisenstein sont **réels**. Cet enfant rieur, c'est la Vie qui triomphe, et c'est **cet** enfant. Ce lustre qui tremble, c'est la Défaite de l'Oppresseur, et c'est **ce** lustre. Ce tracteur, cette écrémeuse, ils sont l'Industrialisation, la Mécanisation de l'Agriculture et ils sont **ce** tracteur-là, **cette** écrémeuse. (1) Le processus du **rite** a été porté à son achèvement, à sa perfection. Ici, pour reprendre les comparaisons de Marie Seton (leurs termes seulement) dans ce cinéma qu'Elie Faure voyait déjà comme « messe » (2), l'hostie est beaucoup plus que la chair du Christ, elle **est** le Christ, le vin est plus que le sang du dieu, il **est** le dieu.

Il est vrai que la démarche inverse est tout aussi fréquente chez Eisenstein et qu'il travaille autant à réduire des êtres personnels à des forces, qu'il a par ailleurs personnifié des abstractions. C'est encore ce qui contribue à colorer son art d'un accent religieux. Devenues personnelles, les grandes religions ont demandé à l'art d'évoquer l'invisible et l'informel — la Jérusalem céleste à partir de la terrestre, comme on le voit clairement avec Byzance dont Eisenstein procède par plus d'un trait.

Tantôt donc il incarne l'idée dans la matière vivante, tantôt il l'en dégage. Ce lion de pierre qui se dresse, c'est la Révolution, mais la Révolution c'était déjà ce lion de pierre à qui savait le voir.

(1) Je m'interdis de rappeler ici les figures allégoriques de l'art profane — XVII^e, XVIII^e siècle, 1900 —, la charité, l'amour, la victoire, le commerce et l'industrie, qui sont de purs concepts, toujours séparables, — sinon séparés —, de leurs supports, et auxquels personne ne croit ni ne s'emeut. (La femme nue peut bouleverser, non la Grammaire ou l'Agriculture qu'elle représente.) L'accent sacré des figures eisensteiniennes tient précisément à leur réalité.

(2) Op. cit., page 89.

Sa méthode est dialectique. Elle affronte d'ailleurs et veut totaliser bien d'autres contraires. La plus haute et la plus singulière de ses ambitions n'est-elle pas d'unir le lyrisme, dont on nous dit que « l'essence même est de se mouvoir en dehors des contraintes de l'intelligence logique », du côté de la musique et de la danse, à la démarche conceptuelle, à une dynamique **contrôlée** de la pensée, qui la conduise de force de l'émotion au sentiment, du sentiment à l'idée, de l'idée à la thèse ? (1) Retrouver sur un plan supérieur, la synthèse primitive (encore un parfum religieux, mais ce n'est qu'un parfum), de la spéculation et du sentiment propre aux âges magiques et religieux, « restituer à l'élément intellectuel ses sources vitales », c'était la tâche qu'Eisenstein assignait au cinéma, seul capable, selon lui, de l'accomplir. (2)

Je continue, téméairement, de penser que c'est avec **Que Viva Mexico !** qu'Eisenstein fut — aurait été ? — le plus proche de ce miraculeux équilibre. Le réel y est celui de Renoir par l'émotion, la qualité de « la source vitale », celui d'Eisenstein par la vigueur et la prégnance de l'idée. Et la formule de Glauco Viazzi (3) me semble parfaitement valable : « La vraie nature du cinéma eisensteinien réside précisément dans cette continuelle contradiction, cette permanente dialectique entre formalisme et réalisme, méthode constructive bio-mécanique méyerholdienne et méthode matérialiste dialectique. »

(1) On rapprochera cet énoncé de cet autre d'Auguste Comte définissant la « logique des sentiments » comme art de persuader : « On doit regarder comme plus sûre qu'aucune autre la logique des sentiments, c'est-à-dire l'art de faciliter les combinaisons des notions d'après la connexité des émotions correspondantes. » (Politique positive, II.)

(2) On rappelle communément qu'Eisenstein projetait de mettre en film *Le Capital*, suggérant par là, le plus souvent, qu'Eisenstein se croyait de taille à faire du cinéma une pure logique, un langage capable des développements discursifs les plus abstraits. Or, fidèle à ses postulats, Eisenstein prétendait « montrer la méthode dialectique » (c'est lui qui souligne), donner à voir les idées incarnées, donc faire œuvre lyrique et intellectuelle à la fois. (Rapporté par Alvarez del Vayo, cité in Marie Seton.)

(3) Bianco e Nero, XI, n° 1, janvier 1950.

2/ Rapports avec Brecht

On a beaucoup fait état, en U.R.S.S. surtout, de l'insensibilité d'Eisenstein, sa cérébralité, son intellectualisme. Marie Seton elle-même, cédant peut-être à ces suggestions, découvre dans **Que Viva Mexico !** une sensualité, un sens de l'âme et de la personne, voire un érotisme, qui seraient absolument nouveaux dans son œuvre. Jugeant comme tout le monde, sur fragments, je ne le trouve pas. Il ne fait néanmoins aucun doute que son amour de la théorie, de la ratiocination et des rationalisations (souvent a posteriori) — ce qu'on a appelé son côté **Léonard** — l'a souvent desservi auprès de ses pairs et de ses juges, comme peut-être aussi — qui dira ? — auprès de son art.

Mais pour en finir raisonnablement avec cette prétendue insensibilité, je me demnade s'il ne faudrait pas voir derrière elle, avec l'aide de certaines théories de **Film Form** et de **Film Sense**, quelque chose qui approche du **théâtre épique** de Bertolt Brecht.

Concernant Brecht, Pierre Abraham précise : « On dit parfois que Brecht est l'ennemi de l'émotion au théâtre. C'est parfaitement faux. (...) En fait, l'art dramatique de Brecht... c'est un théâtre total, à la façon du théâtre chinois. Comme le théâtre classique chinois, son théâtre est conçu sous la forme d'un spectacle qui se déroule devant un public non commotionné par l'émotion physique, qui conserve la faculté de juger le contenu et la « moralité » de la pièce, qui puisse en prolonger l'action par des réflexions personnelles. »

On voit qu'il y a du Brecht chez Eisenstein. D'abord par la conception dialectique de la réalité et de l'Histoire, qui aperçoit le tout dans le singulier, et inscrit leurs composantes contradictoires dans une perspective politique toujours ouverte. « Ce qu'Eisenstein appelle « montage polyphonique » n'est pas autre chose que la méthode de la

dialectique matérialiste mise au service de l'élaboration des images, dont parle Brecht », souligne Geneviève Serreau. (1) Ensuite, par cette volonté révolutionnaire de didactisme, ce souci de forcer à la pensée, ce refus de se tenir à l'émotion en soi, à l'humanisme comme pathos, et ce besoin de toujours transcender « l'extase » vers la réflexion consciente. « Du sentiment à l'idée... » Même dans cet **Ivan** si « viscéral », malgré quelques complaisances, Eisenstein fait servir l'envoûtement, la fascination qu'il a demandés à tant de sources, non à la communion avec l'histoire, mais à une méditation sur l'histoire, et son application à l'histoire d'aujourd'hui.

Pour ce dépassement vers la thèse, il est évident que le montage est capital et qu'Eisenstein trouva dans ses ruptures, ses valeurs de choc et d'analogie, le même parti que Brecht dans ses pratiques de distanciation. Montage des attractions, montage métaphorique, montage intellectuel, montage polyphonique (ou « vertical »), fonctionnent chez lui comme les « trucs » de Brecht, puisque comme eux — et c'est justement ce que leur reprochera Mity — ils heurtent la logique dramatique, ils cèdent à l'in vraisemblance et l'irréalisme, ils détruisent — faisant intervenir le narrateur et ses « manipulations » — l'homogénéité de la trame narrative, pour une fin identique : contraindre le spectateur à juger en même temps qu'à sentir.

Eisenstein use des « attractions » et du montage-réflexe (ou idéologique) exactement comme Brecht usera des **songs**, des adresses au public, de la contestation du personnage par lui-même, du jeu contesté par le jeu, des intermèdes de music-hall et de cirque, et — lui aussi — du **montage**. Dans **Mère Courage**, le sixième tableau se ferme sur le cri : « Maudite soit la guerre ! » et le septième s'ouvre brutalement sur « Vous ne me dégoûterez pas de la guerre. » Le gros plan de viande avariée repris lorsque le médecin du bord bascule dans la mer, avec pour légende : « Va retrouver ta vermine ! » n'est-il pas, en raccourci, mettons comme un des jugements portés sur **Lucullus** au Tribunal des morts par l'un de ses juges, ou comme une réplique de Matti à Puntila ?

Le distancement eisensteinien — qui a d'ailleurs le mérite de l'antériorité et dans un art où le cas demeurera

(1) Op. cit.

pratiquement isolé — dépend pourtant d'autres causes encore que du morcellement en « actes » du drame, de l'éclatement de l'événement en « stases » critiques, de la démarche didactique du récit. Malgré une recherche délibérée du pathétique, auquel il est vrai Eisenstein donne autant que possible la forme d'un cri, d'un coup, d'une déchirure, afin de faire hurler — et retirer la main blessée et réagir au mal — au lieu d'ensevelir dans la compassion ou l'attendrissement masochiste, la communion est rendue impossible par le caractère abstrait de la « vision de survol » et l'aspect collectif du drame historique.

C'est ce que Strauch appelait : filmer l'histoire elle-même et non ses répercussions sur les individus qui la subissent ou qui la font. Eisenstein voit l'histoire naître de forces impersonnelles, quoique incarnées, dont son sens de l'épopée a vite fait de joindre le mouvement aux mouvements de la Nature. Comme les raisons d'un seul se fondent — et s'il le faut s'effacent — dans les raisons de tous, l'héroïsme et la souffrance, la beauté et le bonheur de chacun **deviennent** littéralement ceux de tous. Pareil effacement du personnage derrière sa classe (« le visage de classe » dit Béla Balázs), derrière sa profession, son parti, derrière son état et son âge même, était certes facilité par le mutisme du film. Au théâtre, les gens existent d'abord pour et par ce qu'ils disent — et il est bien malaisé de les condamner à l'anonymat.

Ce refus du héros singulier est déjà brechtien, — mais s'agit-il vraiment d'un refus ? On a parfois le sentiment que l'Histoire se compose, au regard souverain d'Eisenstein, comme un paysage et son climat, le tout bien sûr en mouvement. Mer et falaises, ciel et nuages, douceur et froid, vent et soleil, foudre et tornades, neige et brouillard, nous proposent comme un cadre, bienheureux ou effrayant, jamais indifférent, où chacun devrait se sentir (et Eisenstein l'y contraint) invité à choisir sa place et à apporter son juste concours. La conscience politique, qui met l'histoire en branle, ou du moins ses incarnations locales singulières, elle est toujours contenue d'avance dans ce paysage, comme la température dans le climat. (1)

(1) Béla Balázs lui en fait le reproche à propos d'*Octobre* : « Les films sans protagonistes les plus significatifs furent tournés, comme il est naturel, dans les premières années de la révolution russe, alors que le romantisme de l'âme des masses, supposées capables d'agir avec une extrême spontanéité, était encore fort répandu. » Eisenstein décrit la révolte de Lénine de telle manière que Lénine lui-même se voit refuser un rôle de protagoniste. Les masses s'opposent

Nevski et Ivan devraient contrevenir à cette analyse. N'introduisent-ils pas ce héros, aux proportions sur-humaines, quasi démiurgiques, que Brecht refuse catégoriquement ? Mais non. D'abord, ils ne se tiennent pas, mythiquement, hors de l'Histoire. Ils sont en plein dedans. Ensuite, là encore, Eisenstein opère cette réduction de la personne à la force abstraite, à l'idée hégélienne, et voit dans Nevski et dans Ivan (celui de la première partie) l'incarnation du même élan libérateur et progressiste qui soulevait les foules d'Odessa, les marins du **Potemkine**, et surmontant l'échec de 1905 emporte en 17 les travailleurs de Pétersbourg.

Si une authentique mystique de la monarchie en émane, le réalisme d'Eisenstein a précisément pour lui la justification de l'histoire. On n'exige pas une morale socialiste d'une société féodale. Les deux films, par ailleurs, sont **racontés**, selon un principe pour Brecht fondamental, sinon effectivement, dans le présent, dans « l'acte » de l'image, du moins en esprit, dans la forme et l'univers de la légende.

La structure plus que jamais en « tableaux », en sketches, de ces films, les ruptures de ton — surtout dans **Nevski**, et dans ce même film les allers-et-retours de personnages-emblèmes, venus de la chanson de geste et aussi du fabliau (l'héroïque Ignace, l'intrépide Bouslaï, le sage Gavril, la belle Olga qui sera la dame du plus vaillant), restituent une distanciation pré-brechtienne et, si l'on ne rougissait pas du « mot », on dirait que dans la première partie d'**Ivan**, c'est le héros qui est distant, aussi abrupt, simple et entier, que Nevski, mais impénétrable, inaccessible.

Tout change avec l'Ivan de la seconde partie. Cette fois — pour la première fois — Eisenstein réalise un drame avec un véritable héros, un individu singulier, un

aux masses : ceci, naturellement, à travers la re-crédation du génie qui transforme les masses en physionomies, dessinant les traits caractéristiques des personnalités les plus originales. (...) Mais l'action est difficilement analysable, elle a un caractère fortuit, elle n'émerge pas clairement du tissu du film comme pourrait en émerger le destin d'un protagoniste. (...) De tels films de masses, de plus, finissent par dessiner un tableau générique et génériquement monumental, au lieu d'exposer un événement particulier, daté et spécifique. (...) Seules les particules, les molécules, se ressemblent toutes. Montagne ou cathédrale, le granit est identique à lui-même. La forme, non la matière, détermine la différence. Un artiste qui entendrait « dévoiler » non une forme, mais une matière pure, ferait bien de détruire sa statue. Un meuble ne redevient bois qu'une fois réduit en morceaux. » (Der Film, Vienne 1949. Il film, Rome, Einaudi, 1955.)

personnage complexe, divisé, contradictoire. Ses actes ne cessent pas de nous surprendre, de nous dérouter d'une scène à l'autre, du début à la fin de la scène. (Humilité devant Philippe, suivie d'une révolte violente et totale ; indifférence ou défiance face à Maliouta et gentillesse ostensiblement offerte au départ de celui-ci ; froideur machiavélique à l'entrée de la cathédrale, pardon généreux après le meurtre du « bouffon »). Et qui saurait, rigoureusement, décrire les états successifs d'Ivan depuis le début de la fête jusqu'à son dénouement ?

Ne pouvons-nous donc pas redire à son sujet ce qu'écrit Bernard Dort du héros brechtien ? (1) Le personnage n'éclate-t-il pas, ne se critique-t-il pas lui-même par son seul comportement quand, après qu'il ait écouté Maliouta, cédé à ses suggestions, ordonné le meurtre des trois frères de Philippe, nous le voyons prier sur les cadavres, se déchirer, méditer, s'anéantir, puis brusquement se redresser et crier : « Ce n'est pas assez ! » — entre le saint et le tartufe ? Ne pouvons-nous dire de lui que son unité est celle du Tzar Ivan mais non de l'homme Ivan, que sa contradiction n'est point de celles « en dépit de laquelle il vit, mais une dualité qui lui permet de vivre », (1) puisque chacun de ses actes, et pour commencer ses avances, sa confiance au peuple, qu'il méprise ou aime mal, crédite son pouvoir de Tzar ? Ivan s'est aliéné tout entier dans son rôle de tzar, et il doit cette aliénation à lui, bien sûr, mais autant au moins aux contradictions de la société qui l'a fait — où il s'est fait — tzar.

J'étais pour m'étonner que ce fût précisément dans ce film, qu'Eisenstein eût adopté les procédés les plus semblables à ceux de Brecht quand il est sans doute tout simple de voir en cette rencontre un rapport de nécessité. Brechtien avant la lettre, Eisenstein avait sa distanciation personnelle tant qu'il faisait de l'Eisenstein ; il rejoint celle de Brecht dès qu'il met en œuvre un sujet et un personnage quasi brechtiens.

La volonté de rupture se prévaut cette fois jusque des **songs** (2), même si leur portée n'est pas aussi immédiatement déchiffrable qu'elle l'est chez Brecht (le mystère des Chaldéens, avec ses intermèdes — cirque et théâtre —,

(1) Lecture de Brecht, Editions du Seuil, 1960.

(2) Pour *Que Viva Mexico !*, Eisenstein avait prévu l'intervention de l'auteur qui interpellait à brûle-pourpoint ses personnages.

les berceuses d'Euphrossinia, la fête) de **cocasseries** (l'ivresse de Vladimir et sa mascarade, les ronronnements de Maliouta sur les genoux d'Ivan, les jeux de masques), de **cérémonies truquées, d'objets** érigés en thèmes de choc (l'épée de Maliouta, le calice d'Euphrossinia, la forêt des cierges ardents — non point colonnes, comme chez Lang, mais cratères, gouffres —, où l'on peut déceler comme un retour de l'ancien montage-réflexe, et enfin de **récits** (les deux retours en arrière sur l'enfance d'Ivan, la révélation de l'empoisonnement d'Anastasia). L'éventail des procédés brechtien est reconnaissable.

Nous le reconnaitrons jusque dans le sursaut final d'un Ivan redevenu paisible et fort, qui nous parle et sentencie. C'est peut-être là le coup le plus percutant. Ce donneur de leçons est-il digne de les donner ? Pourtant il les donne. Et sans doute est-il de bon conseil. C'est la contradiction la plus grosse. (1) « L'éclatement, la discontinuité du personnage, voile et dévoile à la fois une continuité plus profonde : l'unité du personnage dans son acception brechtienne » (2) dans ses dimensions, sa vérité historiques. Et ce que semblable destin eût pu avoir de tragique, le style et le regard d'Eisenstein nous le refusent, (Brecht eût fait pareil) : l'Histoire, regardée bien en face, n'est pas une fatalité.

(1) De ce montage qui se dissout — ou mieux se dissimule — dans le thème, le personnage, l'intrigue, et y prend la forme de l'incohérence ou de l'arbitraire, on trouvera un autre parfait exemple, et plus clair, dans *Que Viva Mexico !* Voici comment Eisenstein explicite le comportement de la Soldadera remplaçant son homme, mort au combat, par un combattant du camp adverse :

« Nous ne voulions pas du tout affirmer que les femmes du prolétariat mexicain de ce temps n'avaient pas encore une conscience politique, et encore moins qu'elles étaient les esclaves de l'homme. Au contraire. Le premier mari de Pancha militait avec Pancho Villa, le second avec Emilio Zapata. Puis il y eut ce moment de la guerre civile où les partisans de Zapata et ceux de Villa — quoique engagés ensemble dans un même combat contre le régime réactionnaire de Venustiano Carranza qui, entre autre, avait ouvert la frontière à l'intervention des Etats-Unis, en vinrent à se battre les uns contre les autres. Stupide lutte fratricide qui se termina quand Villa et Zapata s'allièrent, défirent Carranza et entrèrent triomphalement dans Mexico. » (...)

« Pancha devait représenter le Mexique qui, tout en changeant de maîtres, acquiert la conviction que la force n'est pas dans la désunion, mais dans l'unité de tout le peuple. S'unissant à l'autre homme, cette modeste « fille de la révolution » anticipait l'union triomphale révolutionnaire, plaçant un sentiment de fraternité populaire au-dessus d'une haine qu'elle résolvait en haine de classe.

« Préface à la Publication du Scénario de *Que Viva Mexico !* » Moscou 1947 reproduite par Marie Seton.

(Le scénario et la préface ne figurent pas dans la traduction française).

(2) Bernart Dort, op. cit.

3/ Rapports avec l'art byzantin

Ouvrant un album consacré à l'Espagne, je ne suis pas étonné le moins du monde d'y reconnaître, à chaque photo, Eisenstein. Et pourtant ?...

Sans doute, il y eut les Arabes, en Espagne. Est-ce suffisant pour dire, comme je le sens, qu'il y a de Byzance dans certain baroque espagnol, celui qui est mis en œuvre au cours de la Semaine Sainte, par exemple ? La théâtralité, le hiératisme, la luxuriance, et cet appel au plus sensible pour dépasser le sensible, et évoquer au-delà du liturgique, un ordre spirituel. Telle est la force de **Ivan le Terrible**, de **Nevski** — en dehors de ses scènes guerrières —, de **Que Viva Mexico** !

Si l'on s'en tient à la méthode, on a reconnu la méthode d'Eisenstein : de l'image au sentiment, du sentiment à la thèse. L'Espagne fonde sa quête sur le blanc et le noir, l'opposition de l'ombre et de la lumière. Murs aveuglants de chaux, rues noires ; cagoules noires, manteaux blancs ; fournaises des cierges et des dorures, nuits des sanctuaires et des reposoirs ; vie des regards, pétrification des visages. Sur l'opposition aussi du bruit et du silence, de l'immobilité et du mouvement, du réel et du réel couvert d'un masque, de la vie et de la mort. L'image d'Eisenstein traque les mêmes contrastes.

La proximité, presque sans médiation, du sensible (or, émaux, verres, somptueux, incorruptibles) et du spirituel (théocratie, théophanie), de l'émotion et de l'idée, du statisme des corps et de la mobilité de l'esprit, résume le trait le plus frappant de l'art byzantin. Ce vert éclatant et indestructible, il est un pré terrestre, et il est aussi, il est déjà, le pré glorieux de la Jérusalem céleste. Une proximité parente fait la grandeur de l'art d'Eisenstein et, quoi qu'on soit tenté de croire, plus encore de l'Eisenstein « réaliste ». Dans le **Potemkine** tout autant que dans

La Ligne Générale, l'image est à la fois elle-même et son propre symbole, le réel est à la fois la révolution, et la révolution glorifiée.

On se souvient de la phrase d'André Bazin qui fit bien injustement scandale, passant pour une provocation :

« Il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien. » (1)

Mettre la réalité en contrepoint avec elle-même, tenter de faire s'entre-détruire un aspect du réel et un autre également réel, introduire des éléments minutieusement réalistes dans un univers abstrait qui, a priori, semble devoir les nier, les exclure, à seule fin d'exalter l'abstraction de cet univers, comme le sel dans le melon doit en relever la douceur, ou un grain dans la machine en accuser le silence, cette dialectique du concret et de l'abstrait n'est pourtant pas une invention de Robert Bresson. Elle coïncide d'ailleurs, ou presque, avec la définition du montage selon Eisenstein.

Elle est inséparable de tout art authentiquement symbolique, qui ne se satisfait pas du signe, du schème, ou du hiéroglyphe, mais révèle, au travers d'une réalité devenue signifiante, transparente, l'au-delà de cette réalité immédiate. Dépasser le sensible par le sensible, ce fut le programme de Byzance.

La valeur de transposition liturgique, le recul de l'individualisme au sein de l'ordre collectif, la soumission du détail moins à la vraisemblance naturaliste qu'à un système rythmique et hiérarchisé, définissent bien les tendances intellectuelles de l'art byzantin. Mais ce que la stylisation impérieuse du dessin, des attitudes, des regards, du décor, ce que l'abstraction de l'ensemble, a de **dématérialisant**, s'y trouve puissamment ré-équilibré par la somptueuse **matérialité** de la mosaïque, la subtilité intense des têtes « portraitiques » et la minutie réaliste du détail, qu'il s'agisse des attributs des corps et des costumes, ou de la place du personnage dans la hiérarchie cérémonielle. (Et avec la même logique, qu'on dirait naïve, selon laquelle Eisenstein juxtapose un Napoléon à Kérenski, des vers à un lorgnon, un bœuf écorché à des grévistes massacrés, cette peinture d'un monde supra-terrestre, éternel et par-

(1) La stylistique de Robert Bresson, *Cahiers du Cinéma*, n° 3, juin 1951.

fait, transfère déjà, **hic et nunc**, son éternité dans l'incorruptibilité de l'apparence : or, verre, émail).

« Vision de la Nature qui s'adresse « aux yeux intérieurs » et prétend montrer l'essence. (...) Les choses matérielles deviennent transparentes les unes aux autres et à l'œil de l'esprit. » (1)

Ce sont là les exigences — et le programme — mêmes d'Eisenstein. Suffiraient à l'établir la notion, contradictoire en elle-même, qu'il s'était forgée du type (le type parfait du médecin dans **le Potemkine** étant fourni par un charbonnier), et cette certitude où il était que son usage cinématographique des **types**, presque entendus comme des **emplois**, constituait un moment de l'évolution de la **commedia dell'arte**. Lors même qu'il se détourne du montage des attractions et du montage intellectuel (que les risques de naïveté ou de simplisme rendent au reste éminemment périlleux) Eisenstein, avec une sûreté bouleversante et admirable, passe du moins au plus, du particulier au général, d'un fragment de réalité à la réalité totale de l'idée incarnée. D'un lorgnon à l'aristocratie, des bottes au Tzarisme, d'une louche de bière aux Koulaks, d'une barbe hirsute à l'oppression séculaire, d'un pont tournant au poids de l'Histoire, d'une silhouette écrasée de soleil à la vie digne et à l'amour irréfutable.

« On ne peut pas, dit-il, exprimer la chaleur en montrant un thermomètre, le temps, en effeuillant un calendrier. (...) Il convient d'en donner l'impression, la sensation physique ou psychologique... L'intérêt du montage n'est pas d'être une façon particulière de produire des effets, mais d'être une manière de s'exprimer, de communiquer des idées.

...Je pense que le cinéma est capable (...) de rendre à l'élément intellectuel ses sources vitales, concrètes et émotionnelles. » (2)

Et André Grabar :

« A première vue, le « matérialisme » de ce recours aux matières coûteuses nous étonne, puisqu'il s'agit d'un art à programmes spiritualistes. Mais il en va de ces métaux et de ces porphyres comme du réalisme des détails matériels sur les tableaux les plus irrationnels de l'art byzantin :

(1) André Grabar, *La Peinture Byzantine*, Skira, 1953
(2) *Film Form*.

c'était une façon de rendre plus « palpable » à l'imagination des spectateurs, la réalité irrationnelle qu'on leur proposait ; on pénétrait dans le monde de la splendeur qu'est « l'intelligible », en partant de l'imitation minutieuse d'une fibule d'or ou d'une pièce de porphyre vert incrusté de nacre. » (1)

Et André Bazin :

« La réalité de la pluie, le bruissement d'une cascade, celui de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée, le trot d'un cheval sur les pavés, ne s'opposent pas seulement aux simplifications du décor, à la convention des costumes, et plus encore, au ton littéraire et anachronique des dialogues (...) ils sont là pour leur indifférence et leur parfaite étrangeté. (...) Il s'agit toujours d'atteindre à l'essence du récit ou du drame, à la plus stricte abstraction esthétique... » (1)

N'ajoutons qu'un mot : chez Eisenstein, l'abstraction est autant esthétique qu'intellectuelle.

(1) *Op. cit*

4/ Rapports avec l'Expressionnisme

Maxime Stauch précise ainsi l'expressionnisme d'Eisenstein : « Gorki dans **Igor Boulitchova** voulu montrer l'influence des événements historiques sur un groupe de personnages, qui doivent évidemment être interprétés par des acteurs. Pour son **Potemkine**, Eisenstein avait adopté le parti inverse : il montrait l'événement historique lui-même, chaque visage entrevu devant apparaître comme une composante caractéristique de l'événement. L'homme n'étant montré que pendant un court instant, son aspect devait être expressif à l'extrême, son visage devait être, en quelque sorte, une philosophie, une conception du monde. » (1)

Bien entendu, tout cela n'est pas vrai que des visages, et c'est pourquoi chez Eisenstein les objets, comme les instants, parviennent si aisément au symbole. Cette conception du type qui est moins une existence, une individualité singulière, qu'une « philosophie de la vie », peut-on nier qu'elle inspire tout un courant de l'expressionnisme flamand contemporain : de Tytgat à Permecke, de Maze-reel à Gromaire ?

Georges Besson n'a pas tout à fait raison d'écrire qu'on dessert et méconnaît Gromaire à voir en lui « le représentant français (2) de l'art d'intuition, grandiloquent, débraillé, frénétique, qu'est l'expressionnisme. » (3) Car l'expressionnisme comporte deux pôles, entre lesquels chaque créateur se situe, plus proche de l'un ou de l'autre : le débraillé, le frénétique (même rigoureux), l'exacerbé, qui vise d'abord au paroxysme, — art de l'intensité. Et

l'autre, qui est art de la simplification, au bout duquel l'objet concret et individualisé se fait son propre concept. « Le guerrier », Le faucheur », « Le couple », « La mère », « Le chômeur », « Le contrebandier ». Si Gromaire n'intitule pas ces toiles : **Un** faucheur, **Une** mère, c'est que cet **un**, tel qu'il le peint, est suffisamment typique pour résumer l'espèce et devenir le délégué de tous les autres, seul représentant pleinement autorisé.

Quand Georges Besson poursuit : « Ce sont autant de figures familières du folklore flamand promues à la dignité de types, qu'il organise en une société d'individus frustes et solennels, dont l'obsédante majesté atteint au monumental. » (1) on pourrait croire, au folklore près, qu'il nous parle d'Eisenstein. Le paradoxe, d'ailleurs du dernier Eisenstein (celui de **Nevski** et d'**Ivan**), ce sera d'être parti du second expressionnisme pour aboutir au premier, du simplifiant au paroxystique, et d'avoir demandé la violence et la frénésie non à l'accélééré du premier mais au ralenti du second.

On peut donc tenter de définir l'expressionnisme tant de Gromaire que d'Eisenstein, comme la résultante d'un processus à la fois d'intensification et de simplification, celle-ci étant prépondérante. La simplification porte au **concept**, l'intensification rend au **type** le poids de matière, la force de vie, bref la réalité dont le concept l'avait vidé. Ainsi la typification expressionniste est-elle le fruit d'une contradiction dialectique : le type est un concept qui, à l'inverse de ceux du langage, gagne à la fois en extension (généralité) et en compréhension (vie).

Mais chez les peintres expressionnistes comme Gromaire, aussi bien que chez Eisenstein, la réalité qui leste le type demeure quasi anonyme. Il faut bien que la synthèse s'effectue au détriment de quelque élément ; ici c'est la personnalité du personnage qui s'atrophie et la réalité anonyme, impersonnelle, — conçue, sentie, subie, rêvée, exaltée comme **force**, — qui se personnalise. Des femmes de Gromaire, si sublimes et si nombreuses dans son œuvre, de la « Femme attachant son bas » (1928), par exemple, dirons-nous qu'elle est une femme déterminée, définie par son mode de vie, par « sa vie » si on préfère, ses pensées, son décor ? Cela n'est pas possible.

Mais dans cette femme, **la vie**, — levain qui gonfle la

(1) Entretien avec Georges Sadoul, *Cinéma* 60, n° 46.

(2) Et Fernand Léger ?

(3) Marcel Gromaire, Braun, s. d.

(1) Marcel Gromaire, Braun, s.d.

chair, la force qui dresse le corps, la santé qui fait rayonner la joie, la simplicité qui promet des voluptés pures, — et la vigueur symétrique qui met meubles et costumes au diapason du personnage — s'exhalent d'elle comme d'un chant. Sa stylisation expressionniste n'est rien autre que sa métamorphose en poème. La plénitude devient beauté. Sa plastique « plus dense et plus solide que la nature même » rejoint éloquemment la sculpture et, à la fois, pour ses lignes de force, le vitrail. Cette femme « attachant » (tout juste) son bas, c'est à peine si elle est encore elle-même, c'est-à-dire **une** femme ; ce qu'elle est à plein, c'est la splendeur des belles femmes, la vigoureuse charnalité des femmes charnelles, l'enivrant pouvoir des femmes vigoureuses et splendides.

Ce qui distingue, on le voit à mes adjectifs, chez Gromaire comme chez Eisenstein, le **type** de l'**allégorie**, c'est qu'un minimum de singularité y recrée une catégorie nouvelle, une sous-classe moins étendue, à l'intérieur de son universalité. Gromaire ainsi, n'exalte pas la beauté de la femme, mais la beauté des femmes belles, et belles d'une certaine beauté, comme Eisenstein n'exalte pas la bourgeoisie intellectuelle (la femme au lorgnon dans le **Potemkine**) mais le libéralisme de cette couche de bourgeois-intellectuels-humains-et-favorables-à-la-révolution. Etc. Bref, l'universel ne renonce pas, et c'est sa force, à demeurer singulier.

Le type toutefois, chez Eisenstein, n'atteint guère au **typique** qu'en tant que **moyenne**, échantillon ou caricature. C'est la conséquence directe de son parti pris profond, d'une vision collective, unanimiste, de la vie et de l'histoire. Le type authentique, complexe et vivant, requiert beaucoup plus d'individualité qu'Eisenstein ne pouvait lui en donner. Georges Lukacs ne présente-t-il pas le type comme un **héros**, ni banal, ni excentrique, exceptionnel, mais au sein de la normalité ? « Le typique se définit par sa double opposition tout à la fois à l'exception et au singulier ». (1)

Ce fut là, on le sait, pour Eisenstein, un obstacle de plus qu'il eut à surmonter après son aventure mexicaine. Reste à se demander si, avec les protagonistes de **Nevski** et d'**Ivan**, — œuvres agréées pourtant par le **Réalisme socialiste** —, avec leurs partenaires et leurs antagonistes, Eisenstein est parvenu à créer des **types** ?

Je n'en suis pas tellement convaincu.

(1) La signification présente du réalisme critique, Gallimard, 1960.

Conclusions

Je les ai mises dans mes prémisses. Que le lecteur veuille donc bien relire les

5 POSTULATS CRITIQUES

et voie s'il peut inscrire ici le traditionnel C.Q.F.D.

APPENDICE I

Les opérateurs d'Eisenstein et leur style photographique

Eisenstein n'eut recours, pour filmer son œuvre, qu'à deux maîtres opérateurs : Tissé et Moskvine. Tissé, l'ami de toujours, photographia tous ses films jusqu'à *Nevski*. Pour *Ivan le Terrible*, il tourna seulement les plans d'extérieur, les intérieurs étant confiés à Moskvine.

EDOUARD TISSÉ (1897-1961)

D'origine suédoise. Il se destina d'abord à la peinture. Il était en Suède quand la guerre éclata. Nommé correspondant-photographique officiel du front en 1914. En 1918, il rejoint le Comité Central du Cinéma Soviétique, puis travaille pour les actualités de Dziga Vertov : *Kino-Pravda*. Au moment de *La Grève* (1924), il rencontra Eisenstein qui a laissé de lui ce portrait :

« Flegme, impassibilité. Et aussi une rapidité diabolique. Un tempérament de dynamite joint à la minutie d'un scrupuleux. Prompt à saisir, capable d'angélique patience. Une endurance phénoménale. Avec cela des « antennes » — pour attraper la nuance presque imperceptible (...) qui l'apparentent aux maîtres les plus raffinés des arts plastiques. » (*Réflexions d'un Cinéaste*).

La première étape de l'art soviétique de la prise de vues s'est développée sous l'influence des formes et des techniques des travaux d'« actualités ». La mobilité de l'événement, la nécessité de choisir les objets les plus caractéristiques et typiques de chaque sujet, ont fait que dans les actualités justement est née la conception du montage comme moyen d'organisation, et de l'angle comme moyen d'enregistrement.

Les possibilités techniques (mobilité de la caméra, objectifs à courte focale, etc.) ont permis de montrer le monde

visible sous divers points de vue souvent inattendus, et complètement neufs.

Sur la base de l'expérience technique du journal filmé, les mêmes procédés dans les mains d'artistes réalistes enrichirent le cinéma. *Le Cuirassé Potemkine* est le premier film qui ait dégagé les procédés fondamentaux du cinéma contemporain : montage, angle, etc.

E. K. Tissé porta dans le cinéma à scénarios les procédés du reportage, en les repensant de façon critique et créatrice. Admirateur de la nature, il voyait tous les plans en formes plastiques, l'image cinématographique exprimée en raccourcis violents, en fortes combinaisons de clair-obscur, et c'est pourquoi il créa les premiers films de la « manière plastique ».

Aux débuts du cinéma muet, quand quatre-vingt-dix pour cent de nos films étaient tournés en extérieur, quand leur thématique même excluait que l'illustration et le caractère de l'action fussent soumis à une élaboration figurative de type pictural, il était naturel que dans des films qui racontaient la guerre civile on appliquât les procédés et les techniques propres aux bandes d'actualités. Les méthodes de Tissé trouvèrent donc de nombreux adeptes.

L'élaboration plastique du matériau de l'image fut au départ de presque toutes leurs œuvres.

Au même moment, à Léninegrad, A. N. Moskvine inaugura une méthode créatrice totalement différente, différents procédés figuratifs, qui par leur technique, s'apparentaient à la technique de la peinture impressionniste. Ces procédés s'accommodaient d'ailleurs du raccourci et du montage.

Tous les films de la période 1920-1930 furent tournés avec une lumière de *contre-jour*. La personne des acteurs apparaissait comme contournée d'un cordon lumineux, les cheveux des actrices resplendissaient. Le contre-jour était la lumière fondamentale, celle qui fournit le *dessin* ; on éclairait avec elle aussi bien les premiers plans que les intérieurs et les scènes de masses. Le contre-jour devint la seule lumière utilisée en extérieurs. De ce fait, la photo *contrastée* fut très à la mode. La silhouette noire sur un fond extraordinairement clair parut le meilleur type d'éclairage.

Ce système, certes, donnait des résultats fort intéressants.

Tissé fut précisément l'artiste qui construisit tous ses travaux, tant en studio qu'en extérieurs, sur l'effet de contre-jour. Les plans d'**Octobre** et de **La ligne Générale** sont souvent d'une beauté surprenante. Personne ne cherchait à justifier l'effet ; les rayons entrecroisés des projecteurs placés des deux côtés, dessinaient un contour lumineux aux personnes, aux objets, aux reliefs des architectures. Quand le contenu dramatique du plan coïncidait avec sa forme picturale, les sujets ainsi éclairés avaient beaucoup d'expression.

Ces effets de contre-jour, combinés aux effets d'**angle**, donnèrent une série de plans puissamment expressifs. Des films comme **Octobre** créèrent un style original qui utilisait toutes les possibilités de la technique d'éclairage de ce temps.

Mais, c'est connu, toute tendance artistique ne développe ordinairement qu'une des possibilités techniques propres à son art. Tissé développa au maximum les ressources d'une seule lumière, celle des projecteurs et des réflecteurs disposés postérieurement aux sujets, la lumière brillante et scintillante qui dessinait clairement les personnages en mouvement, la lumière créée pour les films héroïques de 1920-1930, pleine de mouvements de foules, de masses anonymes, une lumière faite pour les images synthétiques de héros qu'on appelait non pas de leurs noms mais simplement « l'homme », « le gamin ».

Cependant le contre-jour ne convenait vraiment qu'au rendu de l'élément extérieur. Quand le héros commença à parler, quand le plus important devint l'élément intérieur, quand il fallut scruter les visages pour y lire les yeux, la vie, les pensées, les effets extérieurs de contre-jour devinrent autant d'obstacles et durent être abandonnés. Les opérateurs et les réalisateurs qui ne le comprirent pas commirent de graves erreurs. Traînant derrière eux les vieilles formes qui n'avaient de valeur et de sens que pour les films d'un genre déterminé, ils oublièrent que le style figuratif de l'époque 1925-1930 était né en même temps que les problèmes dramatiques que cette époque avait à résoudre figurativement. **Nevski** fut le dernier tribut servi à la lumière de contre-jour ; il semble être à la limite du **mu**et extérieur et du cinéma sonore intérieur.

Le procédé de Tissé, qui avait engendré un style ne fut plus alors qu'un moyen parmi d'autres à la disposition de l'opérateur.

L'éclairage d'une scène **par zones** est né de l'insuffisante puissance des projecteurs, incapables de couvrir de façon régulière l'espace utile. Des « taches » de lumière, évidemment conventionnelles, disposées sur les surfaces et les profils du décor, créaient une ressemblance générique avec la distribution naturelle et permettaient d'établir la forme picturale du plan, de montrer l'espace, les volumes architectoniques, de dessiner les personnages, et de créer une composition lumineuse.

Cette méthode — assurément arbitraire et irréaliste, mais que beaucoup louent justement pour sa liberté et sa **non-justification**, — atteignit un haut niveau artistique particulièrement avec A. Moskvine. Celui-ci traite la lumière sur un mode dynamique ; il n'éclaire pas seulement les surfaces, mais encore l'air et l'espace, et l'éclairage des surfaces du décor se combine toujours avec le mouvement des personnages, des objets et des ombres. La picturalité dynamique découverte par Moskvine bouleversa totalement les conceptions photographiques tenues jusqu'à lui (et souvent encore après) comme les meilleures formes de peinture cinématographique.

Moskvine fait vivre la lumière, il introduit le mouvement dans un éclairage moelleux, l'air devient visible, tangible, on y peut distinguer la lumière et l'ombre ; le mouvement des objets dans l'air saturé de lumière, acquiert une forme nouvelle, picturale ; il s'enrichit des nuances de tons les plus subtiles ; les personnages ne se déplacent plus sur un fond de murs et de colonnes plates mais dans une atmosphère vivante, remplie de lumière.

Moskvine travailla hardiment avec ses objectifs la profondeur réduite de l'espace reproduit dans ses plans. Le dynamisme des formes et des tons changeants, élargissait les limites spatiales du cadre. Avec le problème de l'air, Moskvine résolut aussi celui du dynamisme de la lumière dans la composition même du plan. Le fond, ordinairement immobile, sur lequel nous voyons les actions du premier plan, fut par lui animé : le déplacement des objets ou celui des ombres, commande presque toujours la disposition de la lumière.

Dans **Ivan le Terrible**, les grandes surfaces des murs, des plafonds dans les scènes de masses, dans les plans de grands ensembles, sont soumises au mouvement de la lumière. Les acteurs se mouvant par rapport à ces sur-

faces rendent toute la composition véritablement cinématographique ; ils ne l'établissent pas sur l'immobilité des taches lumineuses mais dans le dynamisme du clair-obscur.

La lumière de Moskvin est **peu justifiée**. Il la plie à l'effet, mais il part le plus souvent, pour la construire, de la source lumineuse naturelle, visible ou sous-entendue dans le plan.

Pour éclairer les premiers plans et les demi-ensembles sur fond de scènes de masses ou de studio profond, Moskvin élabore sa lumière suivant le principe de l'affaiblissement des zones claires selon la profondeur. Techniquement, cet adoucissement est obtenu par la disposition de projecteurs, le jeu de leurs puissances, et l'usage de fumées et de tulles.

La conception de l'air et du dynamisme de la lumière introduite par Moskvin a joué un rôle énorme dans le développement figuratif du cinéma, non seulement chez nous mais aussi bien à l'étranger.

Du point de vue de **la composition de l'image**, les constructions d'Eisenstein et de Tissé, établies sur plusieurs plans de profondeur, avec une figure de grandes dimensions sur le devant, et une brusque diminution perspective en profondeur, sont particulièrement caractéristiques de leur manière. Le mouvement des masses, toujours d'un dessin très clair, y est bâti linéairement sur des tons nets.

Pour Moskvin, c'est la construction horizontale, l'action transférée au premier plan, le fond estompé optiquement et тонаlement, qui est caractéristique.

Fragments tirés de **La luce nell'arte dell'operatore**, Editions de **Bianco e Nero**, Rome, 1951, ouvrage de A. Golovnia, qui fut à Poudovkine ce que Tissé fut à Eisenstein.

A. MOSKVIN

est surtout connu pour sa contribution remarquable aux films de Leonide Trauberg et de Kozintsev, dès l'époque de la FEKS. Il a notamment éclairé : **Le Manteau** (1926), **La Roue du Diable** (1926), **S.V.D.** (1927), **La Nouvelle Babylone** (1929), **Seule** (1931), la trilogie de **Maxime** (1935 à 1939), **Pirogov** (1947), **Le Taon** (1955), **Don Quichotte** (1957).

De la Cinéplastique

« Le cinéma, architecture en mouvement, parvient, pour la première fois dans l'histoire, à éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace, par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps. En fait c'est une musique qui nous touche par l'intermédiaire de l'œil. »

(**Mystique du Cinéma**, in « **Ombres Solides** », 1930).

Je n'expliquerai pas pourquoi les harmonies mathématiques et musicales, dont le langage est absolument rigoureux, agissent surtout sur l'inconscient — tout le monde connaît l'effet irrésistible de la musique sur les sens, et le déclenchement instantané d'ivresse spirituelle que donne à certaines intelligences la succession, pour elles automatique, des propositions de la géométrie et des équations de l'algèbre. Ni pourquoi les harmonies plastique et biologique, malgré leur langage flottant, agissent sur le conscient — la sculpture, la peinture, les sciences naturelles exigeant un effort de compréhension incessant. Ni pourquoi, les uns jouant dans l'abstrait, touchent avant tout notre esprit. Peut-être est-ce précisément l'effet du langage qu'elles parlent, impersonnel d'une part, personnel d'autre part, et donc ici nous obligeant à communiquer avec nos semblables, et là nous ouvrant toutes les portes avec une unique clé. En tout cas, nous trouvons encore aux deux extrémités de l'axe l'architecture et la peinture, pour concilier ces deux forces distinctes de l'esprit dans le vaste cœur humain.

« Là, pour marquer l'étape de l'inconscience des religions et des lois avant l'apparition de la conscience individuelle, un maximum de rapports géométriques sensibles, mais seulement approchés, et un minimum de sensualité avouée, bien que la matière brute y joue un rôle essentiel. Ici, pour marquer le passage de l'individu surchargé de

conscience à l'inconscience des foules prêtes à adopter de nouveaux rythmes unanimes, une ivresse sensuelle constante en des cadres mathématiques impossibles à saisir, bien que d'une étroite rigueur... Je voudrais que la danse et surtout le cinéma harmonisent, dans leur unité **devenante**, tous ces rapports paradoxaux. » (**L'Esprit des Formes**, 1927)

N'entend-on pas ici comme un écho de la thèse eisensteinienne : « Le cinéma est seul capable de réaliser cette grande synthèse de la pensée et du sentiment, de rendre à l'élément intellectuel ses racines vitales, concrètes et émotives. » ? (**Film Sense**)

« Vous connaissez ces dessins animés, encore bien secs, bien maigres, bien raides, et qui sont aux formes que j'imagine ce que des graffiti tracés par un enfant sont aux fresques de Tintoret ou aux toiles de Rembrandt. (...) Supposez à un artiste ainsi armé le cœur de Delacroix, la puissance de réalisation de Rubens, la passion de Goya, et la force de Michel-Ange : il vous jettera sur l'écran une tragédie cinéplastique tout entière sortie de lui, une sorte de symphonie visuelle aussi riche, aussi complexe, ouvrant par sa précipitation dans le temps, des perspectives d'infini et d'absolu à la fois exaltantes par leur mystère et plus émouvantes par leur réalité sensible que les symphonies sonores du plus grand des musiciens. » (**De la Cinéplastique**, 1922)

« Voici un art nouveau, qui est celui du mouvement, c'est-à-dire du principe même de toutes les choses qui sont. Et le moins conventionnel de tous. Un immense orchestre visuel dont les sculpteurs de bas-reliefs indiens et les peintres du drame des lignes et des masses en action, Michel-Ange, Tintoret, Rubens, Delacroix, ont été les précurseurs. Quelque chose comme la peinture bougeant et se renouvelant sans cesse dans une symphonie visible où le rythme de la danse et les échanges mystérieux du poème musical rôdent, se rencontrent quelquefois et fusionneront un jour. » (**L'Arbre d'Eden**, 1922)

« Nous avons le temps. Le cinéma commence à peine. La foi nouvelle trouvera en lui son cadre esthétique comme le catholicisme a trouvé le sien dans les basiliques de Rome. (...) »

« Si le cinéma est mis au service d'un effort social unanime, capable de nous délivrer de **l'individualisme** en

exaltant et en utilisant toutes les ressources spirituelles de **l'individu** pour assurer le développement de cet effort, nous avons raison de voir en lui l'instrument de communion le plus incomparable, au moins depuis la grande architecture, dont l'homme ait encore disposé. » (**Mystique du Cinéma**, 1930)

(Ces fragments sont pris dans **Fonction du Cinéma, de la cinéplastique à son destin social**, Plon, 1953, recueil des textes qu'Elie Faure a consacrés au cinéma).

**DEFENSE ET ILLU
STRATION DE
LA MUSIQUE
DANS LE FILM**
PAR
HENRI COLPI

UNE SOMME CRITIQUE
UN OUTIL IRREMPLAÇABLE ET PASSIONNANT
UN LIVRE MAGNIFIQUE QUI COMBLERA TOUS
LES AMATEURS DE MUSIQUE ET DE CINÉMA

UN VOLUME RELIÉ, TYPOGRAPHIE SOIGNÉE
SUR PAPIER VERGE 18 x 21, 456 PAGES,
72 PAGES D'ILLUSTRATIONS (THEMES MU-
SICAUX, PHOTOS DE FILMS), REPERTOIRES,
INDEX ET TABLES

SERDOC — B. P. 3 Lyon-Préfecture



PREMIER PLAN

Bernard Chardère, Max Schoendorff, éditeurs

Prix du numéro : France : 4,50 NF - Etranger : 5,50 NF

Abonnements : 12 numéros, France 36 NF, Etranger 44 NF

Versements : PREMIER PLAN, C. C. P. Lyon 671-07 ou chèque bancaire

Correspondance : PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture

LUIS BUNUEL ■ JACQUES PREVERT
ANTONIONI ■ ORSON WELLES
JEAN VIGO ■ ALAIN RESNAIS
VISCONTI ■ HUMPHREY BOGART
JUAN BARDEN ■ JEAN RENOIR

SPECIAL : 18 NF.

POUR UN ABONNE, CHAQUE NUMERO NE COUTE QUE 3 NF

les 5 numéros encore disponibles de la première série (l'ensemble : 5 NF)

GREMILLON / HUSTON / GERARD PHILIPPE / JAZZ FELLINI

hors série **NOUVELLE VAGUE** un petit livre insolite, insolent
(et cartonné). Les films d'aujourd'hui seront-ils les films de demain ?
Plusieurs réponses en 144 pages avec de nombreuses illustrations



Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques, 28, rue
Villeroy, Lyon (3^e), édite PREMIER PLAN, revue mensuelle, et PANORAMIQUE,
collection de volumes sur le cinéma.