

Université Paris Ouest – Nanterre – La Défense / Université de Montréal

École doctorale 395 « Milieux, cultures et société du passé et du présent »  
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée pour obtenir les grades de  
*Docteur en histoire de l'art*  
de l'Université Paris-X et de l'Université de Montréal

Ada ACKERMAN

# Regards de Sergueï Eisenstein sur l'œuvre d'Honoré Daumier : une réception méconnue

*Thèse dirigée par Ségolène LE MEN et Todd PORTERFIELD*

Soutenue publiquement le 13 décembre 2010 devant le jury suivant :

Jean-Loup BOURGET	(Professeur à l'École Normale Supérieure, Paris)
Annie GÉRIN	(Professeure à l'Université du Québec à Montréal)
Ségolène LE MEN	(Professeure à l'Université Paris-X, membre de l'Institut Universitaire de France)
Jean-Claude MARCADÉ	(Directeur de recherches émérite au CNRS)
Todd PORTERFIELD	(Professeur à l'Université de Montréal)

**AVERTISSEMENT :**

**Toutes les images de ce document étant soumises à des droits de reproduction, aucune d'entre elles n'apparaîtra dans cette version en ligne.**

*Version du 3 octobre 2011.*

## Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans le concours et l'aide d'un grand nombre de personnes que je tiens à remercier, en espérant n'oublier personne. En premier lieu, un grand merci à Ségolène Le Men d'avoir accepté de me diriger dans mes recherches depuis le DEA. Un grand merci également à Todd Porterfield pour m'avoir acceptée en cotutelle et pour m'avoir suivie durant tout ce parcours. Je suis très reconnaissante aussi à Jean-Loup Bourget de faire partie de mon jury et de m'avoir aiguillée pendant toute ma scolarité à l'École Normale Supérieure et au-delà. Toute ma gratitude va à Jean-Claude Marcadé pour tous les échanges que nous avons pu avoir autour d'Eisenstein et des futuristes russes. Merci à Annie Gérin de m'avoir orientée sur les questions du rire en Russie et en Union soviétique.

Cette thèse n'aurait pu exister sans l'aide de Naoum Kleïman, directeur du Cabinet Eisenstein, qui a bien voulu me laisser visiter le musée et consulter les ouvrages de ce qui reste de la bibliothèque d'Eisenstein. De même, je suis redevable au personnel du RGALI pour m'avoir permis d'accéder aux archives d'Eisenstein. Il me faut également mentionner l'équipe des archives du Musée des lettres, du théâtre et de la musique de Riga, qui m'a offert la possibilité d'étudier un fonds généralement peu utilisé par les eisensteiniens.

Pour les échanges intellectuels et les conseils avisés que j'ai reçus durant cette thèse, je me dois de remercier François Albera, Gérard Conio, Emmanuel Dreux, Bernard Fauchille, Kristian Feigelson, André Gaudreault, Viatcheslav Ivanov, Jean-Louis Jeannelle, Johanne Lamoureux, Jean-Claude Lebensztejn, Antonio Somaini, Iouri Tsivian, Judith Wechsler. Tout particulièrement, l'érudition de Vladimir Zabrodine m'aura été précieuse.

Merci à Marie-Christine Autant-Mathieu pour son éclairage sur le théâtre russe et pour m'avoir donné l'accès à la bibliothèque d'ARIAS. Merci aussi à Françoise Levailant qui m'a offert la possibilité d'explorer plus en détail la question de la bibliothèque d'Eisenstein. Merci à Leszek Bregowski de m'avoir encouragée à travailler sur la question du *Capital*.

Je ne sais comment exprimer ma gratitude à Miri Kubovi, sans laquelle je n'aurais jamais pu obtenir une copie du manuscrit *La biomécanique dans les représentations des lithographies d'Honoré Daumier*. Dans cette affaire, mes remerciements vont également à Richard Schechner

et à Mel Gordon.

J'aimerais témoigner ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont accueillie durant mes séjours à Moscou : Evguéni et Léna Grinkrug, Alexandre et Lina Ospovat. Un grand merci à Ilia Veniavkine et à Alexeï Evstratov pour l'aide qu'ils m'ont apportée à ce moment-là. De même, je souhaiterais remercier Ersy Contogouris pour sa bienveillance et sa disponibilité lors de mes séjours à Montréal. Merci également à l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, à l'Université de Montréal et au CNRS pour avoir financé certains des déplacements nécessaires à cette thèse.

J'aimerais remercier de tout mon cœur mes parents, qui m'ont toujours soutenue et cru en moi. Enfin, un très grand merci à Colas, qui a partagé ma route pendant cette longue aventure, en indispensable compagnon.

## *Avertissements*

Durant cette thèse, j'ai utilisé autant que possible le système conventionnel de translittération du russe au français. Toutefois, dans certaines exceptions, j'ai employé des transcriptions qui bien qu'erronées, sont communément utilisées en français. C'est le cas par exemple pour Eisenstein ou Meyerhold. Par ailleurs, dans la bibliographie, j'ai recouru à différentes orthographes pour Eisenstein, afin de marquer la provenance linguistique de l'édition citée : Sergueï Eïzenchteïn pour les éditions russes, Sergei Eisenstein pour les anglaises et allemandes, Sergej Ejzenštejn pour les italiennes.

Les astérisques signalent que le mot ou l'expression concernés sont écrits en français dans le texte original.

En ce qui concerne les illustrations, lorsque je mentionne des archives comme provenance, cela signifie qu'il s'agit d'inédits.

# Introduction





# Problématique et enjeux

*« Dès que les documents nous permettent de remonter à l'origine de l'œuvre d'un peintre, d'un sculpteur — de tout artiste — nous rencontrons non un rêve ou un cri plus tard ordonnés, mais les rêves, les cris ou la sérénité d'un autre artiste. »*

André Malraux, *Les Voix du silence*

Rares sont les cinéastes auxquels autant d'études ont été consacrées qu'à Eisenstein. De ses contemporains jusqu'à nos jours, son œuvre a suscité un nombre croissant de commentaires et d'interprétations, tant sur le plan esthétique qu'historique, en une prolifération d'écrits incessante et vertigineuse. Alors est-il vraiment nécessaire d'ajouter à cet édifice imposant une nouvelle et énième contribution? Il me semble que oui, à condition d'opter pour une nouvelle perspective effectuée à partir de l'histoire de l'art. En effet, j'estime que les réalisations d'Eisenstein gagneraient à être davantage envisagées de son point de vue, et qu'en retour, celles-ci pourraient beaucoup lui apporter. Ce travail se donne l'ambition de nouer un tel dialogue.

## 1. Retour aux sources

L'œuvre d'Eisenstein a bénéficié des lectures les plus diverses, notamment à partir des années soixante, où libérée du strict champ des études filmiques, elle a été interprétée à l'aide de la sémiologie, du structuralisme, du marxisme, de la psychanalyse, de la linguistique, de l'anthropologie, de la cybernétique, des sciences cognitives, etc.<sup>1</sup> Cette variété de lectures dans le

---

1. Pour les sémioticiens à l'instar de Roland Barthes, l'œuvre d'Eisenstein offre un paradigme parfait de la sémiologie appliquée à l'art, l'exemple par excellence du système *signifiant*, une vision résolument aux antipodes

temps témoigne d'une tendance très nette, consistant à étudier l'œuvre d'Eisenstein comme une œuvre à part, comme un tout autonome à la complexité inépuisable, qui nécessiterait sans cesse de nouveaux regards, et engendrant de ce fait ce que l'on peut appeler à juste titre un mythe Eisenstein — un mythe qu'il a d'ailleurs lui-même largement contribué à édifier. Ceci explique que les chercheurs aient globalement délaissé la question de ses sources d'inspiration, question apparemment perçue comme secondaire par rapport à l'ampleur de la valeur intrinsèque de son œuvre.

Pourtant, Eisenstein lui-même ne cesse dans ses écrits de nous rappeler combien son travail se nourrit et se construit à partir des lectures et des œuvres qu'il apprécie et découvre :

« Héritiers d'un énorme bagage littéraire, il nous arrive fréquemment d'avoir recours aux éléments de la culture, images et langages, des époques passées. Or, cela détermine naturellement et pour une très grande part le style de nos œuvres<sup>2</sup>. »

de celle de Deleuze qui envisagera une dizaine d'années plus tard les films d'Eisenstein comme *mouvement*. Les structuralistes gauchisants des années 70 (façon *October*) préfèrent quant à eux analyser la pratique d'Eisenstein à la lumière de son *montage*, en tant que principe esthétique avant-gardiste radical et agent de transformation sociale. Les soixante-huitards convertis au marxisme-léninisme (tendance *Cahiers du cinéma*) cherchent pour leur part à publier massivement les écrits d'Eisenstein pour élaborer une théorie critique du cinéma à partir de la méthode du matérialisme dialectique, tentative qui vaut à la revue de sévères critiques de la part de l'équipe de *Cinéthique*, d'obédience maoïste (Voir notamment l'article de Marcelin PLEYNET. « Le Front "gauche" de l'art (Eisenstein et les vieux "jeunes-hégéliens" ». Dans : *Cinéthique* 5 (1969), p. 23-32.). Quant à la mouvance psychanalytique, elle se trouve exprimée sous la plume de critiques tels que Dominique Fernandez ou le philosophe Valéri Podoroga, qui tentent d'appréhender l'œuvre eisensteinienne à l'aune de la symptomatologie, en mettant à jour des contenus réprimés (Dominique FERNANDEZ. *Eisenstein. L'arbre jusqu'aux racines. II*. Paris : Grasset, 1975 ; *Matériaux pour une psychobiographie de S.M. Eisenstein*. Moscou : Logos, 2001, p. 7-140.)

En ce qui concerne la période récente, cette interprétation protéiforme d'Eisenstein reste vivace. Le linguiste et sémioticien Viacheslav Ivanov, fondateur de l'École de Tartu, s'est efforcé de présenter Eisenstein comme l'héritier de Saussure et comme le précurseur de l'anthropologie lévi-straussienne (Viacheslav IVANOV. « L'Esthétique d'Eisenstein ». Dans : *Izbrannye troudy po semiotike i istorii kouloury (Essais choisis de sémiotique et d'histoire culturelle)*. T. 1. Moscou : Iazyki rousskoï kouloury, 1998, p. 143-370.) De même, François Albera s'est attaché à rapprocher son œuvre de l'esthétique du multimédia, et en particulier de celle du CD-Rom (François Albera, « SME/ CD-ROM, l'apesanteur » in Silvestra MARINIELLO, éd. *Cinémas*. 2-3. 2000, p. 27-38). Pia Tikka considère quant à elle que les théories d'Eisenstein sur les processus figuratifs anticipent les résultats les plus contemporains des sciences cognitives, ce qu'elle a cherché à démontrer par un dispositif expérimental, le *simulatorium eisensteinense* (Pia ТИККА. *Enactive cinema. Simulatorium Eisensteinense*. Helsinki : University of Art et Design, 2008.). Enfin, les directeurs de l'ouvrage *The Montage principle. Eisenstein in new cultural and critical contexts* prennent le parti d'un Eisenstein toujours d'actualité au XXI<sup>ème</sup> siècle, d'un Eisenstein résolument contemporain et post-moderne, en rapprochant, entre autres, la pratique eisensteinienne du montage de certaines pratiques à l'œuvre dans le cinéma féministe contemporain (Jean ANTOINE-DUNNE et Paula QUIGLEY. *The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. New York : Rodopi, 2004, p. 125.)

Cette multiplicité de lectures d'Eisenstein n'est pas sans évoquer la diversité et le foisonnement des références actuelles à la pensée de Warburg. (Georges DIDI-HUBERMAN. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002, p. 34.)

2. « Allez-y !... Servez-vous. Un cours sur l'adaptation » (1932) in Sergueï EISENSTEIN. *Le Film : sa forme, son sens*. Éd. établie et trad. par Armand PANIGEL. Paris : Christian Bourgois, 1976 [1949], p. 103.

De même, son écriture truffée de citations et de références nous invite en permanence à revenir sur ses sources d'inspiration afin de mieux comprendre son univers artistique. Depuis l'ouvrage pionnier de Camilla Gray sur l'avant-garde russe, *The Great experiment* (1962), qui a contribué à inscrire Eisenstein dans le contexte élargi de la modernité artistique en établissant ses liens avec le constructivisme, quelques rares études se sont attardées sur la question de ses sources visuelles<sup>3</sup>. Citons parmi elles le catalogue de la remarquable exposition qui s'est tenue en 1992 à Francfort, *Sergej Eisenstein im Kontext Der Russischen Avantgarde, 1920-1925*, qui s'attache à démontrer les proximités formelles et plastiques entre Eisenstein et les artistes de son époque<sup>4</sup>. Le présent travail entend se concentrer sur une source d'inspiration visuelle déterminante pour le travail d'Eisenstein, l'œuvre d'Honoré Daumier. Loin de constituer une référence occasionnelle, l'art de Daumier traverse non seulement les aspects les plus connus de son activité créatrice, comme sa pratique cinématographique, mais également *tous les autres*, y compris les moins étudiés, tels que le dessin et la mise en scène théâtrale.

## 2. L'importance de l'art de Daumier

L'idée d'entreprendre cette étude m'est venue grâce à ma lecture des textes d'Eisenstein pour mon mémoire de maîtrise, qui portait alors sur les relations entre sa pratique graphique et sa pratique cinématographique. J'étais en effet frappée par la façon dont le nom de Daumier y revenait sans cesse, sans que cela soit justifié par le propos ou le thème abordé. À titre d'exemple, dans *Méthode*, on ne trouve pas moins de quinze fois le nom de Daumier, soit presque autant que pour Ivan IV, dit le Terrible, qui totalise seize occurrences, alors que le tournage du film qui lui est dédié est contemporain de la rédaction du livre. Après avoir constaté ce phénomène de manière générale, je fus plus particulièrement intriguée par certains écrits d'Eisenstein qui laissent entendre que sa découverte de l'art de Daumier durant son enfance aurait déterminé sa future carrière artistique. Ainsi, dans *Méthode*, il livre le récit suivant :

---

3. Camilla GRAY. *The Great experiment: Russian art, 1863-1922*. Londres : Thames et Hudson, 1962, p. 252-253.

4. Claudia DILLMANN-KUHN, éd. *Sergej Eisenstein Im Kontext Der Russischen Avantgarde, 1920-1925, cat. exp.* Francfort-sur-le-Main : Deutsches Filmmuseum, 1992.

« Il y a deux façons d'en venir aux passions durables.

Ou bien c'est par un vieil ami, ou un directeur spirituel, qui vous y mène.

Ou bien on tombe dessus tout seul.

Les passions de cette seconde sorte sont particulièrement aiguës, et durent particulièrement longtemps.

C'est ce qui m'est arrivé avec Daumier.

J'étais tombé dessus moi-même,

par le plus grand des hasards.

En fourgançant dans les armoires à livres de mon père, je trouvai par hasard [dans la section des livres anciens], alors que j'étais assez jeune, un album se rapportant à la guerre franco-prussienne de 1870 et à la Commune.

Comment un tel album, interdit par la censure tsariste, pouvait-il se trouver dans la bibliothèque de mon père, lui soutien si fidèle et si respectueux du pouvoir d'État de la Russie, je ne le comprends pas très bien.

Quoiqu'il en soit, c'est de ce album qu'[à un degré désormais célèbre], mon imagination [et ma fantaisie] reçurent leurs premières impressions révolutionnaires. [...]

Honoré Daumier me captivait irrésistiblement. [...] J'avais dix ans.

[Cette passion ne s'est pas arrêtée avec l'âge]<sup>5</sup>. »

Dans cette citation, Eisenstein établit de manière assez claire une filiation entre la violente fascination que lui inspirent pendant sa jeunesse les caricatures de Daumier (« les premières impressions révolutionnaires »), et la pratique cinématographique qui lui assurera par la suite la célébrité. À partir de là, j'acquis la conviction qu'il y avait bien là un travail à mener dans cette direction. Mon sentiment fut confirmé lors de mes divers dépouillements des archives du cinéaste : de nombreux documents jusqu'alors inédits m'apportèrent des preuves matérielles significatives de son vif intérêt pour Daumier.

L'historien de l'art Alfred Barr, qui connaissait bien le cinéaste, ne s'y trompait d'ailleurs pas, invitant en 1928 déjà ses lecteurs à considérer avec la plus grande attention la passion d'Eisenstein pour le monde de Daumier :

---

5. Sergueï EISENSTEIN. « Le mal voltairien (janvier 1943) ». Trad. par Jacques AUMONT. Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (fév. 1971), p. 47-56. Les passages entre crochets correspondent à des extraits qui ne figuraient pas cette traduction française, mais qui se trouvent dans la version russe actualisée de 1997 des *Mémoires*. J'ai donc complété cet extrait à partir de « Récidive » (janvier 1943) in Sergueï EĪZENCHTEĪN. *Métod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*. Sous la dir. de Naoum KLEĪMAN. Moscou : MouzeĪ Kino, 2002, p. 69-71, t. I.

« Marx, Freud, Pavlov, certes, ils font tous partie d'Eisenstein, mais il faut absolument parler aussi de ses livres rarissimes du XVII<sup>ème</sup> siècle sur le théâtre, de sa passion pour les lithographies de Daumier et de sa caractéristique la plus évidente, son sens de l'humour<sup>6</sup>. »

Malgré ces différents éléments, et de façon étonnante, le lien entre Eisenstein et Daumier n'a jamais fait à ce jour l'objet d'une étude détaillée. Certes, les exégètes mentionnent parfois l'intérêt du cinéaste pour le caricaturiste, mais le plus souvent au détour d'une ligne, sans plus de développement. Autant dire que la littérature sur le sujet est quasi inexistante. Peut-être faut-il mettre cela sur le compte de ce que Mikhaïl Iampolski nomme une « répression intertextuelle », phénomène que l'on pourrait qualifier ici de « censure interartiale<sup>7</sup>. » En quelque sorte, outre le désintérêt relatif des commentateurs vis-à-vis des sources iconographiques d'Eisenstein, ces derniers auraient répugné à s'attarder sur son goût pour un artiste souvent réduit au statut de simple caricaturiste. En effet, la caricature, longtemps reléguée par les historiens d'art au rang d'« art mineur » et par les historiens au rang de simple document illustratif, ne pouvait avoir joué de rôle important dans la formation d'un « génie » tel qu'Eisenstein<sup>8</sup>.

À ma connaissance, seule Myriam Tsikounas s'est vraiment penchée sur le problème, dans un article à visée résolument génétique, « D'où viennent les images<sup>9</sup>? » S'intéressant à la manière dont les cinéastes créent leur imagerie, elle part du présupposé que cette dernière, aussi innovante soit-elle, ne naît jamais *ex nihilo* et qu'elle recycle toujours les stéréotypes visuels entourant le créateur. Aussi tente-t-elle de reconstituer la formation du répertoire iconographique auquel ont puisé les cinéastes soviétiques comme Eisenstein. Elle insiste entre autres sur sa passion

6. Alfred.H. BARR JR. « Sergei Mikhailovitch Eisenstein ». Dans : *The Arts* XIV.6 (1928), p. 316–321. (*nous traduisons*)

7. Iampolski démontre que Griffith s'est appuyé sur des poèmes et des chansons pour certains plans de ses films, mais que cette filiation a été négligée par les commentateurs, qui préféraient se concentrer sur ses sources romanesques, un genre plus « sérieux ». Iampolski qualifie de « répression intertextuelle » cette réticence du commentateur à prendre en compte tout un genre comme intertexte potentiel. (Mikhaïl IAMPOLSKI. *The Memory of Tiresias: intertextuality and film*. University of California Press, 1998, p. 85-86.) On pense également ici à Meyer Schapiro qui démontra tout ce que l'art de Courbet devait à l'imagerie populaire. (MEYER SCHAPIRO. « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté ». Dans : *Style, artiste, société*. Paris : Gallimard, 1982, p. 273–328.)

8. Sur la fortune du genre de la caricature auprès des historiens et des historiens de l'art, voir Bertrand TILLIER. *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris : Éditions de l'Amateur, 2005, p. 14.

9. Myriam TSIKOUNAS. « D'où nous viennent au juste les images? » Dans : *Cinéma* 12.3 (2002), p. 85–107.

pour la caricature française, qu'elle illustre en démontrant qu'il s'est servi d'une lithographie de Daumier, *Le Gamin aux Tuileries*, pour composer un plan d'*Octobre*. Le travail de Myriam Tsikounas forme un premier pas que cette thèse entend poursuivre et étoffer, en s'appuyant sur une matière encore très largement inexploitée et en procédant par conséquent à une vaste entreprise de défrichage et de déchiffrement de sources primaires jusque là inédites.

### 3. « À qui sert Eisenstein ? »

Durant le colloque de Cerisy consacré en 2001 à Eisenstein, François Jost commença son intervention par une question aux allures provocatrices : *à quoi sert Eisenstein*<sup>10</sup> ? J'aimerais reprendre cette interrogation à mon compte, en la transformant en « à qui ? »

#### a) Aux chercheurs sur Daumier

En effet, avec ce travail, j'espère bien sûr apporter des éléments nouveaux sur l'œuvre d'Eisenstein, mais pas seulement. J'aimerais également contribuer à répondre en partie à l'attente exprimée par Philippe Kaenel en 2002, lorsqu'il déplorait dans un article l'absence d'une étude sur la fortune iconographique de Daumier<sup>11</sup>. Je voudrais éclairer un aspect totalement méconnu de la réception internationale de Daumier en m'attachant à son devenir critique et artistique en Russie, qui n'a jamais été étudié jusque là, pas même par les Russes. Certes, Michel Melot a esquissé un premier pas dans ce sens dans son dernier ouvrage sur Daumier, mais il s'agit d'un survol approximatif et rapide de la question. Il s'attarde essentiellement sur les années 1950-60, alors que l'intérêt des Russes pour Daumier remonte à 1830. De même, il ne cite presque aucun des nombreux textes écrits sur Daumier durant le vivant d'Eisenstein<sup>12</sup>. Pourtant, la question

10. François Jost, « À quoi sert Eisenstein ? » in Dominique CHATEAU, François JOST et Martin LEFEBVRE, eds. *Eisenstein: l'ancien et le nouveau*. Paris : La Sorbonne, 2001, p. 9-22.

11. Philippe KAENEL. « Daumier, Ratapoi et l'art de la condensation ». Dans : *La Revue de l'art* 137 (sept. 2002), p. 41-48.

12. Michel MELOT. *Daumier. L'art et la république*. Paris : Les Belles lettres/Archimbaud, 2008, p. 222-225.  
La représentation des Russes par Daumier a bénéficié quant à elle de plusieurs analyses : Elizabeth C. CHILDS. *Daumier and exoticism. Satirizing the French and the foreign*. New York, Washington DC Baltimore, Bern, Frankfurt-am-main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford : Peter Lang, 2004 ; M. MOSORA et André STOLL. « Russia ». Dans : *Honoré Daumier : Il Ritorno dei Barbari. Europei e "selvaggi" nella caricatura*. Naples, 1987 ; Hélène CARRÈRE D'ENCAUSSE. « Daumier et la Russie ». Dans : *Cahiers Daumier* 2 (2008), p. 15-18.

mériterait une analyse comparable à celle qu'a menée Werner Hofmann pour l'Allemagne. Malgré des rapprochements parfois superficiels, celui-ci a bien mis en évidence des phénomènes de circulation de motifs daumiéresques dans les œuvres d'artistes allemands comme George Grosz et John Heartfield<sup>13</sup>. À travers l'étude des regards qu'Eisenstein porte sur Daumier, je désirerais donc faire entrevoir l'étendue du goût des Russes et des Soviétiques pour celui-ci. Il s'agira par la même occasion d'écrire un nouveau chapitre de l'histoire fort riche des transferts culturels franco-russes, dont les origines remontent au règne d'Élisabeth I<sup>14</sup>.

## b) Aux historiens de l'art

Surtout, j'aimerais, par cette thèse, rendre mes lecteurs sensibles à la diversité créatrice et protéiforme d'Eisenstein, qu'on réduit trop souvent à sa seule pratique cinématographique. Plus particulièrement, ce travail entend rendre ses réflexions plastiques et esthétiques plus familières aux historiens d'art. Eisenstein ne doit pas servir uniquement aux historiens et aux théoriciens du film, mais il peut également, j'en suis persuadée, apporter énormément à l'histoire de l'art. On peut à cet égard reprendre ses propres paroles :

*« Il est infiniment regrettable que notre histoire de l'art n'apprécie pas encore assez la signification du cinéma pour l'analyse des questions relatives aux arts antérieurs au cinématographe. Les jugements portés sur une branche artistique sont toujours limités et unilatéraux lorsqu'ils ne naissent que du complexe organique de cette variété même, et que les analyses, les généralisations y font fi de la large expérience accumulée dans le domaine des arts connexes<sup>15</sup>. »*

Mettant son érudition colossale au service de son art, il recherche durant toute sa vie à établir des passerelles entre les différentes pratiques, dans un souci d'interdisciplinarité dont témoignent

---

13. Werner HOFMANN. *Daumier et l'Allemagne*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2005.

14. *La France et la Russie au siècle des Lumières : relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII<sup>ème</sup> siècle, cat. exp.* Paris : Association française d'action artistique, 1987 ; Wladimir BERELOWITCH et Françoise DAUCÉ, eds. *Contacts intellectuels, réseaux, relations internationales Russie, France, Europe, XVIII-XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002 ; Anne MÉZIN, Yves PERRET-GENTIL et Jean-Pierre POUSSOU, eds. *L'Influence française en Russie au XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Centre Roland Mousnier. Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2004.

15. « Ermolova » (1937), in Sergueï EISENSTEIN. *Cinématisme : peinture et cinéma*. Sous la dir. de François ALBERA. Bruxelles/Dijon : Kargo/Les Presses du réel, 2009 [1980], p. 224.

bien ses écrits. Par exemple, dans son programme d'enseignement, il s'insurge contre les lignes de partage entre les différentes disciplines :

« À chacune des étapes de l'enseignement, la matière "réalisation" se trouve organiquement en contact avec les disciplines avoisinantes et s'insère méthodiquement dans ces disciplines, où chaque secteur fait l'objet d'une étude approfondie sous la direction des spécialistes. Cela détermine l'interpénétration des disciplines de l'ensemble de la faculté et liquide définitivement la coexistence de disciplines sans contact entre elles ou bien étudiées de manière autonomiste, ce qui caractérise généralement les programmes d'enseignement artistique<sup>16</sup>. »

En effet, Eisenstein désire élucider les mécanismes artistiques en général, au-delà du seul champ cinématographique, afin de réfléchir sur les processus de création dans leur ensemble. C'est pourquoi son œuvre et ses écrits peuvent et doivent s'adresser aussi à l'historien d'art.

Il serait ainsi souhaitable de profiter du regain éditorial provoqué par le soixantième anniversaire de la mort d'Eisenstein (2008) pour stimuler l'intérêt des historiens de l'art pour les analyses sur l'art du cinéaste. Certains signes indiquent d'ailleurs l'émergence d'une mouvance considérant Eisenstein comme un acteur important de l'histoire *des arts*, et non plus uniquement comme une figure incontournable de l'art cinématographique. Les dernières publications eisensteiniennes françaises en sont symptomatiques. Ainsi, la monographie de Gérard Conio publiée en 2007 s'intitule *Eisenstein. Le cinéma comme art total*, mettant l'accent sur l'aspiration d'Eisenstein à la synthèse des arts. De même, l'ouvrage de Steven Bernas, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein* (2008) se concentre sur l'aspect plastique de l'image eisensteinienne et insiste sur la dimension ludique et jouissive de son travail sur la matière. Il dresse ainsi un portrait d'Eisenstein en le présentant plus comme un artiste plasticien vidéaste que comme un cinéaste au sens classique du terme<sup>17</sup>. Enfin, la réédition en 2009 aux éditions Kargo de *Cinématisme : peinture et cinéma* révèle un renouvellement d'intérêt pour la tentative d'Eisenstein de penser *la totalité* des productions artistiques à travers le prisme du cinéma<sup>18</sup>.

---

16. Sergueï EISENSTEIN. « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (1). De la méthode d'enseigner la réalisation (1933) ». Trad. par Schnitzer JEAN et Luda SCHNITZER. Dans : *Cahiers du cinéma* 222 (juil. 1970), p. 6–11.

17. Steven BERNAS. *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*. Paris : L'Harmattan, 2008.

18. EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*.



Cette appréciation de plus en plus interdisciplinaire de l'œuvre d'Eisenstein se retrouve également dans certaines directives pédagogiques françaises récentes. Par exemple, en 2004, Eisenstein figure au programme du baccalauréat littéraire, en option « Histoire des arts », et non en option « Cinéma et audiovisuel ». Les consignes du bulletin officiel précisent que les enseignants devront s'attarder à « *sa conception du processus de création en relation avec les autres arts (peinture, architecture, littérature, théâtre)*<sup>19</sup>... » L'ouvrage de référence pour cette épreuve, édité par le Centre national de documentation pédagogique, insiste en conséquence sur le rôle d'Eisenstein dans les arts en général : il s'intitule significativement *Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. À la croisée des arts*<sup>20</sup>.

Cette thèse entend donc s'inscrire dans cette tendance et la prolonger. Il s'agira de prôner une logique de passages, d'échanges et de circulation entre les différentes disciplines, qu'il s'agisse de dessin, de théâtre, de cinéma ou d'écriture, en un *mouvement* perpétuel d'un objet à un autre, d'un domaine de création à un autre. Ce travail peut à cet égard contribuer à la réflexion qui s'articule autour de la rencontre entre cinéma et arts plastiques, réflexion qui a donné lieu ces dernières années à une véritable floraison éditoriale<sup>21</sup>. De même, ce travail participe à la mouvance qui consiste actuellement à envisager les cinéastes au-delà de leur seule pratique cinématographique, en insistant notamment sur leur pratique graphique : exposition *David Lynch. The air is on Fire* à la fondation Cartier (2007), *Dessins de Kurosawa* au Petit Palais (2009), *Gosse de peintre, Beat Takeshi Kitano* à la fondation Cartier (2010)...

---

19. Patrick Gérard, directeur de l'enseignement scolaire, « Programmes limitatifs des enseignements artistiques en classe terminale pour l'année 2004-2005 et la session 2005 du baccalauréat », *Bulletin officiel du Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la recherche*, n°15, 8 avril 2004).

20. Jean-Albert BRON, Jean-Marie GÉNARD et André LISCHKE. *Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. À la croisée des arts*. Paris : Centre National de la Documentation Pédagogique, 2005.

21. Sylvie Ramond (dir.), *Impressionnisme et naissance du cinématographe*, cat. exp. (2005) ; Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma* (2006) ; Alain Bonfand, *Le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* (2007) ; *Arts plastiques et cinéma, CinémAction* n° 122, (2007) ; Dominique Sipièrre (éd.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, (2007), Luc Vancheri, *Cinéma et peinture. Passage, partage, présence* (2007), Giovanni Lista (éd.), *Peinture et cinéma, pictorialité de l'image filmée. De la toile à l'écran, Ligeia* n°77-78-79-80 (2007) ; réédition en 2008 de *L'Œil interminable*, ouvrage pionnier en la matière de Jacques Aumont... Cette rencontre entre l'histoire de l'art et l'histoire du cinéma doit probablement beaucoup à l'essor du DVD, qui permet de manipuler les films à volonté et qui favorise ainsi une approche par photogramme propice à la comparaison avec des images fixes. L'apparition du DVD a notamment stimulé l'intérêt pour la plasticité des films, au-delà de préoccupations strictement narratives.

Enfin, cette thèse souhaite participer aux croisements universitaires qui s'opèrent de plus en plus entre histoire de l'art et histoire du cinéma en France et au Canada, qu'il s'agisse du groupe de recherches « Histoire du cinéma et histoire de l'art » animé à l'INHA par Irène Bessière et Jean Gili, du séminaire « Cinéma et art contemporain » organisé à l'EHESS par Philippe Dubois, de l'équipe CNRS-ARIAS (Atelier de Recherche sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle) ou du CRI (Centre de Recherches sur l'Intermédialité) de Montréal.

On espère ainsi proposer au lecteur une réflexion méthodologique sur les bénéfices qu'une approche toujours plus décloisonnante peut apporter à l'histoire de l'art<sup>22</sup>. Eisenstein offre une occasion parfaite pour questionner les méthodes et les démarches auxquelles nous recourons. En outre, ce travail s'y prête d'autant plus qu'il porte également sur Daumier, dont la création est issue d'un croisement perpétuel et complexe entre différents médiums, qu'il s'agisse de lithographie, de sculpture, de peinture ou de dessin. Un discours volontairement inter et transdisciplinaire semble donc particulièrement approprié pour aborder l'art de Daumier sous un angle nouveau. Pour cela, je me suis beaucoup inspirée des études menées récemment sous le signe de l'intermédialité au Canada et en Allemagne essentiellement, et dont l'approche renouvelle considérablement la question fort ancienne du dialogue entre les arts<sup>23</sup>. En effet, le concept d'intermédialité, qui étend les acquis théoriques de l'intertextualité à l'ensemble des pratiques médiatiques, envisage essentiellement ces dernières comme des phénomènes en interaction et en imbrication perpétuelles, toujours en mouvement, et non comme des sphères bien distinctes et autonomes qui se rencontreraient en certains points uniquement (perspective traditionnelle de l'*ut pictura poesis* par exemple<sup>24</sup>). Surtout, au concept d'intermédialité — certes quelque

22. Dans le domaine de la littérature comparée, Pascal Vacher a insisté sur le bénéfice que pourrait tirer sa discipline à s'intéresser à Eisenstein : une dynamique permettant de lier littérature, peinture et cinéma. (Pascal VACHER. « Eisenstein comparatiste : du montage-manifeste au cinématisme ». Dans : *Revue de littérature comparée* 298 (fév. 2001), p. 310-316)

23. Sur l'émergence des études intermédiales, voir *Intermédialités (Naître)*. 1. Centre de Recherches sur l'Intermédialité. Montréal, 2003 (Printemps) et notamment l'article d'Éric Mechoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », p. 9-29. Sur la notion d'intermédialité, voir la présentation du numéro de la revue *Cinémas* consacré à la question (MARINIELLO, op. cit.).

24. Comme l'un des fondateurs de l'intermédialité, Jurgen Ernst Müller, l'écrit :

« Si nous entendons par "intermédialité" qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de "monades" ou de sortes de médias "isolés" est irrecevable. »

(Jurgen Ernst MÜLLER. « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale ». Dans : *Cinémas* 5.1-2 (1994), p. 211-220).

peu mouvant — sont associées des notions capitales pour le présent propos, telles que le recyclage, l'intégration d'une pratique par une autre, l'emprunt et l'assimilation de procédés d'un champ par un autre, la convergence de plusieurs médias (on privilégie donc ici une approche intermédiaire plutôt synchronique.)

### c) Manière(s) de penser les images

Au-delà de ces vertus méthodologiques, l'étude des relations qu'Eisenstein entretient avec l'art de Daumier permet également de mettre en évidence une manière de penser les images qui apparaît comme très actuelle. Doté d'une mémoire visuelle exceptionnelle et d'une curiosité insatiable, Eisenstein puise ses images à des sources extrêmement diverses, relevant de la culture classique comme de la culture populaire, de la culture occidentale comme de la culture orientale. Il les condense ensuite en une imagerie prête à être redisséminée dans sa création. Un de ses confrères, Grigori Kozintsev<sup>25</sup>, le comparait à juste titre à un sculpteur dont la matière première, la culture, servirait à produire une sculpture, le cinéma :

« *Et tout cet amoncellement de reproductions, de curiosités, de traités s'amalgamait en une sorte de bloc d'argile : le sculpteur le malaxe, cherche à transformer le tout en une matière malléable, en matériau pour son travail*<sup>27</sup>. »

Grâce à ce creuset mental où s'opère ce travail de malaxation, Eisenstein arrache les différentes images à leur contexte et à leur support originels pour se les réapproprier en un véritable *musée imaginaire*, propice aux comparaisons inattendues et aux nouveaux regards. Un musée imaginaire *intempestif*, qui favorise des analogies, des enchaînements et des ressemblances inédites. Comme l'écrit Mikhaïl Iampolski, « *c'est l'obscurité même de la mémoire qui permet aux images visuelles de se détacher de leur contexte, pour former des combinaisons nouvelles,*

---

De même, Silvestra Mariniello écrit :

« *L'intermédialité est la zone où l'entre-deux et le médium deviennent indiscernables [...] L'intermédialité n'est pas un médium et un autre, la différence des résultats de deux médias, mais l'événement de cette différence.* »

(Silvestra MARINIELLO. « Commencements ». Dans : *Intermédialités* 1 (2003), p. 48–52.

25. Grigori Kozintsev<sup>26</sup>

27. « L'écran profond » (1961), in Grigori KOZINTSEV. *Sobranie sochinéni v piati tomakh* (*Œuvres complètes en cinq volumes*). Leningrad : Iskousstvo, 1982-1986, p. 163, t. I. (*nous traduisons*)

en se superposant les unes aux autres ou en se découvrant des similitudes cachées<sup>28</sup>. » Par ces opérations de déplacements et de montage, Eisenstein met donc au point une pensée du choc, de l'incongruité, du rapprochement surprenant, qui fait voler en éclats les temporalités et les géographies au profit d'« anachronies » productives<sup>29</sup>. En cela, il s'avère très proche d'une certaine histoire de l'art, une histoire de l'art déterritorialisante et déterritorialisée, une histoire de l'art liée aux figures de Warburg et de Malraux<sup>30</sup>.

Par ailleurs, sa démarche apparaît comme d'une très grande actualité, dans la mesure où elle semble préfigurer la tendance qui consiste aujourd'hui à faire se rencontrer cinéma et arts plastiques, indépendamment des limites inhérentes à chaque médium. En effet, on observe dans la muséographie d'aujourd'hui un véritable essor du cinéma *mis en exposition*, du cinéma accroché aux cimaises, pour reprendre l'expression de Dominique Païni. Depuis l'exposition pionnière *L'Art et le 7<sup>ème</sup> Art*, tenue en 1995 au Fresnoy, les manifestations autour des croisements du cinéma et de l'histoire de l'art se sont multipliées : *Hitchcock et l'art* (2001), *Le Mouvement des images* (2006), *Il était une fois Walt Disney* (2007), etc (les expositions Hitchcock et Disney furent d'ailleurs également présentées à Montréal, qu'on a identifié précédemment comme un des hauts lieux de l'intermédialité). Au-delà du recours à une installation muséographique pensée initialement pour des œuvres fixes, il s'agit à chaque fois de mettre en évidence une circulation des images entre les différents champs, de manière à brouiller les frontières entre images fixes

28. IAMPOLSKI, op. cit., p. 3. (*nous traduisons*)

29. Contrairement au terme d'anachronisme, investi de connotations négatives, l'anachronie est définie par Jacques Rancière comme il suit :

« Un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de "leur" temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu'existe un pouvoir de faire de l'histoire. »

(Jacques RANCIÈRE. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien ». Dans : *L'Inactuel* 6 (1996), p. 67-68).

30. Sur la parenté entre la pensée d'Eisenstein et de Malraux, voir Camille PAGEARD. « Eisenstein et Malraux face au Greco. Le cinématisme des *Voix du silence* ou "la construction déformée" de l'histoire de l'art ». Dans : *Revue André Malraux* 37 (2010), p. 39-49. De même, Georges Didi-Huberman a montré combien l'agencement déstabilisant et disruptif des images de la revue *Documents* pouvait s'apparenter au montage d'Eisenstein (Georges DIDI-HUBERMAN. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Macula, 1995. Une lecture toutefois contestée par Annette MICHELSON. « Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions ». Dans : *October* (1999), p. 69-85.) Enfin, François Albera a analysé l'organisation de la revue *Labyrinthe* en la comparant aux principes de confrontation chers à Eisenstein. (François ALBERA. « Le montage de *Labyrinthe* ». Dans : *Giacometti, Balthus, Skira : les années Labyrinthe*. 11-12. 2009).

et images en mouvement. L'enjeu consiste donc à exposer une manière d'envisager les images indépendamment de leur matérialité et de leur dispositif technique originels, une façon de penser l'image comme mentale et imaginaire avant tout. Or cette logique est exactement celle qui anime l'œuvre d'Eisenstein. En effet, comme on le montrera dans ce travail, celui-ci se pense *son propre* Daumier.



# Démarche

## 1. Directions

### a) Regards

Dans le choix du titre de cette thèse, j'ai privilégié le terme « regards ». Manifestation d'une curiosité et d'une intelligence toujours en éveil, l'œil passionné d'Eisenstein vient à la rencontre de Daumier, sur le mode de l'admiration, de la contemplation, de l'observation, de l'interprétation et de la lecture. *Regards* au pluriel donc, en tant que variété d'approches et de réappropriations d'une œuvre par une pensée et une activité créatrice. *Regards* également, en tant que travail visuel intense et répété, depuis l'enfance jusqu'à la mort, chez quelqu'un dont la vue était le sens de prédilection et qui préférait les images aux textes. Regards *de*, dans la mesure où cette vision est personnelle, témoignant de la subjectivité d'Eisenstein comme créateur, amateur et historien d'art. Regards *vers* enfin, avec toute l'intentionnalité que cela suppose car il s'agit d'un questionnement adressé par Eisenstein à l'œuvre de Daumier. Ce terme de regards permet ainsi d'éviter tous les écueils inhérents à une notion aussi vague et confuse que celle d'*influence*. Comme l'a bien démontré Michael Baxandall, qui s'étonne qu'un terme aux connotations astrologiques si fortes puisse encore régner en maître dans certains discours, la notion d'influence inverse les rapports de cause à effet et empêche par conséquent de questionner correctement les motivations qui poussent un artiste à se référer à l'œuvre d'un autre<sup>31</sup>. De même, en insistant sur l'*activité* de l'artiste, qui transforme, choisit, condense et

---

31. Michaël BAXANDALL, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Trad. par Catherine FRAIXE. Paris : Jacqueline Chambon, 1991 [1985], p. 107-108.

s'approprié la création d'un autre au sein d'un système unique qui lui est propre, on échappera aussi à la vision parfois mécaniste de l'approche iconographique. Celle-ci tend en effet à minimiser la marge de manœuvre de l'artiste dans le choix de son matériau, en partant du principe que ce dernier s'impose comme un répertoire restreint et déjà donné de thèmes, de motifs, de schémas préétablis, que l'artiste se bornerait ensuite à recycler dans une nouvelle combinaison.

## b) Un fil d'Ariane

L'attention que le présent travail porte aux regards qu'Eisenstein adresse à l'art de Daumier conduit nécessairement à se montrer sélectif et à ne mettre en évidence que ce qui, dans la pratique d'Eisenstein, peut avoir trait à celle de Daumier. Or il est difficile de procéder à un tel prélèvement au sein d'une œuvre où tout est tellement imbriqué. Notamment, on risque de donner l'impression fâcheuse qu'on cherche à tout prix à réduire l'œuvre d'Eisenstein à celle de Daumier. Bien entendu, ce n'est nullement l'objectif de cette thèse. En s'attachant aux marques d'intérêt d'Eisenstein pour Daumier, on propose d'appréhender son travail à travers un prisme particulier, forcément partiel et restrictif, mais qui n'entend nullement exclure ou épuiser les multiples autres approches possibles. Ce prisme a toutefois l'avantage de se présenter comme un fil d'Ariane qui nous mène au gré des différentes pratiques d'Eisenstein, un fil qui serpente de manière souterraine, mais toujours présente. Cette thèse se donne donc pour tâche de suivre ce fil d'Ariane, d'exposer au grand jour ses pérégrinations parfois secrètes, afin de *parcourir* autrement l'œuvre d'Eisenstein et de poser sur elle, à terme, un nouveau *regard* à notre tour.

## c) Précisions

Dans ce travail, on accordera une place prédominante aux caricatures lithographiées de Daumier. La raison à cela n'est pas affaire de préférence puisqu'Eisenstein s'intéresse *a priori* à tous les aspects du travail de Daumier. Néanmoins, comme il le découvre essentiellement à travers des ouvrages illustrés qui privilégient généralement l'œuvre lithographiée et gravé, ce dernier se prêtant mieux à la reproduction que l'œuvre peinte, il acquiert une plus grande familiarité avec celui-là, ce qui explique qu'il le mobilise plus volontiers.



### d) **Ressources utilisées**

Je me suis essentiellement appuyée sur les fonds abondants du RGALI (Archives russes littéraires et artistiques d'État). S'il est à présent possible d'y accéder à peu près sans problème, contrairement à ce qui se passait il y a quelques années, en revanche, il est assez difficile de pouvoir travailler avec les originaux. En effet, la majorité des documents se consulte en format microfilm. Pour obtenir les originaux, il faut en passer par des démarches fastidieuses et un délai d'attente assez long. Quant à pouvoir en faire des copies, c'est encore autre chose : pour des copies de qualité, les sommes exigées sont totalement faramineuses ; sinon, il faut se rabattre sur des copies de qualité plus que médiocre. C'est pourquoi les illustrations que j'ai incluses dans cet ouvrage présentent parfois de grandes disparités d'impression ; il m'était tout simplement impossible de commander des copies de qualité pour chacune d'entre elles. J'ai également dépouillé les archives du Musée Bakhrouchine à Moscou, celles du Musée de littérature, de théâtre et de musique de Riga, de la BIFI à Paris, ainsi que le fonds Moussinac de la Bibliothèque nationale de France.

## 2. **Difficultés et problèmes méthodologiques**

### a) **Matériaux foisonnants**

La première difficulté tient à l'abondance des matériaux, qu'il s'agisse de l'œuvre d'Eisenstein et de Daumier, comme de la littérature disponible sur ces deux artistes.

#### **Sur Daumier**

En ce qui concerne Daumier, déjà, son œuvre est immense : plus de six mille cinq cent œuvres d'art, dont plus de quatre mille lithographies, le reste étant constitué par des peintures, des aquarelles, des gravures sur bois, des dessins et des sculptures. Cette profusion explique que dans l'histoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle, Daumier occupe une position tout à fait exceptionnelle et jouisse d'une visibilité historiographique extrême, qui peut donner parfois l'impression qu'« on

*a tout dit sur Daumier — tout ce qui peut se dire...*<sup>32</sup>. » Tout d'abord, il a fait l'objet d'énormément de monographies illustrées. En outre, de nombreux catalogues raisonnés se sont attachés à répertorier ses œuvres en fonction du médium utilisé<sup>33</sup>. Cette multitude de catalogues raisonnés a d'ailleurs amené Louis Provost puis Elizabeth Childs à entreprendre une démarche sans précédent dans l'histoire de l'art. Partant du constat que l'organisation des catalogues raisonnés par médium empêchait de saisir les continuités thématiques et iconographiques du travail de Daumier et de prendre conscience des liens qui unissent ses différentes pratiques créatrices, les auteurs se sont employés à faire dialoguer les différents catalogues raisonnés entre eux, créant un objet historiographique totalement unique<sup>34</sup>. Cette surreprésentation de Daumier dans le paysage historiographique artistique a encore été confirmée en 2008, lors du bicentenaire de sa naissance, magnifiquement célébré par une grande exposition à la Bibliothèque nationale de France. Plusieurs ouvrages décisifs lui ont alors été consacrés, parmi lesquels celui de Ségolène Le Men, de Michel Melot, de Valérie Sueur-Hermel et de Renaud Muselier<sup>35</sup>. Travailler sur Daumier implique donc de maîtriser un nombre fort important de données, tant visuelles qu'écrites. Parmi cette multiplicité de matériaux, la monographie récente de Ségolène Le Men sur l'artiste aura été particulièrement stimulante<sup>36</sup>.

---

32. « Daumier », in Paul VALÉRY. *Écrits sur l'art*. Sous la dir. de Jean-Clarence LAMBERT. Gallimard, 1962, p. 220.

33. Pour ne citer que les principaux : pour la lithographie, Loys DELTEIL. « Honoré Daumier ». Dans : *Le Peintre-graveur illustré. XIXe et XXe siècles*. Sous la dir. de Loys DELTEIL. T. 20-29. Paris, 1925-1930 ; pour la sculpture, Maurice GOBIN. *Daumier sculpteur, catalogue raisonné*. Genève : Cailler, 1952 ; pour les bois, Eugène BOUVY. *Daumier : l'œuvre gravé du maître*. Paris : Maurice le Garrec, 1933 ; pour la peinture, Karl-Éric MAISON. *Honoré Daumier, catalogue raisonné of the paintings, watercolors and drawings*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1968.

34. Elizabeth C. CHILDS et Louis PROVOST. *Honoré Daumier: A Thematic Guide to the Œuvre*. New York, Londres : Garland Press, 1989.

35. Ségolène LE MEN. *Daumier et la caricature*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2008 ; MELOT, op. cit. ; Renaud MUSELIER. *Daumier : artiste frondeur, Marseillais rebelle*. Paris : Plon, 2008 ; Valérie SUEUR-HERMEL, éd. *Daumier. L'écriture du lithographe*. BNF, 2008.

36. LE MEN, op. cit.

## Sur Eisenstein

La situation n'est guère plus simple pour Eisenstein, au contraire. À l'instar de Chaplin ou d'Hitchcock, la bibliographie qui lui est consacrée ne cesse de s'accroître<sup>37</sup>. En tant que soixantième anniversaire de sa mort et cent-dixième de sa naissance, 2008 et ses alentours ont d'ailleurs constitué un moment de grande floraison éditoriale (comme pour Daumier)<sup>38</sup>.

Cette prolifération, assez unique en son genre, s'explique tout d'abord par la multiplicité des approches à laquelle l'œuvre et la pensée d'Eisenstein peuvent se prêter, comme on l'a vu, et qu'elles peuvent en retour alimenter. Par ailleurs, ce foisonnement se nourrit également des différents enjeux idéologiques dont le personnage d'Eisenstein a pu être investi, comme le prouve *a contrario* le fait que les études eisensteiniennes aient été presque réduites à néant après la *pérestroïka*, en raison de l'allégeance présumée du cinéaste à Staline, ce qui n'est pas sans ironie, puisque ses écrits théoriques avaient été au contraire mis au ban durant la période soviétique pour leur soi-disant formalisme petit-bourgeois<sup>39</sup>... Au sein de cet ensemble fort imposant, deux ouvrages auront été particulièrement précieux pour moi : la monographie de David Bordwell, pour sa capacité à resituer Eisenstein dans le contexte idéologique, esthétique et philosophique de l'URSS, ainsi que celle de Barthélémy Amengual, pour sa magistrale analyse de l'œuvre d'Eisenstein dans tous ses aspects<sup>40</sup>.

Toutefois, le caractère débordant de la bibliographie eisensteinienne apparaît surtout lors-

---

37. Voir à ce sujet l'énorme bibliographie sur Eisenstein qu'Éric Schmulévitch a élaborée et mise en ligne sur le site de la BIFI, à l'occasion du centenaire du cinéaste : <http://195.115.141.14/eisenstein/index.html>.

38. En ce qui concerne la France, on peut notamment citer les publications suivantes : Gérard CONIO. *Eisenstein. Le cinéma comme art total*. Paris : Infolio, 2007 ; BERNAS, op. cit. ; EISENSTEIN, op. cit. ; Sergueï M. EISENSTEIN. Glass House. *Du projet de film au film comme projet*. Sous la dir. de François ALBERA. Trad. par François ALBERA et Valérie POZNER. Bruxelles/Dijon : Kargo/Les Presses du réel, 2009.

39. Voir à ce propos le début de MICHELSON, op. cit. À ce sujet, on peut rappeler les propos sévères que tient le zek X-123 à l'encontre d'*Ivan le Terrible* dans *Une journée d'Ivan Dénissovitch* de Soljénitsyne :

« — *Ce plaidoyer pour la tyrannie personnelle insulte à la mémoire de trois générations de l'intelligentsia russe ! [...]*

— *On ne lui aurait pas permis de traiter le sujet autrement.*

— *Ah ! Ah ! On ne le lui aurait pas permis ? Alors, ne me parlez pas de génie. Dites que cet homme est un valet, qu'il a accepté une besogne dégradante, mais ne le traitez pas de génie : un génie n'accorde pas ses œuvres au goût des tyrans. »*

(Alexandre SOLJÉNITSYNE. *Une journée d'Ivan Dénissovitch*. Trad. par Jean CATHALA. Paris : Julliard, 1975 [1973], p. 102.)

40. Barthélémy AMENGUAL. *Que Viva Eisenstein !* Lausanne : Complexe, 1980 ; David BORDWELL. *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press, 1993.

qu'on en vient aux écrits du cinéaste à proprement parler. Ne serait-ce qu'en Russie, ces derniers n'ont cessé de faire l'objet de nouvelles publications. Amorcée il y a cinquante ans par Naoum Kleïman, un ancien étudiant d'Eisenstein, et par la veuve de celui-ci, Péra Attachéva, l'entreprise systématique d'édition de ses écrits a donné naissance à six volumes de plus de sept cents pages chacun, sur les quatorze tomes initialement prévus. À partir de 1988, la revue *Kinovedcheskie zapiski* a pris ensuite le relais jusqu'à nos jours, à raison de quatre livraisons par an. Enfin, depuis 2002, le Musée du cinéma et le Centre Eisenstein de Moscou ont impulsé une politique éditoriale qui a bouleversé le champ eisensteinien en publiant notamment les grands projets théoriques d'Eisenstein que sont *Méthode*, *Montage* et la *Non-indifférente nature*, chacun faisant plus de mille pages.

Si la bibliographie russe des écrits d'Eisenstein est déjà longue, encore faut-il y ajouter leurs différentes traductions. En effet, suite à la publication russe des *Œuvres choisies*, un grand mouvement de traduction de ces textes en anglais, en français, en italien, en allemand, en japonais et en espagnol a vu le jour, que seuls les Italiens et les Américains poursuivent encore activement aujourd'hui. Or ces éditions en langues étrangères, pas toujours menées à leur terme, présentent d'énormes disparités de contenu et de traduction entre elles, de sorte qu'un même chapitre peut apparaître sous plusieurs formes très différentes, ce qui rallonge considérablement la bibliographie. Par ailleurs, comme le souligne François Albera, les écrits d'Eisenstein ont également fait l'objet de publications séparées sous des formes très diverses, qu'il s'agisse d'articles dans des journaux, de chapitres dans des recueils collectifs et autres, avec de multiples variantes pour un même texte, ce qui contribue aussi à démultiplier et à disséminer le corpus de textes<sup>41</sup>.

Enfin, au-delà des textes publiés, la masse de documents conservés aux archives russes (RGALI, Archives russes littéraire et artistiques d'État, anciennement TsGaLI) est tout simplement colossale : 6000 dossiers, 15000 documents, dont des dessins et une très grande majorité de textes inédits, qui peuvent atteindre pour certains plus de deux cents feuillets. Il n'est pas évident de s'y repérer, dans la mesure où l'inventaire n'est pas toujours fiable. Toutes ces raisons contribuent donc à rendre la tâche assez vertigineuse.

---

41. François ALBERA. « Présentation. Pourquoi Eisenstein *dans le texte* ? » Dans : *Cinémas* 11.2-3 (Printemps 2001), p. 11-23.

## b) Difficultés philologiques

Au-delà de leur grand nombre, les textes d'Eisenstein présentent certaines difficultés philologiques considérables. Pour le russophone, le fait de se reporter à l'édition russe ne signifie nullement accéder à la version originale du texte. Tout d'abord, à cause de la graphie très particulière d'Eisenstein, extrêmement difficile à déchiffrer, on ne peut exclure que des mots aient été mal retranscrits. Par ailleurs, dans un souci de lisibilité, les éditeurs russes des *Œuvres complètes* ont cherché à homogénéiser et à unifier les textes en supprimant ou en réécrivant certains passages, en mettant de côté des parties restées inachevées ou à l'état de notes. Or en construisant ainsi un objet Eisenstein plus cohérent, les éditeurs ont gommé les disparités qui caractérisent sa pensée et qui permettaient à différents niveaux d'y coexister simultanément. Si le lecteur y gagne en compréhension et en fluidité, il perd en revanche la logique initiale du texte ainsi que le cheminement originel de la pensée de l'auteur.

En ce qui concerne les traductions françaises, la situation est loin d'être brillante. Alors qu'elles constituaient dans les années 70 l'un des fers de lance du mouvement international de traduction d'Eisenstein, notamment avec l'entreprise de publication systématique assurée par les *Cahiers du cinéma*, actuellement, elles sont très en retard par rapport aux traductions italiennes, allemandes et anglaises<sup>42</sup>. En outre, beaucoup d'entre elles, réalisées dans les années 70-80, s'avèrent défectueuses, témoignant d'une ignorance — grave — du sujet traité. En la matière, l'édition de l'ouvrage *Le Film : sa forme, son sens* atteint des sommets<sup>43</sup>. D'autres traductions plus heureuses souffrent néanmoins d'autres défauts : par exemple, dans l'édition des *Mémoires* chez Julliard, beaucoup de chapitres sont coupés, sans que la coupe ne soit toujours signalée, de sorte que si l'on ne se réfère pas systématiquement à l'édition russe pour comparer les chapitres entre eux, il est facile de passer à côté d'informations importantes. Le même problème se présente avec certains textes publiés par les *Cahiers du cinéma* : ainsi, l'article « Le Mal voltairien », paru

---

42. On rêverait par exemple d'avoir l'équivalent français de la maison d'édition allemande PotemkinPress, qui vient de publier une édition intégrale de *Méthode* en quatre volumes, sur un total de 1700 pages. (Sergei EISENSTEIN. *Die Methode*. Sous la dir. d'Oksana BOULGAKOVA. Berlin : PotemkinPress, 2009.)

43. EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*.

Par exemple, le concept pourtant fondamental eisensteinien de *pars pro toto* s'y voit systématiquement défiguré en *para pro toto* — il semblerait que les éditeurs du livre soient particulièrement fâchés avec le latin : l'expression *statu quo* est remplacée par un barbare *status quo* — Bogdanov y est transformé en un étrange Bogdemov, Potebnia en Potebien, Biély en Bélil, Sharaku en Sharaly, etc.

dans le numéro 226-227, est amputé de toute une partie que l'on peut retrouver dans l'édition plus récente et révisée du texte réalisée en 2002 dans *Méthode*<sup>44</sup>. Il se trouve que pour le présent travail, cette partie est capitale, car elle comporte une référence à l'un des premiers livres achetés par Eisenstein sur la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle. Certains ouvrages, bien qu'excellents, comportent des contresens de traduction qui peuvent se révéler lourds de conséquences. Dans *Que viva Eisenstein !*, livre pourtant de référence sur Eisenstein, au chapitre concernant le projet d'adaptation du *Capital* de Marx, Barthélémy Amengual traduit la phrase suivante « *Pour Le Capital, un théâtre de marionnettes doit être filmé, mais seulement (que Dieu nous vienne en aide !) dans le style qui s'impose à l'esprit (comme dans la lithographie de Daumier : Louis-Philippe et le Parlement* » par « *Pour Le Capital, il est indispensable de filmer un théâtre de marionnettes mais, Dieu nous en garde, pas de la manière qui nous vient d'abord à l'esprit (selon le style des lithographies de Daumier : Louis-Philippe et le Parlement* <sup>45</sup>. » Pour le sujet qui nous occupe ici, une telle erreur de traduction peut être fatale. Aussi faut-il faire preuve d'une vigilance sans faille à l'égard des textes publiés en français, en les confrontant sans cesse aux versions russes pour corriger toute erreur de traduction d'une part, mais également aux versions actualisées pour repérer et combler les passages tronqués d'autre part. C'est pourquoi j'ai systématiquement comparé les différentes versions avant d'en citer des extraits, n'adoptant que la version qui me semblait la plus satisfaisante. Ce qui explique aussi que j'aie choisi de retraduire certains passages dont la traduction ne me convenait pas entièrement.

### c) Textes ardus

À ces problèmes d'ordre philologique s'ajoutent des difficultés propres à l'écriture eisensteinienne. Tout d'abord, maîtrisant à merveille plusieurs langues, Eisenstein puise dans chacune les ressources linguistiques et les structures langagières les plus appropriées à sa pensée du moment. C'est pourquoi, au sein d'un même texte, on peut changer plusieurs fois de langue, y compris dans une même phrase, de sorte que le russe, l'allemand, le français, l'anglais et parfois l'espagnol se télescopent en permanence, en une véritable mosaïque. Au-delà de la simple dimension

44. idem, « Le mal voltairien (janvier 1943) » ; EISENSTEIN, op. cit.

45. « Comment porter à l'écran *Le Capital* de Marx », in AMENGUAL, op. cit., p. 594-595. (*nous soulignons*)

linguistique, ces recours à différentes langues constituent autant de références et d'emprunts à des espaces culturels, symboliques et philosophiques distincts.

Par ailleurs, l'écriture d'Eisenstein, si particulière, peut souvent dérouter, par son alternance de périodes interminables avec des notes télégraphiques. Jacques Aumont l'a bien décrite :

*« Un écrivain bizarre, au style âpre, tranchant et attirant à la fois ; le style de quelqu'un qui n'a jamais voulu apprendre le beau style ; un style qui s'invente à mesure que s'invente le discours, qui adapte ses rythmes irréguliers à un sens maladif du court-circuit, et règle la longueur proustienne de ses digressions sur un interminable coq à l'âne ; un style passablement terroriste — bref une écriture<sup>46</sup>. »*

Cette propension à la digression pose le problème des dates de ses textes. Comme le remarque François Albera, la date des textes, lorsqu'on en dispose, ne signifie pas nécessairement que ces derniers exposent la pensée de l'auteur de cette période-là<sup>47</sup>. Obéissant à une logique de la réminiscence, Eisenstein peut exposer dans un texte d'une date donnée les conceptions qui l'agitaient une dizaine d'années auparavant, sans pour autant les actualiser à la lumière du cheminement intellectuel parcouru depuis. C'est pourquoi des textes datant des années trente peuvent très bien dévoiler des théories plus abouties sur un sujet précis que des textes des années quarante par exemple. Ce qui pose le problème de la reconstitution de son évolution intellectuelle.

En outre, le recours systématique d'Eisenstein à la digression constitue une véritable stratégie de suspension, de retardement et de court-circuitage du texte. Écrivant sous le coup de l'inspiration, il soumet sa pensée à un cheminement de type associatif qui se traduit par des détours perpétuels, de sorte que le lecteur peut aisément perdre le fil de la réflexion. Dans un tel dédale, il n'est pas rare qu'un chapitre aborde un sujet —et le plus souvent plusieurs sujets — tout à fait différents de ce que le titre laissait présager. Cette désorientation du lecteur résulte du processus même de l'écriture eisensteinienne, au cours duquel l'auteur s'égare :

*« Dans cette écriture, il y a encore une contradiction. C'est autant une ... lecture qu'une écriture ! En commençant la page, le paragraphe, parfois même la phrase, je*

46. Jacques AUMONT. *Montage-Eisenstein*. Paris : Images modernes, 2005 [1978], p. 8.

47. François ALBERA. *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*. Lyon : C.E.R.T., 1973, p. 18.

*ne sais pas où la suite va me mener*<sup>48</sup>. »

Sur ce point, Eisenstein lui-même comparait le fonctionnement de sa pensée à celui d'une guenon qu'il avait observée au zoo d'Alma-Ata :

*« Je ne me différencie de la guenon d'Alma-Ata que sur un point. Je saute moi aussi d'un objet à l'autre dès que quelque chose de nouveau me passe par la tête. Mais à la différence de la guenon, je reviens quand même parfois à mon point de départ*<sup>49</sup>. »

On pense ici à la fameuse « soupe d'anguilles » à l'aide de laquelle Warburg définissait son style (*Aalsuppenstil*<sup>50</sup>). On pourrait parfaitement appliquer à l'écriture eisensteinienne la description qu'en fait Georges Didi-Huberman : « *la masse informe, sans queue ni tête, d'une pensée toujours rétive à se "couper", c'est-à-dire à se définir pour elle-même un début et une fin*<sup>51</sup>. » De manière générale, les écrits d'Eisenstein ne sont pas sans présenter les mêmes difficultés que ceux de Warburg, qu'il s'agisse de leur masse, de leur quantité d'impubliés, de leur qualité kaléidoscopique, de leur style parfois abrupt et elliptique, de leurs errances et de leurs indéterminations sémantiques. Composantes qui en font, en somme, toute la modernité. On pourrait d'ailleurs tout aussi bien dresser un parallèle similaire entre Eisenstein Benjamin, dont l'édition des écrits reste problématique.

#### d) Problèmes idéologiques

La dernière difficulté, et non la moindre, posée par les écrits d'Eisenstein concerne leur tribut au contexte idéologique soviétique. Au sein d'un discours qui doit nécessairement se présenter comme correctement orienté, il n'est pas toujours aisé de démêler ce qui relève du point de vue personnel de l'auteur de ce qui est tributaire d'une rhétorique obligée. À cet égard, Eisenstein est impressionnant dans sa capacité à concilier les dogmes officiels, qu'il s'agisse du

48. « Foreword » (mai 1946), in Sergueï M. EISENSTEIN. *Mémoires*. Trad. par Jacques AUMONT, Michèle BOKANOWSKI et Claude IBRAHIMOFF. Paris : Julliard, 1989, p. 38.

49. « Une logique de guenon » (juin 1946), in *ibid.*, p. 531.

50. Cité par Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, Londres, The Warburg Institute, Chicago/Oxford, The University of Chicago Press, Phaidon, p.14.

51. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, p. 32.



marxisme-léninisme ou, plus tard, des positions de Staline, avec ses propres intérêts esthétiques et théoriques. Par exemple, dans « Rayon et gnôle » (1925), il prend appui sur la psychanalyse pour établir une classification des différentes névroses présentes chez les réalisateurs de cinéma soviétiques, afin de les mettre à contribution de façon rationnelle dans le processus de création d'une forme idéologiquement appropriée<sup>52</sup>. Difficile de trouver une alliance plus surprenante et plus risquée que celle de la psychanalyse avec le pavlovisme ! Cette coexistence de différentes strates textuelles oblige donc le chercheur à faire preuve d'une grande prudence, et ce même pour les brouillons et les textes inédits.

Au-delà de ces considérations idéologiques, il convient également de maintenir une certaine distance à l'égard de ses textes autobiographiques et notamment de ses *Mémoires*. En effet, alors qu'il se trouve à l'hôpital du Kremlin en 1946, suite à un infarctus, Eisenstein décide de se consacrer pour de bon à l'écriture de ce livre, dont il a le projet depuis 1940<sup>53</sup>. Alors qu'il est en position délicate avec le pouvoir, malgré l'obtention du prix Staline de première classe pour la première partie d'*Ivan le Terrible*, ces *Mémoires* lui donnent l'occasion de se présenter sous un jour favorable, en y affirmant notamment ses idéaux sociaux et ses préoccupations révolutionnaires. Eisenstein lui-même met en garde son lecteur, à travers une phrase délibérément provocatrice, et qui résonne de façon tragique lorsqu'on la replace dans le contexte des procès staliniens :

« *Et ... savez-vous que le plus sûr moyen de dissimuler — c'est de dévoiler jusqu'au bout*<sup>54</sup> ? »

En outre, craignant une mort prochaine — il mourra deux ans plus tard — il vise aussi à travers cette autobiographie un objectif plus ambitieux : léguer à la postérité l'image d'un génie de l'envergure d'un Léonard de Vinci, son modèle. Les *Mémoires* seront le point de départ d'une légende eisensteinienne tenace, qui alimentera pendant longtemps une historiographie du cinéaste frisant l'hagiographie, dont la biographie de Mary Seton est la parfaite illustration<sup>55</sup>. Aussi,

---

52. Sergueï EISENSTEIN. « Rayon et Gnôle [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme] ». Trad. par Valérie POZNER. Dans : *Cinémas* 11.2-3 (2001), p. 73-109.

53. Jacques Aumont, « Préface », in EISENSTEIN, op. cit., p. 9.

54. « Wie sag' ich's meinem kind? !—3 » (juin 1946), in *ibid.*, p. 122

55. Mary SETON. *Eisenstein*. Trad. par Louis LANOIX et Jean QUEVAL. Paris : Seuil, 1957 [1952].

bien que source d'indications précieuses, ces *Mémoires* doivent être abordés avec circonspection.

### 3. Parcours proposé

Comme la réception de Daumier en Russie et en U.R.S.S. est encore largement méconnue, on en donnera tout d'abord un aperçu général, de manière à pouvoir apprécier par la suite la particularité et la singularité du regard qu'Eisenstein porte sur lui. On présentera alors la passion d'Eisenstein pour Daumier d'un point de vue matériel, en dressant un inventaire des ouvrages sur l'artiste et des œuvres qu'il acquiert durant toute sa vie, tout en décrivant ses stratégies et ses démarches pour étoffer et agrandir ses collections.

Après ce préambule, on parcourra l'œuvre d'Eisenstein à travers ses différentes pratiques créatrices, tout en respectant une logique chronologique. De cette façon, on pourra suivre l'évolution de son goût et de son intérêt pour Daumier par rapport à son propre cheminement artistique et esthétique. Certes, cette division par médiums peut paraître artificielle, surtout pour un artiste comme Eisenstein, chez qui les différentes pratiques sont toutes liées, mais en réalité, comme on le verra, cette organisation permet au contraire de mettre en évidence toutes les continuités qui les unissent, à travers le lien à Daumier.

On commencera par le dessin, en considérant la pratique graphique de jeunesse d'Eisenstein. Les caricatures françaises de Daumier, qu'il connaît depuis l'enfance, lui servent de modèle pour apprendre à dessiner. C'est également à ce moment qu'il se crée un véritable vivier iconographique auquel il puisera, consciemment ou non, plus tard pour ses créations. Il s'agit donc d'une étape fondamentale dans la constitution de son imaginaire visuel.

On se tournera ensuite vers la brève mais intense période pendant laquelle il se consacre à l'art théâtral en tant que décorateur et metteur en scène. Peu étudiée et méconnue, cette période nécessite absolument d'être abordée pour comprendre la suite de l'évolution artistique d'Eisenstein, dans la mesure où son travail théâtral détermine fortement son travail cinématographique, du moins dans ses débuts. L'art de Daumier lui sert alors d'outil de réflexion sur le théâtre, sur les questions du grotesque et du mouvement expressif.

L'activité cinématographique constituera l'étape suivante. Participant à la création d'un cinéma de masse révolutionnaire, Eisenstein s'inspire des médiums de contestation existant au-

paravant. La caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle, perçue en U.R.S.S. comme un « cri du peuple » diffusé massivement grâce à l'innovation technique que représente la lithographie, lui offre une référence de choix. Eisenstein en reprend notamment le langage, les codes symboliques et les tropes (métaphores, allégories, etc.) Par ailleurs, les caricatures de Daumier sont étroitement associées à l'ensemble de la réflexion qu'Eisenstein élabore sur ce qu'il appelle le « cinéma intellectuel », voué à infléchir le cinéma vers l'essai philosophique, vers l'écranisation des idées abstraites. Toutefois, l'intérêt d'Eisenstein pour Daumier dans le cadre de sa pratique cinématographique ne se limite pas à ses caricatures. Ses peintures l'inspirent également, dans une optique plus plastique, pour travailler sur la composition, la couleur et l'éclairage de ses plans.

Enfin, on terminera sur sa production théorique et critique. Le nom de Daumier constitue alors une référence permanente, allant de la simple allusion au développement fouillé. Tout en montrant comment Daumier habite l'horizon intellectuel d'Eisenstein, on s'attardera plus précisément sur la place qu'il occupe dans la théorie du « cinématisme ». Certaines des réflexions théoriques d'Eisenstein alimentent son activité pédagogique, de sorte que tout en transmettant son amour pour Daumier à ses étudiants, il leur offre également le regard singulier qu'il porte sur son œuvre. À partir de là, on tentera de retracer la diffusion en U.R.S.S. de cette lecture particulière de Daumier.



Préambule :

Passions slaves pour Daumier



# Chapitre I

## La réception de Daumier en Russie et en Union soviétique

Le rapport particulier qu'Eisenstein entretient tout au long de sa vie avec l'art de Daumier ne peut être apprécié qu'en confrontation avec la réception russe et soviétique de ce dernier. Aussi retracera-t-on celle-ci dans ses grandes lignes dans le développement suivant.

### 1. Daumier dans la Russie du XIX<sup>ème</sup> siècle

#### a) Le goût de l'*intelligentsia* pour la satire occidentale

Depuis le règne de Catherine II qui, conformément à l'idéal des Lumières, s'était attachée à célébrer les vertus didactiques et morales de la satire (elle-même s'était alors improvisée auteur d'écrits satiriques), le public éclairé russe estime toutes les formes de satire<sup>1</sup>. Toutefois, au XIX<sup>ème</sup> siècle, il marque une prédilection nette pour la production satirique occidentale, notamment visuelle. Ce phénomène s'explique par le conflit philosophique et politique qui oppose les slavophiles, partisans d'une revalorisation de l'héritage culturel et spirituel slave, aux occiden-

---

1. Eugène JAUFFRET. *Catherine II et son règne*. Paris : Dentu, 1860 ; Richard PIPES. *Russia under the Old Regime*. Londres : Penguin books, 1974, p. 253-259 ; Isabel MADARIAGA DE. *Russia in the age of Catherine the Great*. Londres : Yale University Press, 1981, p. 488-502.

talistes, pour qui le modèle de progressisme incarné par l'Europe constitue la seule voie de salut possible pour faire sortir la Russie de sa léthargie séculaire et pour améliorer les conditions de vie et de travail du peuple russe<sup>2</sup>. Le goût de l'*intelligentsia* russe pour la satire européenne est alors nettement investi de préoccupations nouvelles, à la fois politiques, démocratiques et sociales, qui correspondent à l'émergence progressive d'un nouveau type d'intellectuels, aux origines sociales diverses et souvent roturières (les *raznotchintsy*). C'est dans ce cadre que les Russes connaissent et apprécient les charges de Daumier du vivant même de l'artiste, contrairement à l'Allemagne par exemple, qui ne les découvrira qu'au XX<sup>ème</sup> siècle.

## b) Une large diffusion de la caricature française en Russie

L'*intelligentsia* russe se familiarise tout d'abord avec la caricature occidentale par le biais de la *Revue picturale*, publiée de 1835 à 1848<sup>3</sup>. Cette dernière privilégie les caricatures à visée morale telles que celles de Hogarth. De même, à partir de 1836, le journal de Pouchkine, *Le Contemporain*, publie certains articles sur la caricature européenne et notamment sur Gavarni<sup>4</sup>.

Toutefois, c'est essentiellement dans les années quarante que le public russe découvre véritablement la caricature française de l'époque, grâce à la diffusion russe du *Charivari* et à *La Caricature*, qui remporte un franc succès<sup>5</sup>. Ainsi, la formule de ces journaux inspire le *Méli-mélo*, publié de 1846 à 1849 par Mikhaïl Névakhovitch, qui entend rivaliser avec la presse satirique française en faisant paraître des séries de caricatures assorties de textes courts. En 1847, un critique de la *La Gazette littéraire* note d'ailleurs que la qualité du *Méli-mélo* n'a rien à envier à celle des meilleurs albums parisiens de caricatures<sup>6</sup>.

2. Jean PÉRUS. *À la recherche d'une esthétique socialiste*. Paris : Éditions du CNRS, 1986, p. 12-15.

3. « The intelligentsia and the press », in Rosalind Polly BLAKESLEY. *Russian genre painting in the nineteenth century*. Oxford : Clarendon press, 2000, p. 49.

4. « The intelligentsia in the press », in *ibid.*, p. 57.

Par exemple, en 1847, Tourguéniev écrit dans le journal un compte-rendu sur un album de Gavarni :

« Un album remarquable est apparu à Paris : Œuvres choisies de Gavarni. C'est l'une de ces œuvres qui permettent de connaître la société parisienne contemporaine ! Monsieur Gavarni a un grand talent comique, et présentement, on peut assurer avec conviction qu'il n'a aucun rival. »

(Cité par *ibid.*, p. 58.)

5. « The intelligentsia in the press », in *ibid.*, p. 55.

6. Lev VARCHAVSKI. *Rousskaïa karikatoura (La Caricature russe)*. Moscou : Izogiz, 1937, p. 59.



Parallèlement, les Russes se passionnent pour le genre des Physiologies, à l'émergence duquel contribuent Daumier, Gavarni et Monnier. En 1838, une première publication leur rend honneur en Russie : le recueil *Macédoine variée destinée à l'étude des mœurs parisiennes* propose en effet une sélection de trente-six estampes de leur main. Cet engouement se traduit notamment par une floraison éditoriale d'ouvrages nettement inspirés par les Physiologies : pour ne citer que les principaux, la série *Nos Russes peints par eux-mêmes* de Thadée Boulgarine paraît de 1841 à 1842 ; *La Physiologie de Saint-Petersbourg* est publiée en 1845 par les soins de Nekrassov et devient le manifeste de la nouvelle école réaliste et démocratique initiée par Biéliniski, « l'école naturelle<sup>7</sup>. » Ce dernier se livre à une description éloquente de l'intérêt des Russes pour les Physiologies françaises :

« *Le Français se rit de tout, même de lui-même, et pas seulement à cause de cette frivolité banale dont on l'a accusé, non sans raison au siècle passé, mais à cause de l'absence de pédanterie et de mesquinerie qui le caractérise. Montrez au Français une caricature de lui-même et il sera le premier à en rire de bon cœur. Il sait qu'il y a du drôle en tout et qu'il faut rire de ce qui est drôle. C'est pour cela que la France, où paraissent tant d'œuvres sérieuses et importantes, fournit en même temps à toute l'Europe et au monde civilisé des lectures légères ; c'est pour cela que nous autres, Russes, nous ne sommes pas les seuls à suivre les remous de la vie française et à les connaître mieux que les particularités mêmes de notre propre existence<sup>8</sup>. »*

En publiant leurs propres Physiologies, les Russes ne cherchent pas seulement à imiter les Français, mais même à les battre sur leur propre terrain. Par exemple, dans la préface au premier numéro de *Tableaux des mœurs russes* (1842-1843), on peut lire l'avis suivant :

« *Comparez cette publication avec les recueils parisiens similaires publiés sous le titre de "Physiologies." [...] Vous conviendrez que non seulement cette publication*

7. Dimitri STRÉMOUKHOFF. « Les Physiologies russes ». Dans : *Etudes de Presse* IX.17 (1957), p. 77-81.

De manière rétrospective, le cinéaste Grigori Kozintsev placera d'ailleurs explicitement l'entreprise de Nekrassov dans la filiation de l'art de Daumier :

« *Il n'est pas évident pour l'art de s'intéresser au quotidien : Daumier a illustré des "études physiologiques", Nekrassov en a publiées. Le quotidien reconnu, dans son insignifiance même, comme force tragique a énormément apporté à l'art russe.*

(« L'espace de la tragédie » (1968), KOZINTSEV, op. cit., p. 73, t. III. (nous traduisons).)

8. Introduction à la *Physiologie de Saint-Petersbourg*, Cité par STRÉMOUKHOFF, op. cit., p. 78.

*pétersbourgeoise égale les versions parisiennes, mais aussi qu'elle les surpasse sur de nombreux points*<sup>9</sup>. »

La présence prolongée de nombreux Français en Russie et notamment à Saint-Pétersbourg n'est probablement pas étrangère à cet enthousiasme pour la production caricaturale française, qui participe de manière plus générale à l'estime que les Russes portent à l'art et à la culture française<sup>10</sup>. On peut à cet égard reprendre les paroles de Saltykov-Chtchédrine, lorsqu'il constate dans les années quarante que « *la nouvelle génération n'existe à Saint-Pétersbourg que physiquement, alors que spirituellement, elle vit à Paris*<sup>11</sup>. » Inversement, le goût russe pour la satire visuelle française est aussi en partie alimenté par le séjour que de nombreux artistes russes effectuent en France, suite à l'accord passé en 1860 entre l'Académie des Beaux-Arts russe et la France, qui rend aux yeux des Russes le pensionnariat à Paris plus attractif que le mythique voyage à Rome<sup>12</sup>. De retour chez eux, ces artistes contribuent à faire connaître les productions caricaturales françaises qu'ils ont découvertes sur place.

### c) Un phénomène de grande ampleur

La popularité de la caricature française en Russie est bien illustrée par les propos d'Alexandre Benois, le célèbre critique d'art, artiste et l'un des fondateurs de la prestigieuse revue *Le Monde de l'Art*. Celui-ci découvre les charges des Français à dix-sept ans, grâce aux collections de lithographies de son oncle Michel<sup>13</sup>. Faisant état dans son autobiographie de ses goûts artistiques en 1890, il écrit :

*« J'étais captivé à l'excès par toutes sortes de "dessinateurs" : Gustave Doré, Daumier, Grandville, Dévéria, ainsi que par des coloristes et des virtuoses tels que Des-*

9. Cité par K.S. KOUZMINSKI. *Rousskaïa realisticheskaïa illiustratsia XVII-XIX vékov (L'illustration réaliste russe des XVII-XIX e siècles)*. Moscou : Gos. izd. izobrazitelnykh iskusstv, 1937, p. 89. (nous traduisons)

10. Par exemple, en 1833 est inauguré le Théâtre français à Saint-Pétersbourg. Il accueille de nombreux acteurs français qui viennent faire découvrir le répertoire parisien aux Pétersbourgeois.

11. STRÉMOUKHOFF, op. cit., p. 77.

12. Tatiana MOJENOK. *Les Peintres réalistes russes en France (1860-1900)*. Paris : La Sorbonne, 2003, p. 10.

13. « Mes autres oncles » (1944-1953), in Alexandre BENOIS. *Moi vospominania (Mes souvenirs)*. Moscou : Naouka, 1990, p. 168, t. I.

*camps, Isabey, Lepoittevin et Lami*<sup>14</sup>. »

Benois profitera d'ailleurs d'un séjour parisien pour s'approvisionner en reproductions et en œuvres de ces artistes qu'il apprécie tant :

*« Le magasin de Prouté m'attira dès mon premier passage dans la rue de Seine. Il était difficile de ne pas s'arrêter devant ses trois vitrines pour regarder les estampes qui y étaient exposées et qui représentaient des vues du vieux Paris, des scènes de genre du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les horreurs de la Révolution et aussi des lithographies merveilleuses de l'époque romantique, de Grandville, de Daumier, de Gavarni, de Morin, de Dévéria. J'étais encore si naïf qu'en voyant de tels trésors "dans la rue", je "n'en croyais pas mes yeux" et je n'osais même pas imaginer que je puisse entrer pour les acheter*<sup>15</sup>. »

L'engouement pour les charges françaises dépasse d'ailleurs le seul cadre de l'*intelligentsia* progressiste : de manière surprenante, même la famille impériale est atteinte par le phénomène. Ainsi, le grand duc Mikhaïl Pavlovitch, frère du tsar Alexandre I<sup>er</sup>, possédait une belle collection d'œuvres de Daumier et de Gavarni. C'est ce que raconte avec étonnement Alexandre Benois, qui le découvre en 1898, lors de sa visite au Palais Mikhaïlovki avant que celui-ci ne soit transformé en musée Alexandre III :

*« Des armoires entières étaient remplies de livres impeccablement conservés, aux reliures vert sombre et rouges. Dans les sections inférieures des armoires étaient rassemblées des gravures et des lithographies. Mikhaïl Pavlovitch est entré dans l'histoire comme un chef militaire d'une rigueur cruelle, ce qui rendait d'autant plus surprenant le fait de découvrir dans sa bibliothèque de nombreuses publications raffinées sur l'art, qu'il se faisait envoyer depuis l'Allemagne et Paris, et en particulier toute une série de lithographies de Daumier, de Gavarni, de Dévéria, etc., toutes incroyablement bien conservées*<sup>16</sup>. »

---

14. « Voyages en Allemagne » (1944-1953), in *ibid.*, p. 517, t. I. (*nous traduisons*).

15. « Mon activité de collectionneur » (1944-1953), in *ibid.*, p. 156, t. I. (*nous traduisons*).

16. « L'inauguration du Musée russe », (1944-1953) in *ibid.*, p. 198, t. II. (*nous traduisons*). Il est possible que le grand duc ait constitué cette collection à l'aide de son épouse, Eléna Pavlovna, qui avait été éduquée à Paris. Comme le raconte Benois, cette collection unique de gravures et de lithographies devint ensuite la propriété du comte Mecklenburg-Strelitz, avant d'échoir au peintre Vladimir Lébédev, qui devint célèbre sous le régime bolchévique pour ses affiches et ses illustrations pour la presse.

Comme Todd Porterfield me l'a fait remarquer, il y aurait une investigation plus générale à mener autour de l'intérêt des aristocrates pour la caricature subversive. Cette question est soulevée dans Todd PORTERFIELD, éd. *The Efflorescence of caricature : 1759-1838*. Ashgate, 2011.

#### d) Des artistes russes inspirés par Daumier

Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, que plusieurs artistes russes aient pu être inspirés par l'art de Daumier. Comme Rosalind Blakesley s'est efforcée de le démontrer, c'est le cas pour Pavel Fédotov, généralement surnommé le « Hogarth russe<sup>17</sup>. » (*voir fig. ?? et ??.*)

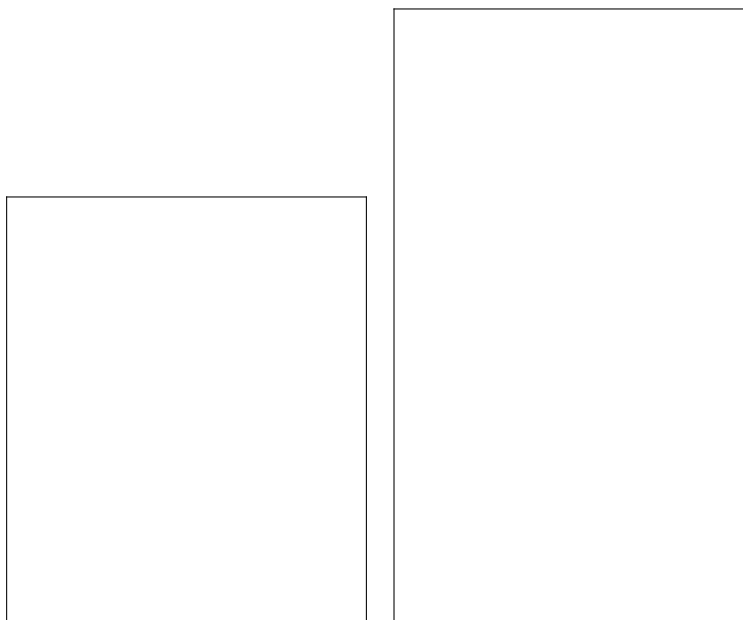


FIGURE 1 – À gauche : Honoré Daumier, *Ingrate patrie, tu n'auras pas mon œuvre*. 1840. Lithographie, 215 × 252 mm. Collection Noack. À droite : Pavel Fédotov, *Non, je ne l'exposerai pas ! Ils ne comprendraient pas !*, 1848.

De même, Tatiana Mojénok a établi un lien entre l'art de Daumier et celui de Vassili Pérov. Ce dernier passe un an et demi en France avant de rentrer en 1862 en Russie, où il deviendra l'un des chefs de file du mouvement des Ambulants. Or il réalise entre 1862 et 1864 des œuvres clairement inspirées par Daumier, par Adolphe Leleux et Octave Tassaert<sup>18</sup>. (*voir fig. ?? et ??.*)

17. BLAKESLEY, op. cit., p. 145-146.

18. MOJENOK, op. cit., p. 221 ; BLAKESLEY, op. cit., p. 168.

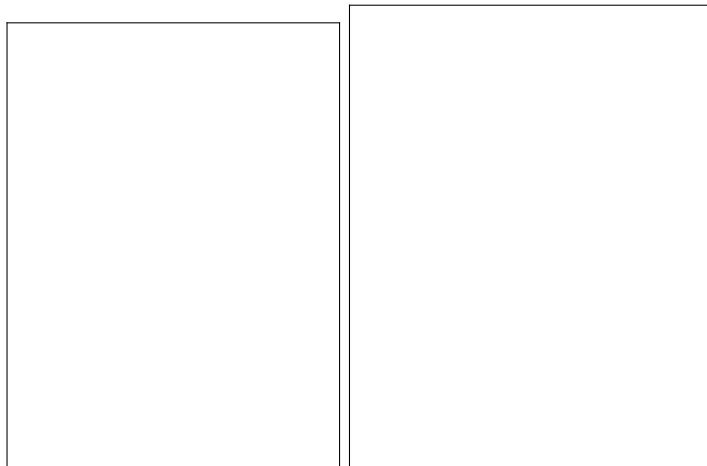


FIGURE 2 – À gauche : Honoré Daumier, *Monsieur Coquelet resté célibataire par égoïsme partage son frugale déjeuner avec Azor et Minette*. 1839. Lithographie, 194 × 244 mm. Noack Collection. À droite : Pavel Fédotov, *Le petit déjeuner de l'aristocrate*, 1849, huile sur toile. Galerie Trétiakov, Moscou.

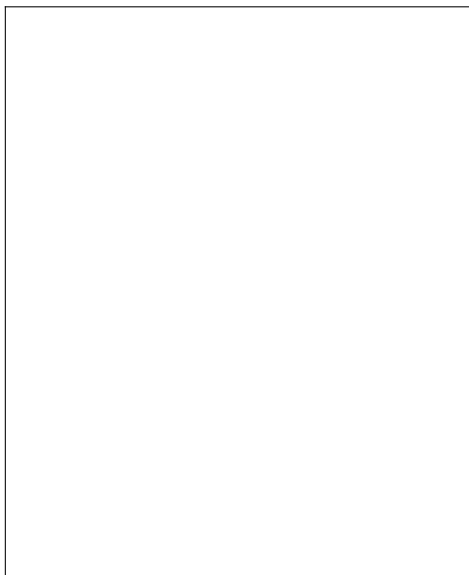


FIGURE 3 – Vassili Pérov, *Le dilettante*, 1862. Galerie Trétiakov, Moscou.

## 2. Daumier dans la Russie prérévolutionnaire du XX<sup>ème</sup> siècle

### a) Deux tendances

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'art de Daumier continue à être diffusé en Russie, notamment grâce à différentes publications qui lui sont consacrées. Globalement, sa réception russe peut alors

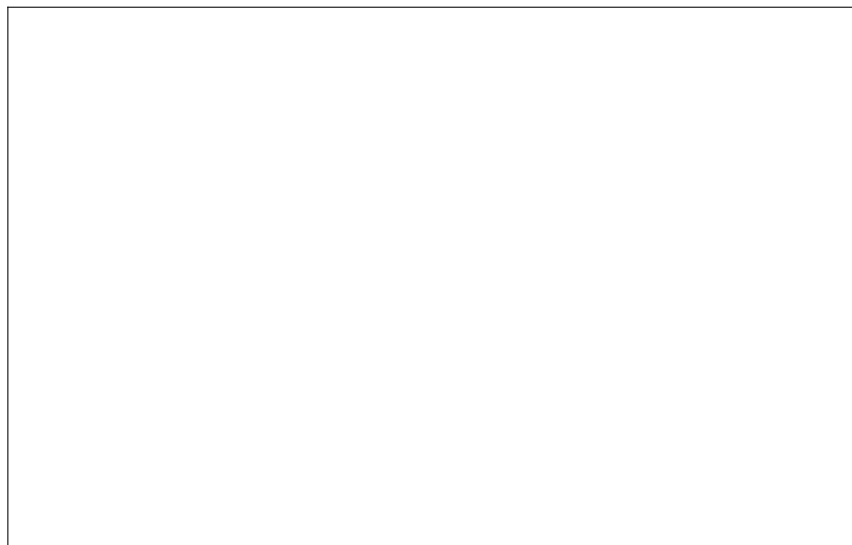


FIGURE 4 – Vassili Pérov, *Enterrement dans un quartier pauvre de Paris*, 1863. Galerie Trétiakov, Moscou.

être séparée en deux tendances, qui minimisent, quand elles ne l'ignorent pas complètement, la dimension politique et engagée de son œuvre. La première s'attache essentiellement aux caricatures de Daumier, présentant ce dernier comme l'auteur de sujets amusants et légers qui critiquent avec humour la société de son temps. De cette tendance est révélatrice l'entrée que consacre à l'artiste la *Grande Encyclopédie Ioujakov* de 1902 :

« Daumier. Français. Dessinateur et caricaturiste, né en 1808, mort en 1879. Il devient célèbre avec les dessins sur Robert Macaire publiés dans *Le Charivari*. Il représente des sujets comiques liés à l'actualité, les aspects amusants des personnes célèbres, il dévoile l'envers des choses sérieuses, il se moque des modes excentriques etc. Parmi ses caricatures sont remarquables les séries suivantes : "Bons bourgeois", "Pastorales", "Locataires et propriétaires", "Les papas", "Les beaux jours de la vie", "Représentants représentés", les portraits caricaturaux des cent représentants de la Constituante et de la Législative, ainsi qu'"Idylles parlementaires", un chef-d'œuvre d'intelligence politico-satirique. Les deux dernières sont le fruit de la révolution<sup>19</sup>. »

19. « Daumier », in Sergueï IOUJAKOV, éd. *Bolchaïa entsiklopédia (Grande Encyclopédie)*. Saint-Petersbourg : Prosvechenie, 1902, p. 648.

Comme on le voit, la composante subversive de ses caricatures est évoquée en dernier et assez succinctement (« le fruit de la révolution »), l'ensemble de l'article mettant plutôt l'accent sur l'effort déployé par le caricaturiste pour tourner en dérision les mœurs de son époque.

L'autre tendance, beaucoup plus répandue et très proche du regard porté sur l'artiste dans la France de la Troisième République, s'applique à valoriser Daumier comme peintre, que son activité de caricaturiste, menée à des fins alimentaires, aurait étouffé. Cette tendance est ainsi animée par des considérations purement esthétiques. De cette position est symptomatique l'article qu'écrit Pavel Mouratov sur Daumier en 1908 dans la luxueuse revue *La Toison d'or*<sup>20</sup>. Cette dernière, qui prend la relève du *Monde de l'art*, prône les « Valeurs Éternelles » telles que la Beauté. Elle s'adresse à un public passionné de peinture et intéressé par l'art français : publiée dans un premier temps en russe et en français, elle fait régulièrement appel à des collaborateurs parisiens pour traiter de l'actualité artistique française<sup>21</sup>. Qu'elle donne à lire un article sur Daumier n'est donc guère surprenant. Destiné à célébrer le centenaire de sa naissance, l'article se montre fidèle à la ligne éditoriale de la revue. Il insiste à plusieurs reprises et non sans *pathos* sur le talent de peintre de l'artiste, qui s'y voit comparé à Chardin, à Watteau et aux maîtres hollandais, talent qui aurait irrémédiablement été gâché par le travail de Daumier pour Philippon :

*« Le destin de Daumier est remarquable et tragique. Ni ses brillants accomplissements dans son travail quotidien, la lithographie, ni son succès retentissant, ni sa grande reconnaissance n'ont jamais pu apaiser sa tristesse et sa douleur de ne pas avoir satisfait ses aspirations à une peinture étrange, fantastique et grandiose. [...] »*

*Un sentiment de fantastique dans la réalité, la conscience d'une tragicomédie puissante et éternelle, ombre que projettent les événements de la vie réelle — voilà l'humeur spirituelle de Daumier. Très souvent, dans ses lithographies, ce sentiment et cette humeur semblent écrasées, comme étouffées par les conditions du travail journalistique. Ils n'en apparaissent que plus libres et plus puissants dans ses tableaux, ses esquisses et ses singuliers dessins<sup>22</sup>. »*

---

20. L'existence de cet article contredit Michel Melot lorsqu'il écrit qu'on ne trouve aucun texte important sur Daumier dans la Russie tsariste. (MELOT, op. cit., p. 222.)

21. Valentine MARCADÉ. *Le Renouveau de l'art pictural russe*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971, p. 162-165.

22. Pavel MOURATOV. « Honoré Daumier ». Dans : Zolotoe Rouno (*La Toison d'or*) 11-12 (1908), p. 73-77. (nous traduisons).

On a affaire à un point de vue similaire dans le catalogue intitulé *L'Art français à Saint-Pétersbourg*, édité en 1912 à l'occasion de l'Exposition Centennale. Rassemblant plus de mille œuvres françaises depuis jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle, cette exposition doit contribuer au rapprochement culturel entre la France et la Russie auquel œuvre l'Institut français de Saint-Pétersbourg, fruit de l'Alliance franco-russe contractée en 1892. Le catalogue, imprimé sur un beau papier et rédigé par le critique d'art René-Jean, comprend quelques pages sur Daumier. Procédant à une analyse exclusivement formelle, l'article ne fait aucune allusion à l'engagement social et politique de Daumier et pour cause : l'exposition est placée sous les auspices du Grand-duc Nikolaï Mikhaïlovitch. Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, que le caricaturiste soit très vite évacué du propos pour laisser place au peintre :

*« Mais laissons un instant le dessinateur, le fougueux journaliste du crayon à sa glorieuse besogne et portons notre tribut admiratif au peintre puissant et coloré dont le domaine propre fut, comme l'a dit M. Henry Marcel, "la forme animée se mouvant selon les impulsions de l'instinct, les incitations du désir, les suggestions de l'habitude, exprimant par là même la vie intérieure des personnages". Qu'on ait pu à son sujet évoquer les noms géants de Rubens et de Michel-Ange, l'étonnante ampleur de son lyrisme autant que la simplicité des moyens le justifie<sup>23</sup>. »*

Lorsqu'il évoque brièvement l'aspect satirique de son œuvre, René-Jean s'emploie à le tempérer, de manière à en offrir un portrait rassurant :

*« On l'a parfois aussi rapproché de Goya, bien qu'un esprit tout à fait différent ait dicté à ces deux artistes leurs pages satiriques. Daumier, jamais, n'a connu les emportements haineux et la grandiose férocité du peintre espagnol. Ses colères sont moins âpres et toujours plus généreuses. Il ne rêve jamais la mort de son ennemi et n'éprouve nulle joie à le piétiner<sup>24</sup>. »*

L'Exposition Centennale permit à de nombreux Russes de découvrir l'art de Daumier, comme le raconte Alexandre Benois :

---

23. René JEAN. *L'Art français à Saint-Pétersbourg. Exposition centennale sous les auspices de son Altesse Impériale le grand duc Nicolas Mikhaïlovitch*. Paris : Goupil, 1912, p. 32-33.

24. *ibid.*



« Dans Le Monde de l'Art, je parle de la Centennale, qui me donna l'occasion, comme à beaucoup d'autres, de "découvrir" et Daumier et Chassériau (Les deux sœurs), et Manet et les dessins d'Ingres, ainsi que bien d'autres<sup>25</sup>. »

De convictions politiques diamétralement opposées à celles des commissaires de la Centennale, Anatoli Lounatcharski, marxiste et futur Commissaire à l'Instruction publique, consacre également quelques articles à Daumier cette année-là, faisant quant à lui entendre une voix différente des deux tendances exposées ci-dessus. Grand amateur d'art et érudit, il profite de ses différents séjours en Europe pour rédiger des comptes-rendus de manifestations artistiques françaises pour le journal *La pensée de Kiev*<sup>26</sup>. Dans ses articles sur Daumier, il place sur un même piédestal le peintre et le caricaturiste. Ainsi, par exemple, à propos d'une exposition de portraits adjacente au dixième Salon d'automne de 1912 à Paris, il écrit :

« On y trouve de somptueux portraits de Daumier, ce grand peintre, que les circonstances ont poussé sur le chemin de la caricature, où il a d'ailleurs remporté la première place. À ce propos, la superbe collection Moreau est actuellement exposée au Louvre, où l'on peut admirer un petit Daumier, La République. C'est colossal<sup>27</sup>. »

Par ailleurs, dans le compte-rendu qu'il donne au sujet du Salon des humoristes de la même année, il associe explicitement les talents plastiques de Daumier — dans ses peintures comme dans ses caricatures — à des qualités satiriques. En effet, il repère un héritage daumiéresque chez bon nombre de dessinateurs humoristiques français contemporains :

« Ces derniers temps, une réévaluation essentielle s'est produite non seulement dans le monde des humoristes et de leur public, mais aussi dans le monde plus large de l'art français. La nouvelle génération n'a pas seulement reconnu en Daumier le plus grand caricaturiste de France, le Balzac de la caricature, mais aussi l'un de ses meilleurs peintres, un Rembrandt en puissance. [...] Et voilà que les nouveaux dessinateurs, s'étant mis sous son ombre protectrice, veulent à présent, visiblement, raccommo-

---

25. « Les trésors artistiques de la Russie » in BENOIS, op. cit., p. 314, t. II. (*nous traduisons*)

26. Édité à Kiev de 1906 à 1918, ce quotidien d'orientation libérale forme par son tirage la plus importante publication de province de l'Empire russe. Lounatcharski y contribue régulièrement, signant parfois ses articles sous le pseudonyme « Homo Novus. »

27. « Le dixième Salon d'automne à Paris » (1912) in Anatoli LOUNATCHARSKI. *Ob iskousstve (Sur l'art)*. Sous la dir. d'A.F ERMAKOVA et I. A SATSA. Moscou : Iskousstvo, 1982, p. 201, t. I. (*nous traduisons*)

*le fil qui a été rompu après lui. En tout cas, j'ai trouvé aujourd'hui au Salon beaucoup de petites toiles qui ont été exécutées sous l'influence la plus immédiate des rares et magnifiques chefs-d'œuvre que Daumier nous a laissés<sup>28</sup>. »*

De manière générale, le nom de Daumier revient régulièrement sous la plume de Lounatcharski, qui s'en sert comme d'un étalon pour juger l'œuvre d'autres artistes. En grand admirateur, il continuera à invoquer son art toute sa vie durant, y compris lorsqu'il devient Commissaire à l'Instruction publique, après la révolution de 1917. Les écrits qu'il lui consacre alors se distinguent par leur inflexion vers une interprétation exclusivement politique de son œuvre, interprétation typique de la réception de l'artiste qui se noue dans la Russie des bolchéviks.

### 3. Daumier en URSS : un artiste « populaire » à imiter

Daumier bénéficie d'une certaine attention dans la Russie d'après 1917 et en Union soviétique, dans le cadre d'un intérêt généralisé pour la caricature et pour toute forme d'art perçue comme militante. En effet, l'accent est alors mis sur les réalisations du passé susceptibles d'enrichir l'expression idéologique du nouvel art soviétique. L'œuvre de Daumier en fait partie.

#### a) Un intérêt généralisé pour l'art de la caricature

##### Un art d'agitation

*« La flèche lancée du sarcasme paralyse bien souvent davantage l'ennemi que n'importe quelle injure et s'avère parfois plus dangereuse qu'un coup politique ou physique direct. »*

Anatoli Lounatcharski, *À propos du caricaturiste Déni*

*« En art, tous les moyens sont admissibles, sauf ceux qui ne mènent pas au but. »*

Sergueï Eisenstein, *Constanza*

---

28. « Le Salon des Humoristes » *in* *ibid.*, p. 187-188, t. I. (*nous traduisons*)

L'avènement des bolchéviques au pouvoir les conduit rapidement à se poser la question de la culture dont ils souhaitent doter leur régime. Suite au déclenchement du conflit avec les Blancs et les contre-révolutionnaires, il devient urgent de mobiliser les esprits à l'aide d'une guerre des images, qui se cristallise dans l'*agit-prop*. Comme l'explique Sergueï Tchakhotine, qui occupa le poste de secrétaire général du Soviet des Travailleurs Intellectuels, l'*agit-prop* comprend deux versants : la *propagande*, qui tâche de convertir des futurs militants et qui ne touche que relativement peu de monde, et l'*agitation*, qui cherche à ébranler et à mobiliser des milliers de personnes par des moyens essentiellement émotifs.<sup>29</sup> Il s'agit donc de distiller un message de façon efficace en recourant aux ressources sensibles et émotionnelles de l'art, comme l'explique Anatoli Lounatcharski, Commissaire à l'Instruction publique, qui joua un rôle décisif dans l'orientation culturelle russe et soviétique des années vingt<sup>30</sup> :

*« Il faut faire appel à tous les domaines artistiques pour élever et illustrer clairement notre travail d'agitation ou de propagande politique et révolutionnaire ; cela doit se faire autant en liaison avec le travail de choc ponctuel que dans le travail quotidien habituel. L'art est un puissant moyen de transmettre des idées, des émotions et des états d'esprit à notre entourage. L'agitation et la propagande acquièrent une acuité et une efficacité particulières lorsqu'on les revêt de formes attrayantes et puissantes de l'art<sup>31</sup>. »*

Lounatcharski souscrit ainsi aux thèses de Bogdanov, selon lequel l'art constitue une arme puissante pour organiser l'expérience sociale au moyen d'images vivantes. Cette conception doit beaucoup aux théories empathiques de Lipps, pour lequel une œuvre doit absorber émotionnellement son public<sup>32</sup>, mais aussi, de manière plus générale, à l'idée répandue en Russie depuis

---

29. Sergueï TCHAKHOTINE. *Le Viol des foules par la propagande politique*. Paris : Gallimard, 1952 [1939], p. 334.

Il reprend ainsi la distinction établie par Plékhanov : « le propagandiste inculque beaucoup d'idées à une seule personne ou à un petit nombre de personnes ; l'agitateur n'inculque qu'une seule ou idée ou qu'un petit nombre d'idées : en revanche, il les inculque à toute une masse de personnes. » (cité par *ibid.*, p. 345).

30. Sur le rôle de Lounatcharski, voir Sheila FITZPATRICK. *The Commissariat of enlightenment - Soviet organization of education and the arts under Anatoli Lunacharsky*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002 [1970].

31. « Thèses de la section artistique du Narkompros et du Comité central de l'Union des Travailleurs de l'Art à propos de la politique de base dans le champ de l'art » (1920), in John BOWLT. *Russian art of the avant-garde : theory and criticism*. New York : Thames et Hudson, 1988, p. 182-185. L'image de l'art comme charme, comme envoûtement revient continuellement dans les écrits de Lounatcharski

32. Sur la question de l'empathie, qui occupe les philosophes allemands du XIX<sup>ème</sup> siècle, voir Maurice ÉLIE.

le XIX<sup>ème</sup> siècle que l'art doit « infecter » son spectateur, d'après la célèbre formule de Tolstoï. Plutôt que de démontrer, l'œuvre d'art doit montrer, et ce de façon immédiate et sensorielle. Elle est ainsi envisagée avant tout dans sa relation à son spectateur, en tant qu'*affect*, dont la qualité se mesure à son efficacité :

« Chaque œuvre artistique n'a pour but que d'agir sur l'homme à travers son système nerveux, d'agir sur sa conscience et la changer<sup>33</sup>. »

Tributaire des expérimentations scientifiques menées par Pavlov et par Bekhtérev, cette exigence d'un art « nerveux » et excitant forme une constante dans l'art russe et soviétique des années vingt, depuis les expériences menées par Kouléchov jusqu'aux manifestes futuristes et excentriques, en passant par le fameux « montage des attractions » théorisé par Eisenstein pour le théâtre avec l'aide de Sergueï Trétiakov<sup>34</sup>. L'art d'agitation est conçu dans son ensemble comme un moyen de forcer coûte que coûte, par des procédés sensitifs puissants, l'adhésion du spectateur à une thèse.

### Le rire comme arme

Dans cette optique, le rire idéologique doit jouer un rôle déterminant. Comme le déclare Lounatcharski, qui considérait le rire comme une arme puissante, « rendre quelque chose de drôle, c'est lui porter un coup dans le nerf le plus vital<sup>35</sup>. » Conscient du potentiel destructeur du rire, Lounatcharski ne cesse de promouvoir l'art de la caricature comme un élément redoutable d'efficacité et, par là-même, essentiel à la stratégie de communication du régime dans sa lutte contre la réaction :

« Notre rire, dirigé contre notre ennemi, sera méchant, parce que notre ennemi est encore fort.

---

*Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs.* Nice : Ovadia, 2009.

33. Anatoli LOUNATCHARSKI. *Koultoura na zapade i ou nas (La culture occidentale et la nôtre)*. Moscou : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1928, p. 29. (*nous traduisons*)

34. Sergueï Trétiakov (1892-1939). Écrivain. Il fut l'un des théoriciens du LEF, prônant une « littérature du fait. » Eisenstein mit en scène certaines de ses pièces.

35. « Nous rirons » (1920), in Anatoli LOUNATCHARSKI. *Sobranie sotchinéni (Œuvres complètes)*. Moscou : Khoudojstvennaïa litératura, 1964, p. 76, t. III, (*nous traduisons*).

*Dans cette lutte, nous avons le droit de représenter par le rire notre ennemi de manière caricaturale. Personne ne s'étonne donc quand Efimov<sup>36</sup> ou n'importe quel autre caricaturiste place Macdonald<sup>37</sup> dans les situations les plus inattendues, dans lesquelles celui-ci ne s'est jamais retrouvé en réalité. Nous savons très bien que c'est d'une vérité plus grande que la meilleure photographie de Macdonald, parce que c'est justement par le biais de cette situation artificielle, de cette situation improbable, que la caricature révèle la vérité intérieure avec plus de clarté et de mordant que n'importe quel autre procédé<sup>38</sup>. »*

Notons cependant que la caricature entendue comme dessin de presse ne se développe pas tout de suite : en effet, au lendemain de la prise de pouvoir par les bolchéviques, ces derniers mettent en place tout un système de contrôle et de répression de l'information qui aboutit à la disparition d'une centaine de titres<sup>39</sup>. La caricature qui se pratique alors est essentiellement diffusée par l'affiche politique, qui s'inscrit massivement dans l'espace urbain et qui connaît un développement inégalé, notamment grâce à l'agence ROSTA, créée en 1918<sup>40</sup>. Comme le remarque Iakov Tougenhold, pour lequel l'affiche constitue le véritable « *reflet de la révolution dans l'art* », son « baromètre<sup>41</sup> », il s'agit d'une situation inédite, que n'a pas connue la France de 1789, de 1848 ou même de 1871, dans la mesure où, pour la première fois, l'affiche est

36. Boris Efimov (1900-2008), caricaturiste alors très en vogue.

37. James Ramsay Macdonald (1886-1937). Premier chef de gouvernement travailliste de la Grande-Bretagne. Ayant été accusé de sympathies suspectes envers l'URSS, il conduisit le parti travailliste à désavouer le communisme en 1925, ce qui lui vaudra l'hostilité des Soviétiques.

38. « Le réalisme socialiste » (1933), in LOUNATCHARSKI, op. cit., p. 500, t. VIII.

Certes, le contexte de cette conférence est bien différent de celui des années vingt. Toutefois, Lounatcharski ne fait qu'y reprendre ses conceptions antérieures sur le pouvoir idéologique du rire et de la satire.

Dans les écrits de Lounatcharski, l'opposition entre la caricature, révélatrice de la vérité intérieure, et la photographie, juste bonne à reproduire mécaniquement des apparences extérieures souvent mensongères, constitue un véritable *leitmotiv*.

39. Michel LARAN et Jean-Louis VAN REGEMORTER. *La Russie et l'ex-URSS de 1914 à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1996, p. 324 ; M.W. HOPKINS. *Mass media in Soviet Union*. New York, 1970, p. 62-71.

40. L'agence ROSTA (Agence du télégraphe russe) fut l'un des principaux organes d'information pendant la guerre civile. Maïakovski y était responsable de l'« agitation artistique ». Pour une description précise et pittoresque du fonctionnement de l'agence et de l'atmosphère qui y régnait, on peut se reporter aux souvenirs du critique de théâtre Alexandre Fevralski, qui y travailla. (Alexandre Fevralski, « ROSTA », in Alexandre FEVRALSKI. *Moskovskie vstréchi (Rencontres moscovites)*. Moscou : Moskovski rabotchi, 1982, p. 29-50, p. 29-50.)

41. Métaphore courante dans le vocabulaire de la critique d'art de l'époque.

massivement utilisée à d'autres fins que capitalistes<sup>42</sup>. Le critique Lev Vrajine livre ainsi une description saisissante de son rôle satirique :

« Allez au Tsentragit [Administration centrale de l'Agitation]. Depuis chaque parcelle de mur vous guettent des gueules répugnantes de crétins, de gras scélérats, de violeurs enragés, d'avares égoïstes, de militaires imbus d'eux-mêmes, de popes charognards. Un vrai zoo humain ! Ces figures et ces gueules sont très habilement exécutées par un artiste qui s'est fait la main sur ces thèmes. À la vue d'une telle galerie d'abominations "humaines", l'âme se détourne, tandis que croissent la haine et le mépris pour les orchestrateurs de l'ordre capitaliste<sup>43</sup>. »

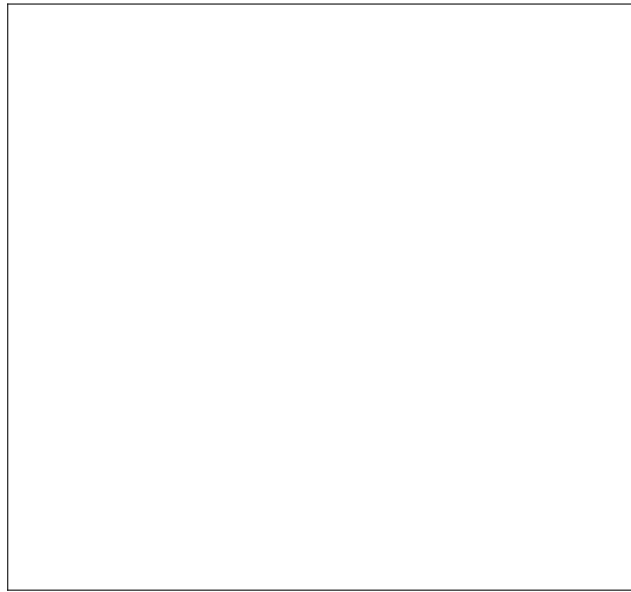


FIGURE 5 – L’affiche politique, élément du paysage urbain quotidien. 1920. Reproduit dans *L’art d’agitation pour les masses*.

42. Iakov TOUGENTHOLD. « Art et révolution ». Dans : *Khoudojnik i zritel (L’artiste et le spectateur)* 2-3 (1924), p. 69–74.

43. Lev VRAGINE. « Les Tâches de l’affiche ». Dans : *Tvorchestvo* 5-6 (mai 1920), p. 19. (nous traduisons)

### L'affiche et la caricature, objet d'analyses

Rapidement, l'efficacité des affiches fait l'objet d'analyses de la part d'historiens d'art, comme A. Sidorov, qui en dresse un bilan dans un article datant de 1919 intitulé « Deux ans d'art russe et d'activité artistique<sup>44</sup> ». Sidorov y insiste sur la capacité de l'affiche à émouvoir violemment son spectateur, aussi illettré soit-il. Notamment, il la compare à un cri, ce qui n'est pas sans rappeler la fameuse formule de Champfleury qualifiant la caricature de « cri des citoyens. » Effectivement, l'affiche mobilise tout un ensemble de facteurs qui lui assurent sa puissance et sa lisibilité : couleurs vives inspirées du *loubok*, laconisme et simplicité des formes, slogans à l'emporte-pièce. Outre les affiches, dans lesquelles Maïakovski reconnaissait les prédécesseurs des journaux satiriques illustrés soviétiques<sup>45</sup>, ces procédés caricaturaux sont également employés dans les spectacles militants et dans les décors des trains d'agitation (*agit-poezdy*).

Quant à la presse satirique, qui avait connu un véritable foisonnement en octobre 1905 et en février 1917, elle ne prend véritablement son essor qu'à partir de 1921, avec l'instauration de la NEP : c'est alors que des journaux comme *Le Satirikon rouge*, *L'Hippopotame*, *L'Athée* ou encore le célèbre *Crocodile* voient le jour, et que s'y déchaînent les talents, pour ne citer qu'eux, de Moor, de Déni, de Tchérémykh, d'Efimov ou des « Koukriniksy » (Kouprianov, Krylov et Sokolov)<sup>46</sup>. Le poids grandissant de la presse satirique attire l'attention des intellectuels qui cherchent à produire des écrits théoriques et critiques sur la caricature : par exemple, une monographie consacrée aux dessins politiques de Déni paraît dès 1923, assortie d'une préface par Lounatcharski<sup>47</sup>. Tout en rappelant qu'une bonne charge peut être plus efficace qu'un coup physique, Lounatcharski explique la puissance des caricatures de Déni en tentant d'élucider le problème, crucial, du rire. Il distingue deux types de rires : l'un, trivial, sans intérêt, s'attachant à tout et à n'importe quoi ; l'autre, digne de la plus haute attention, instrument de lutte, sérieux par son objet et par sa fonction, consistant à démasquer les ennemis et à dévoiler les vices de la société. Selon lui, les caricatures de Déni relèvent du deuxième type et témoignent d'une

---

44. A. A. SIDOROV. « Deux ans d'art russe et d'activité artistique ». Dans : *Tvorchestvo* (oct. 1919), p. 38–42.

45. Vladimir MAÏAKOVSKI. *Polnye sobranie sotchinéni (Œuvres complètes choisies)*. T. XII. Moscou : Goslitizdat, 1959, p. 206.

46. Vladimir LISINE. *Rousskaïa karikatoura (La Caricature russe)*. Moscou : Knigi WAM, 2006.

47. Viktor DENI. *Politicheskie risounki (Dessins politiques)*. Moscou : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1922.

main de maître, car malgré la violence de leurs attaques, elles n'oppressent pas le spectateur qui ressent au contraire une certaine joie et un certain bien-être à la vue de ce qu'il estime être une charge légitime. Enfin, Lounatcharski définit l'art de Déni comme caricature à la fois réaliste — les victimes sont immédiatement reconnaissables et leurs défauts sont tout de suite mis à nu — et fantastique — l'art caricatural recourt à l'hyberbole et au symbole pour accentuer son message. Il développera à nouveau certaines de ces idées dans un article consacré à l'artiste publié en 1928 dans *Moscou-Soir*<sup>48</sup> et dans la préface d'une autre monographie publiée sur Déni en 1930<sup>49</sup>. Néanmoins, s'il apprécie l'art de Déni, Lounatcharski estime qu'il n'est pas encore assez virulent. C'est pourquoi il donne l'art de Grosz mais aussi de Daumier et de Goya comme modèles à imiter pour les artistes soviétiques :

« *Grosz n'est pas un maître du schématique, c'est un maître du type. Aussi est-ce un artiste réaliste, bien qu'en réalité, à l'instar de tous les caricaturistes réalistes comme Steinlen ou dans une plus grande mesure Daumier, Grandjouan et peut-être plus que tous encore Goya — tous dont Grosz se réclame —, à l'instar de ceux-ci donc, il déforme de manière tout à fait rationnelle les objets qu'il représente.*

*Avons-nous besoin d'un tel art, oui ou non ?*

[...] *Si nous avons des dizaines de Grosz, on leur trouverait plein de travail, tout comme on en trouve chez nous pour des artistes bien moins venimeux, il faut le dire franchement, bien que très talentueux, comme Déni et ses semblables*<sup>50</sup>. »

Parallèlement, les années vingt voient naître toute une série d'essais et de monographies sur la caricature russe et soviétique, constituant autant d'étapes dans l'écriture de son historiographie (la plupart de ces ouvrages figurent d'ailleurs dans ce qui reste aujourd'hui de la bibliothèque d'Eisenstein). Ainsi, en 1925, année de la sortie du *Cuirassé Potemkine*, on célèbre les vingt ans de la révolution de 1905 en inaugurant un cycle de publications sur la caricature et sur la satire de cette époque, décisive dans la constitution d'un art caricatural national<sup>51</sup>. En 1930,

48. Anatoli LOUNATCHARSKI. « Sur l'artiste Deni ». Dans : *Véchernaja Moskva (Moscou Soir)* 192 (août 1928).

49. Viktor DENI. *My, nachi drouzia i nachi vragi v risounkah Deni (Nous, nos amis et nos ennemis dans les dessins de Deni)*. Moscou/ Léninegrad : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1930.

50. « L'art en danger », *Novy mir*, 3 mars 1926, in LOUNATCHARSKI, *Ob iskusstve (Sur l'art)*, p. 339-340, t. II. (*nous traduisons*).

51. Erich HOLLERBACH et Botsianovski VLADIMIR. *Rousskaïa satira pervoi revolioutsi. 1905-1906 (La Satire*



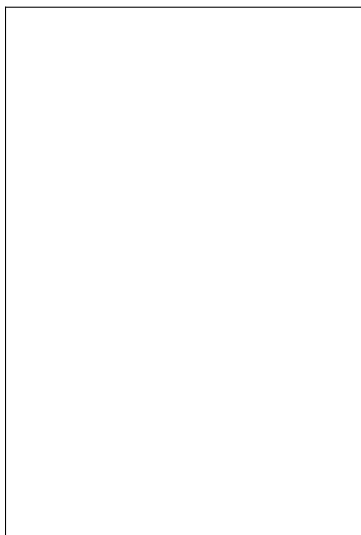


FIGURE 6 – Viktor Dëni, *Le Capital*. 1919. Reproduit dans *L'art d'agitation pour les masses*.

l'historien de la littérature Lev Varchavski fait paraître une monographie qui dresse le bilan de l'activité caricaturale soviétique, dont il poursuivra l'analyse dans un autre ouvrage, sorti en 1937<sup>52</sup>. La même année, le caricaturiste Antonovski établit une anthologie de la caricature soviétique<sup>53</sup>. Enfin, les artistes ne cessent de publier des recueils de leurs caricatures, à l'instar de Boris Efimov, extrêmement prolifique, ou des Koukriniksy.

---

*russe de la première révolution. 1905-1906*). Léningrad : Gosou darstvennoe izdatelstvo, 1925 ; Sergei DREIDEN. *1905 god v satire i ioumore (L'Année 1905 dans la satire et dans l'humour)*. Léningrad : Gosou darstvennoe izdatelstvo, 1925 ; Sergei DREIDEN et Korneï TCHOUKOVSKI. *Rousskaïa révolioutsia v satire i ioumore (La Révolution russe dans la satire et dans l'humour)*. Léningrad : Gosou darstvennoe izdatelstvo, 1925 ; Sergueï MISKÉVITCH. *Albom révolioutsionnoï satiry 1905-1906 (Album de la satire révolutionnaire de 1905-1906)*. Moscou : Gosou darstvennoe izdatelstvo, 1926 ; Sergueï ISAKOV. *1905 god v satire i karikatoure (L'Année 1905 dans la satire et dans la caricature)*. Moscou : Priboi, 1928.

52. Lev VARCHAVSKI. *Nacha polititcheskaïa karikatoura (Notre caricature politique)*. Moscou : Izogiz, 1930 ; idem, *Rousskaïa karikatoura (La Caricature russe)*.

53. Boris ANTONOVSKI. *Sovietskaïa karikatoura (La Caricature soviétique)*. Moscou : Fédératsia, 1930.

## b) Un intérêt pour la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle

### La question de l'héritage

*Et nous ne nous tromperons pas si nous disons que la place de Daumier se trouve dans le même Panthéon des grands hommes où brillent pour toujours les noms de Marx et Lénine.*

Iakov Tougenhold, « Honoré Daumier » (1924)

Les réflexions menées sur la caricature nationale s'accompagnent d'un mouvement d'investigation et de recherche sur les productions caricaturales des autres pays, dans le contexte plus général du débat portant sur la culture à donner au nouveau régime. En effet, les partisans d'une « culture socialiste », dont font partie Lénine et Lounatcharski, l'emportent peu à peu sur les tenants d'une « culture prolétarienne », théorisée entre autres par Bogdanov. Il ne s'agit pas, comme ce dernier le souhaiterait, de confier au prolétariat encore inculte la création d'une culture *ex nihilo*, mais au contraire de s'appuyer sur les conquêtes artistiques et scientifiques des sociétés antérieures à la Révolution. Comme l'explique le Comité central du département de l'*agit-prop* dans sa résolution du 18 juin 1925, qui reprend les positions léninistes, « *le Parti doit combattre toute attitude désinvolte ou négligente à l'égard de l'héritage culturel ancien*<sup>54</sup> ». Aussi, au lieu de rejeter en bloc l'héritage du passé et de procéder à une « table rase de l'art passé », comme le désirent ardemment les futuristes et les tenants de l'art prolétarien, il convient de sélectionner les éléments du passé utiles à la construction du socialisme<sup>55</sup>. Dans cette sélection intervient un principe tout à fait fondamental, celui de *narodnost'*, tel qu'il fut défini au XIX<sup>ème</sup> siècle par Biéliniski, Herzen et Dobrolioubov. Le concept de *narodnost'*, intraduisible en français et dérivé du substantif *narod* (peuple, nation) constitue le point de rencontre entre la

54. « Résolution du Comité central du Parti Communiste russe (bolchévik) », 18 juin 1925, cité par James C. VAUGHAN. *Soviet socialist realism*. Londres : Macmillan, 1973, p. 118.

55. Sur l'affrontement entre « culture prolétarienne » et « culture socialiste », voir PÉRUS, op. cit. ; Lynn Mally, « Egalitarian and elitist visions of cultural transformations : the debate in the Proletkul't movement » et Sheila Fitzpatrick, « The bolsheviks' dilemma. Class, culture and politics in the early years », in Marc FERRO, éd. *Culture et révolution*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

Si globalement, Lénine et Lounatcharski partagent les mêmes vues concernant l'héritage du passé, en revanche, en matière d'art, Lounatcharski s'avère bien moins conservateur que Lénine, qui manifeste une farouche hostilité à l'égard des expérimentations avant-gardistes, notamment futuristes. Reléguant les questions purement artistiques au second plan, il considère que la culture implique avant tout des efforts qui, comme l'alphabétisation, permettront aux masses d'acquérir des savoirs basiques.

qualité artistique d'une œuvre, son contenu idéologique et sa fonction sociale. En quelque sorte, une œuvre peut être qualifiée de *narodnaïa* (« populaire ») lorsqu'elle exprime dans sa forme comme dans son contenu la conscience sociale d'une époque donnée. La qualité « populaire » d'une œuvre du passé suffit à la doter d'une valeur propre pour les générations suivantes qui la reçoivent en héritage. C'est pourquoi la culture socialiste peut s'édifier sur de telles œuvres<sup>56</sup>.

### La caricature française, héritage de choix pour l'art soviétique

Dans cette optique, la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle constitue un héritage culturel de choix que les Soviétiques s'emploient à valoriser, notamment à travers la tenue d'expositions. Ainsi, le 20 septembre 1923, une exposition s'ouvre à l'Ermitage, qui marque un tournant dans la politique muséale russe, comme le précise le livret :

*« Notre exposition est la première exposition muséale de lithographies en Russie. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, en l'absence de certains maîtres et dans les limites du lieu, elle fournit un aperçu relativement étendu de cette période cruciale pour le développement de la lithographie française, une période non moins brillante pour l'histoire en général<sup>57</sup>. »*

Malgré la rupture des contacts avec l'Europe due au « cordon sanitaire », l'Ermitage dispose de suffisamment d'œuvres pour proposer au spectateur un aperçu satisfaisant : notamment, les lithographies de *La Caricature* et du *Charivari* y sont bien représentées. À ce moment précis, une telle exposition représente une véritable prouesse et témoigne d'un intérêt bien réel. De même, en 1925, sous le commissariat de Sergueï Lobanov, une exposition se tient à Moscou, consacrée aux dessins français de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Posant explicitement une association entre l'art de la caricature et celui d'un réalisme attaché au peuple, elle donne à voir des caricatures de Rouveyre, de Rops et de Forain, ainsi que des œuvres de Constantin

56. Sur la notion de *narodnost'*, voir VAUGHAN, op. cit., p. 3-8 et Sheila Fitzpatrick, « The bolsheviks' dilemma. Class, culture and politics in the early years », in FERRO, op. cit.

57. *Vystavka frantsouzskikh litografi pervoi poloviny XIX veka (Exposition de lithographies françaises de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle)*. Pétersbourg : Gosoudartvenny Ermitaj, 1923. (nous traduisons)

Meunier et de Jules-Bastien Lepage, tous deux alors extrêmement populaires<sup>58</sup>.

La valorisation de l'héritage que représente alors la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle se traduit également par la publication d'un certain nombre d'études et d'ouvrages consacrés à cette question, et plus précisément à l'œuvre de Daumier. En 1920, M. Sergeeva publie *Osada (Le Siègle)*, un petit recueil de caricatures de Daumier sur le siège de Paris<sup>59</sup>. En 1924, le critique d'art Iakov Tougenhold écrit dans *Pétchat i revolioutsia* un long article sur l'artiste<sup>60</sup>. En 1929, à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Daumier, Hugo Huppert lui consacre une étude dans la revue *Iskousstvo*<sup>61</sup>. Cet engouement se prolonge ensuite, durant tout le vivant d'Eisenstein. En 1935, la spécialiste d'art français Nina Iavorskaïa rédige la première monographie en russe sur Daumier<sup>62</sup>. Deux ans plus tard, A. Tikhomirov rédige un article intitulé « Vie et lutte de l'artiste Honoré Daumier<sup>63</sup> » Enfin, en 1940, l'historien de l'art Ivan Matsa produit un grand article sur la peinture de Daumier dans la revue d'art *Iskousstvo*<sup>64</sup>.

### Daumier, précurseur de l'art d'agitation

Dans la plupart de ces écrits revient inlassablement le même *leitmotiv* : celui de la nécessité, pour les artistes et la société soviétique, de découvrir et de s'approprier d'urgence l'art de

---

58. Sergueï LOBANOV, éd. *Vystavka risounkov frantsouzskikh khoudojnikov kontsa XIX i nachala XX véka (Exposition de dessins d'artistes français de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup>)*. Moscou : Gosou-darstvenny mouzeï novogo zapadnogo iskousstva, 1925.

Depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Lepage est considéré en Russie comme un exemple à suivre. Avec Meunier, il sera présenté dans les années 30 comme un modèle pour le réalisme socialiste.

59. M. SERGEEVA. *Osada (Le Siègle)*. Moscou : Gosizdat, 1920. L'auteur y insiste notamment sur la simplicité et l'efficacité des œuvres de cette période, compréhensibles pour tous, et sur leur aspect héroïque. Le thème retenu par l'auteur ne peut que résonner avec la guerre civile que traverse alors la Russie.

60. Iakov TOUGENHOLD. « Honoré Daumier ». Dans : *Pétchat i révoloutsia. Journal littéraire, iskousstva, kritiki i bibliografi (Presse et révolution. Journal littéraire, artistique, critique et bibliographique)* 5 (sept. 1924), p. 101-133.

Historien de l'art et critique d'art, auteur, avec Abraham Efros, de la première monographie sur Chagall, il se passionne entre autres pour le dix-neuvième siècle français, consacrant des ouvrages à Van Gogh et à Degas.

61. Hugo HUPPERT. « Honoré Daumier ». Dans : *Iskousstvo* 3-4 (1929), p. 16-27.

D'origine allemande, ce romancier, essayiste et critique d'art travaille et étudie à Moscou de 1928 à 1932 à l'institut Marx-Engels.

62. iavorska\IeC {"\i }a

63. A. TIKHOMIROV. « Vie et combat de l'artiste Honoré Daumier ». Dans : *Iouny Khoudojnik (Jeune Artiste)* 12 (1937), p. 13-18. De manière symptomatique, cet article s'ouvre sur une reproduction d'une peinture de Daumier consacrée à la Révolution française : *Camille Desmoulins appelant le peuple aux armes dans le parc du Palais-Royal*.

64. Ivan MATSA. « Jivopis Daumier (La peinture de Daumier) ». Dans : *Iskousstvo* 2 (1940), p. 107-126.

Daumier, présenté comme un précurseur génial de l'*agit*. Ainsi, Tikhomirov écrit :

« La devise de Daumier, "il faut appartenir à son temps", doit devenir le slogan de tout artiste<sup>65</sup>. »

De même, procédant à une réévaluation typique d'un artiste du passé à la lumière du principe de *narodnost'* évoqué ci-dessus, Nina Iavorskaïa écrit en 1935 :

« Il convient de dire que les artistes bourgeois n'ont utilisé l'héritage de Daumier que de manière très limitée. Personne n'a compris ni n'a reconnu tout le mordant, toute l'orientation guerrière de l'art de Daumier, et surtout de ses satires politiques des années 30. [...] »

L'héritage créatif de Daumier doit être assimilé par les artistes prolétariens. Daumier a mis l'art sur le chemin du réalisme. La vie moderne l'a intéressé en permanence, il s'est efforcé de trouver en elle ce qu'elle avait de plus caractéristique, de plus typique. Il ne traitait pas la réalité de manière passive, mais entretenait avec elle une relation active. Il a produit un art de classe mordant à l'aide d'images d'une expressivité et d'une force inoubliables<sup>66</sup>. »

Si cette perception de Daumier est déjà imprégnée du *credo* réaliste-socialiste, elle n'est nullement nouvelle : onze ans plus tôt, Tougenhold affiche déjà une position encore plus radicale. Il décrète que l'art de Daumier parle davantage aux Soviétiques qu'aux Français, qui ne peuvent l'apprécier à sa juste valeur. Effectivement, d'une part, à cette époque, en France, Daumier est considéré non pas comme un caricaturiste socialement engagé et perturbateur, mais comme un artiste gardien de la tradition et du beau métier<sup>67</sup>. D'autre part, il connaît un bien plus grand succès à l'étranger qu'en France, ses œuvres étant massivement achetées par des collectionneurs américains et allemands, au point qu'en 1923, le critique Louis Vauxcelles redoute qu'il ne reste bientôt plus aucun Daumier en France<sup>68</sup>. Selon la rhétorique qui oppose « nous » aux « autres »,

65. ТИХОМИРОВ, op. cit., p. 18. (nous traduisons)

66. iavorskaïa { "\i } a (nous traduisons)

67. MELOT, op. cit., p. 216-217.

68. Louis Vauxcelles, « Daumier et Gavarni chez Hugo », *L'Excelsior*, 30 mai 1923. Sur les acquisitions étrangères des Daumier durant les années vingt, voir *ibid.*, p. 217-222.

Tougenhold assimile donc Daumier dans son article à l'un des siens — comprendre à un artiste socialiste en puissance — à la portée plus actuelle que jamais :

« *C'est à nous justement, à nous les Russes, qu'est donné d'apprécier "le phénomène Daumier" dans toute sa signification prophétique. C'est justement en partant de nous que s'étendent vers lui nos tiges pleines de vie et gorgées de sève, ou plutôt, c'est à partir de lui que, traversant l'Occident fasciste actuel, ses racines se déploient jusqu'à nous, dans la jeune Russie, qui durant ces sept dernières années, a traversé ce que la patrie de Daumier a traversé durant un demi-siècle. Daumier — c'est l'un des nôtres. [...]*

*Tout ceci rend Daumier bien plus proche de nous, de manière vitale, en U.R.S.S., que des "amateurs d'estampes" français cachant ses œuvres tels des Pliouchkine<sup>69</sup>, ou de la France officielle elle-même, qui n'a toujours pas trouvé le temps d'attribuer à Daumier une place convenable dans ses musées nationaux. Or il y aura bientôt 50 ans qu'il est mort<sup>70</sup> ! »*

La mise en page et l'organisation de l'article sont par ailleurs tout à fait révélatrices de ce désir d'actualisation et d'appropriation de Daumier. L'article s'ouvre en effet sur une reproduction de *Ne vous y frottez pas !*, où un vigoureux imprimeur défend la liberté de la presse. (voir fig. ??.) L'image fonctionne ici comme un emblème du périodique, dont la mission consiste à faire office de presse révolutionnaire. Cette mise en parallèle est clairement soulignée par le titre choisi pour décrire l'œuvre de Daumier. Au lieu de reprendre la légende qui fait office de titre, on trouve la mention suivante : « L'Imprimeur (*pétchatnik*) se dresse pour défendre la presse. » Dans un périodique intitulé *Pétchat i revolioutsia* (Presse et révolution), un terme tel que *pétchatnik* ne peut que résonner fortement : il établit ainsi un lien entre le passé et le présent, entre l'œuvre de Daumier et le journal soviétique.

Cette insistance sur la proximité de l'art de Daumier avec celui des Soviétiques et sur la capacité de ces derniers à mieux le comprendre que les Français eux-mêmes s'explique par l'image quelque peu dépolitisée de l'artiste qui règne alors en France et que la Troisième République s'est efforcée de construire depuis ses débuts<sup>71</sup>. Bien que majeure, son activité de caricaturiste

69. Pliouchkine, personnage des *Âmes mortes* de Gogol. Il s'agit d'un vieil avare qui ramasse et collecte absolument tout et n'importe quoi.

70. TOUGENHOLD, op. cit., p. 102-103. (*nous traduisons*)

71. Sur la réception de Daumier durant la Troisième République, voir MELOT, op. cit., p. 70-80.



FIGURE 7 – Première page de l'article de Tougenhold sur Daumier .

et notamment de caricaturiste politique a été effet minimisée au profit de son statut d'artiste et de sa filiation avec la tradition classique. Pour n'en donner qu'un exemple, en 1888, une exposition consacrée aux maîtres de la caricature avait été organisée aux Beaux-Arts par Armand Dayot. Si Daumier y occupait une place prédominante, en revanche, aucune de ses caricatures politiques n'était exposée. Surtout, le parti pris de s'attacher aux "maîtres" de la caricature dans un cadre institutionnel tel que les Beaux-Arts révélait bien le désir du commissaire de s'adresser avant tout aux collectionneurs et aux esthètes<sup>72</sup>. Jusqu'à la fin des années vingt cette vision d'un Daumier modéré prédomine. Ce n'est qu'avec l'avènement du Front Populaire que l'historiographie française de l'artiste basculera vers une interprétation plus politique et sociale de son œuvre, interprétation qui connaîtra son apogée à la Libération, sous la plume notamment des communistes.

Il n'est donc pas étonnant que les critiques russes et soviétiques des années vingt se sentent investis d'une mission, qui consiste selon eux à rétablir la vérité à propos de Daumier, dont son propre pays fournirait un portrait inexact et falsifié. C'est pourquoi leurs écrits insistent sans relâche sur l'engagement de l'artiste auprès du peuple, comme l'illustre bien le début de l'article

---

72. *ibid.*, p. 192.

que lui consacre Hugo Huppert en 1929 :

« “À travers ton œuvre, le peuple parle au peuple”, lui dit l'historien Michelet. Les forces qu'il mettait en branle agissaient sur lui en personne et contribuaient à le construire. Ainsi, sans y aspirer consciemment, il devint le précurseur de l'art prolétarien. À lui seul, Daumier, est un morceau vivant de l'histoire qu'il a génialement illustrée. Daumier est le porteur d'une culture offensive qui s'avère bien plus large que l'idée de “grande nation\*”. Et à travers lui, son peuple parle aux peuples<sup>73</sup>. »

L'image d'un Daumier au service du peuple doit beaucoup à cette phrase mythique prêtée à Michelet et aux travaux fortement engagés de critiques comme Champfleury, pour lequel son art constitue une manifestation exemplaire de la caricature comme « *cri des citoyens*<sup>74</sup> ». Si cette vision, forgée du vivant encore de l'artiste, est rapidement détrônée en France au profit d'une image plus modérée, comme on l'a vu, en revanche, en Union soviétique, elle perdure, non sans distorsion et exagération.

### c) Daumier, artiste du peuple : une vision soviétique mythifiée

Certes, il est indéniable que Daumier éprouve une sympathie à l'égard des plus démunis, comme le prouvent ses œuvres telles que *La Soupe* ou *Le Mont-de-piété*. (voir fig. ??.) Il est d'ailleurs probable que sa propre condition précaire ait favorisé une telle compassion. De même, son amitié avec le peintre engagé Jeanron comme les caricatures qu'il réalise pour les journaux de Philipon témoignent de son soutien républicain au peuple comme force d'opposition, que ce soit sur un mode réaliste, comme dans *La rue Transnonain*, ou sur un mode allégorique, comme dans *Pauvres moutons, toujours on vous tondra* ou dans *Le Peuple souverain*. En outre, ainsi que le suggère Timothy J. Clark, Daumier livre des représentations du peuple dans des sujets qui en semblent *a priori* éloignés, comme des scènes religieuses : ainsi la figure du Christ lui permettrait de symboliser « le grand prolétariat<sup>75</sup>. »

73. HUPPERT, op. cit., p. 27. (nous traduisons)

74. CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. Paris : Dentu, 1865, p. 7. Il n'est pas anodin que cette définition de la caricature coïncide avec le réveil de l'opposition républicaine.

75. Timothy J. CLARK. *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*. Trad. par Carole IACOVELLA. Villeurbanne : Art édition, 1992 [1973], p. 184.



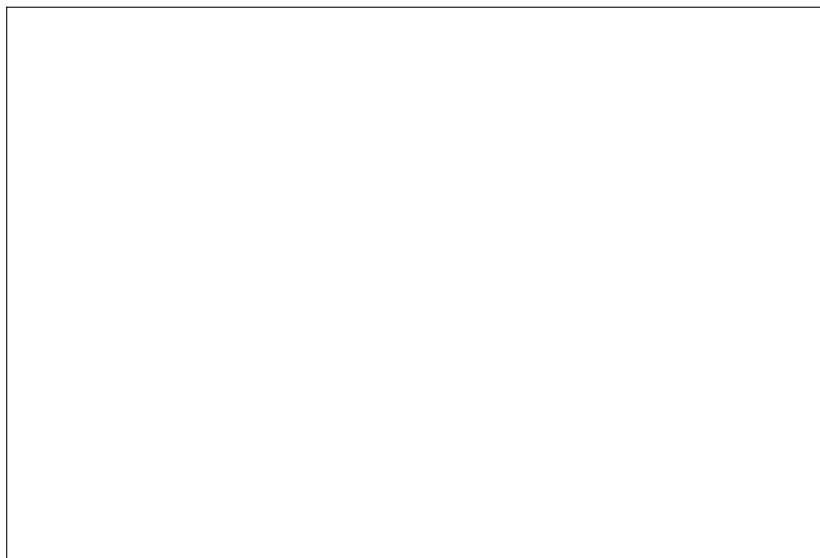


FIGURE 8 – Honoré Daumier, *La Soupe*. 1862–1865. Fusain, charbon, encre, aquarelle, crayon. 303 × 494 mm, Musée du Louvre, Paris.

Néanmoins, ces éléments, sur lesquels l'historiographie soviétique s'appuie abondamment, ne suffisent pas à dresser un portrait complet des relations que Daumier entretient avec le peuple.

### **Stratégies de classification**

Tout d'abord, par leur nature même, ses caricatures posent problème : si elles sont bel et bien signées de sa main, elles n'en sont pas moins le fruit d'un travail collectif, inhérent au circuit de la presse. C'est ainsi que Philippe Kaenel rappelle à juste titre qu'il convient toujours, au moment de les analyser, de garder en mémoire leur dimension plurivocale, hybride et dialogique<sup>76</sup>. En effet, la plupart des lithographies que Daumier réalise sont destinées aux journaux de la maison Aubert, dirigés par Philipon qui les contrôle de très près, en tant que principal actionnaire et responsable à part entière de leur contenu. Son impact est donc déterminant sur les artistes et nombre d'exégètes ont ainsi supposé qu'il aurait dicté un grand nombre de ses sujets à Daumier et rédigé la plupart de ses légendes. Si l'engagement républicain de Philipon dans sa guerre contre Louis-Philippe est bien réel et sincère, comme l'a démontré David Kerr, nuancé

---

76. « Daumier, au point de vue de l'artiste et au point de vue moral », in SUEUR-HERMEL, op. cit., p. 50.

ainsi le point de vue de James Cuno, selon lequel il s'agirait d'opportunisme avant tout<sup>77</sup>, Philipon n'en reste pas moins un entrepreneur habile, qui sait se ménager les faveurs de différents publics. James Cuno a bien analysé les différentes stratégies qu'il déploie à l'égard des classes moyennes qui constituent sa cible principale — élément qui met d'ailleurs à mal l'idée tenace, que les Soviétiques reprennent à loisir, selon laquelle les caricatures de Daumier s'adresseraient principalement aux couches populaires. En effet, Philipon assigne une fonction différente aux caricatures politiques d'une part, où le peuple, en tant qu'allié de la bourgeoisie contre Louis-Philippe, est présenté sous un jour noble, que ce soit dans ses luttes ou dans ses souffrances, et aux caricatures sociales d'autre part, qui s'attachent quant à elles à dépeindre le peuple comme un élément bien distinct de la bourgeoisie, comme une population inquiétante et trouble, « la populace », selon l'équation posée entre « classes laborieuses » et « classes dangereuses<sup>78</sup> ». Suite à l'augmentation brutale de la population parisienne durant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle et à la série de violences qui en découlent, faute de débouchés suffisants pour les nouveaux venus, il s'agit de proposer aux classes aisées une image claire de l'ordre social, qui permette de repérer et d'identifier les éléments dangereux des couches paupérisées<sup>79</sup>. Les caricatures de Daumier participent pleinement à cette stratégie de stigmatisation : par exemple, en mars 1834, soit au même moment où il construit l'image positive et saine du bel ouvrier typographe de *Ne vous y frottez pas !*, il exécute *L'Ivrogne*, qui dépeint les quartiers populaires comme des bas-fonds sordides et inquiétants, où règnent la violence, le chaos et la débauche, alimentés par le fléau de l'alcoolisme. (voir fig. ??.)

Certains contemporains de Daumier se montrent d'ailleurs amers face à de telles productions. Ainsi, dans le *Rivarol*, le *Dictionnaire satirique des célébrités contemporaines* de 1842, à l'entrée « Daumier », on trouve la description suivante :

*« Daumier et Traviès sont deux caricaturistes qui se sont joliment amusés à crayonner la pauvre nature humaine de Paris à leur façon. Les vieilles portières, les ivrognes,*

77. David S. KERR. *Caricature and French political culture, 1830-1848. Charles Philipon and the illustrated press*. Oxford : Clarendon press, 2000 ; James Bash CUNO. « Charles Philipon and la maison Aubert : the business, politics and public of caricature in Paris. 1820-1840. » Thèse de doct. Cambridge : Harvard University, 1985.

78. Louis CHEVALIER. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Plon, 1950.

79. CUNO, op. cit., p. 265-270.

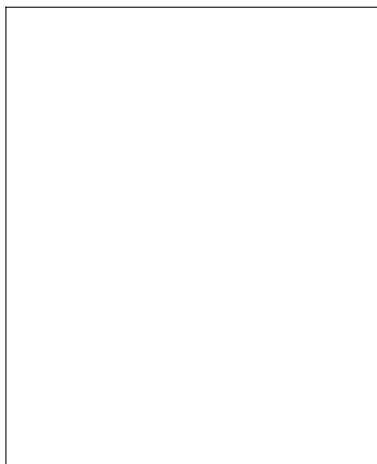


FIGURE 9 – Honoré Daumier, *L'Ivrogne*. 1834. Lithographie, 222 × 276 mm. Noack Collection.

*les chiffonniers et toute cette race dont le privilège est de faire immensément rire ceux qui ont le cœur assez ravigoté pour trouver plaisants non seulement tous les ridicules mais encore toutes les laideurs et les misères sociales, lui doivent leur illustration aux vitrines d'Aubert et de Martinet*<sup>80</sup>. »

### Silences équivoques

Bien entendu, les Soviétiques ne mentionnent jamais ces œuvres de Daumier. On pourrait arguer du fait qu'il ne s'agit pas de ses travaux les plus connus ni les plus reproduits, et que les Soviétiques pouvaient tout simplement ne les avoir jamais vus. Néanmoins, ils ne se montrent pas plus disert quant à l'attitude réservée de Daumier par rapport aux événements de 1848 et de 1871. Comme Timothy Clark l'a bien souligné, au-delà des problèmes que lui pose la technique de la peinture à l'huile, Daumier éprouve certaines difficultés à représenter la révolution de février 1848 dans ses peintures. Il abandonne la plupart des œuvres qu'il lui consacre, n'arrivant pas à donner forme à l'alliance entre la bourgeoisie et le peuple, celle-ci ayant été rudement mise à l'épreuve par les faits — aux yeux de la bourgeoisie, le peuple oscille désormais entre le héros et le barbare<sup>81</sup>. Par exemple, selon Werner Hofmann, une peinture comme *L'Émeute*

80. Fortuné Mesuré, *Rivarol. Dictionnaire politique de 1842*, cité par CHEVALIER, op. cit., p. 257.

81. CLARK, op. cit., p. 20.

condamnerait les excès autodestructeurs d'une foule galvanisée par l'élan révolutionnaire<sup>82</sup>. Par ailleurs, Daumier demeure muet quant à l'insurrection de juin 1848 et à la sévère répression, orchestrée par le général Cavaignac, qui s'ensuivit. Son silence est encore plus éloquent en ce qui concerne la Commune : il ne représente ni la lutte des Communards, ni leur écrasement — phénomène qui, soit dit en passant, ne se limite pas au cas de Daumier<sup>83</sup>. Afin de contourner la question épineuse de cette absence d'images, Nina Iavorskaïa omet d'aborder l'épisode de la Commune dans sa monographie pourtant fournie sur Daumier. Ce que Tougenhold écrit quant à lui à ce sujet révèle combien ce point l'embarrasse :

*« Daumier, accablé de chagrin, ne pouvait pas, visiblement, aller dans le détail ou concrétiser ses impressions. [...] L'artiste vieillissant est fatigué. La tasse pleine de ses tourments est remplie à ras bord.*

*Peut-on vraiment douter que l'âme de Daumier ne fût pas du côté des Versaillais, du côté de Thiers qu'il avait tant détesté, dont il avait littéralement prédit le rôle futur de bourreau ? Bien sûr que non<sup>84</sup> ! »*

Il tente ainsi tant bien que mal de justifier le silence de Daumier à l'aide d'une interprétation psychologisante dont la rhétorique forcée peine à convaincre.

### **Daumier, chantre d'un peuple modéré**

En réalité, il semblerait plutôt que Daumier soutienne le peuple lorsqu'il apparaît sous les traits d'une entité modérée et qu'il le réproue lorsque celui-ci s'adonne aux excès. Le peuple qu'il cautionne et admire serait plutôt celui qui s'inscrit dans la tradition des petits métiers, un peuple digne et noble, qui ne saurait se livrer à des débordements de violence. Cette vision idéalisée est d'ailleurs largement partagée par l'*intelligentsia* républicaine, qui fut très surprise en 1848 par le décalage qu'elle constata entre ses projections et la réalité qu'elle rencontra concrètement sur le terrain<sup>85</sup>. Bien qu'on ne dispose pas de beaucoup de données biographiques permettant

82. HOFMANN, op. cit., p. 25.

83. Voir Bertrand TILLIER. *La Commune de Paris. Révolution sans images?* Seyssel : Champ Vallon, 2004.

84. TOUGENHOLD, op. cit., p. 113. (*nous traduisons*)

85. CLARK, op. cit., p. 47.

une approche « personaliste » de son art<sup>86</sup>, la position de Daumier peut s'expliquer par son rang social. En tant qu'artisan lithographe et fils lui-même d'artisan, il relève d'une catégorie sociologique assez floue : en fonction des définitions que l'on peut donner des termes « peuple » et « bourgeoisie », il peut appartenir à l'un ou l'autre. En effet, pris *stricto sensu*, le peuple peut désigner les couches inférieures et souvent paupérisées de la société, soit le prolétariat — qui est d'ailleurs loin de constituer une classe homogène, puisqu'il comprend à la fois les ouvriers des petits ateliers comme les ouvriers concentrés au sein de grandes entreprises ou les paysans-industriels<sup>87</sup>. Prise *lato sensu*, la notion de peuple est équivalente à « tiers-état », et peut inclure toute une frange de la petite bourgeoisie : les petits boutiquiers, les artisans installés à leur compte, les employés de bureau, les membres des professions libérales, etc. La diversité recouverte par le terme de « peuple » est d'ailleurs corrélative à celle inhérente au concept de « bourgeoisie », comme Adeline Daumard l'a démontré<sup>88</sup>. Par exemple, la petite bourgeoisie non censitaire, d'origine modeste mais travailleuse et méritante, est bien plus proche du peuple que de la haute bourgeoisie financière ou industrielle. Selon l'orientation idéologique du propos, Daumier est ainsi perçu par ses différents exégètes tantôt comme un bourgeois, tantôt comme un prolétaire. L'ambiguïté de son statut social est bien illustrée par son choix de s'installer sur l'île Saint-Louis : il se retrouve au cœur de la ville prolétaire, tout en restant en contact avec la classe moyenne ; il observe les quartiers travailleurs sans s'y mêler. De même, il y préserve son identité d'artisan tout en mettant à distance le monde de l'art. De la sorte, comme l'écrit Timothy J. Clark, Daumier parvient « à n'être ni un ouvrier, ni un bourgeois, mais se situe quelque part entre les deux, avec un détachement qui n'a rien à voir avec l'objectivité<sup>89</sup> ». Sa situation charnière entre deux classes permettrait d'expliquer son attachement à l'idéal républicain et sa bienveillance pour un peuple modéré, qui ne menace pas l'ordre social par sa violence. S'il s'en prend dans ses satires à la bourgeoisie, principal acheteur des caricatures produites par la maison Aubert, il s'agit surtout de lui tendre un miroir qui lui confirme, au-delà de toute

---

86. Pour reprendre la distinction opérée par Nathalie Heinich entre « approche opéraliste » et « approche personaliste ». Nathalie HEINICH. « L'ambivalence de l'artiste en personne : entre fascination et disqualification ». Dans : *L'Artiste en personne*. Sous la dir. de Jacques SATO. Université de Rennes, 1998, p. 117-130.

87. Georges DUVEAU. *La Vie ouvrière sous le Second Empire*. Paris : Gallimard, 1946.

88. Adeline DAUMARD. *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*. Paris : Aubier, 1987.

89. CLARK, op. cit., p. 160-161.

moquerie, la stabilité de son identité sociale<sup>90</sup>. Comme l'écrit avec justesse Baudelaire, « *nul comme Daumier n'a connu et aimé le bourgeois*<sup>91</sup>. »

On est ainsi loin de l'image, abondamment véhiculée par les Soviétiques et bâtie sur le principe de *narodnost'*, d'un Daumier prolétaire et révolutionnaire, ennemi inlassable et farouche pourfendeur de la classe bourgeoise. Quoiqu'il en soit, cette vision fortement partisane de Daumier en fait un modèle de choix à imiter pour les artistes soviétiques, dont Eisenstein.

### Eisenstein et Daumier

À cette époque en U.R.S.S., Eisenstein n'est donc guère le seul à s'intéresser à Daumier, qui figure en bonne place dans le paysage éditorial et critique soviétique de l'époque. Il n'est pas étonnant dans ces conditions qu'il le revendique ouvertement comme source d'inspiration. En se tournant vers les productions de Daumier, il peut en effet répondre aux impératifs liés à la mise en place d'un art engagé au service du nouveau régime. Comme le rappelle Michael Baxandall dans *Formes de l'intention*<sup>92</sup>, une œuvre se conçoit par rapport à des problèmes spécifiques, en fonction desquels l'artiste effectue un choix parmi le répertoire de possibilités que la culture environnante lui offre. L'intention de l'œuvre ne se réduit donc pas à l'intention de l'artiste — un état psychologique assignable à un individu — mais réside dans ce tissu composé des problèmes auxquels l'œuvre tente d'apporter une solution concrète et des moyens mis à la disposition de l'artiste par sa culture.

Cependant, tout en semblant satisfaire en apparence les directives du pouvoir, le regard qu'Eisenstein développe sur l'art de Daumier apparaît comme très original, détonant fortement avec la réception soviétique de l'artiste. En effet, il se nourrit des œuvres de Daumier pour explorer aussi des thématiques qui lui sont propres et qui dépassent la problématique exclusive

---

90.

« *Lorsque l'objet d'une caricature sociale est le même que son public, une telle caricature fonctionne comme une plaisanterie d'autosatisfaction, élevant son objet autant qu'elle le rabaisse, témoignant du statut élevé de son public qui perçoit alors l'humour de la caricature comme une supercherie innocente qui ne peut raisonnablement être vraie.* »

(CUNO, op. cit., p. 43.)

91. « Quelques caricaturistes français », in Charles BAUDELAIRE. *Œuvres complètes*. Sous la dir. de Claude PICHOUIS. Gallimard, La Pléiade, 1975, p. 555, t. II.

92. BAXANDALL, op. cit.

de l'art militant. Comme on le verra tout au long de ce travail, il excelle à pratiquer ce qu'on pourrait appeler une politique du grand écart, qui consiste à concilier ses intérêts personnels avec ceux, pas toujours compatibles, que suppose la pratique d'un art engagé en U.R.S.S.

Après avoir retracé le regard porté par les Soviétiques sur Daumier, attardons-nous désormais sur la manière dont Eisenstein se passionne pour l'artiste durant toute sa vie.





## Chapitre II

# Une passion de toute une vie

### 1. Un amour des livres

La passion d'Eisenstein pour Daumier débute très tôt, lorsqu'enfant, il se fait aider par sa gouvernante pour acheter une monographie sur l'artiste. Il entame alors la constitution d'une collection qui ne s'arrêtera qu'à sa mort. Un nombre important de documents attestent des démarches qu'il effectue tout au long de son existence pour acquérir des ouvrages sur Daumier. Cette entreprise d'achats systématiques doit être envisagée dans le cadre plus large de sa bibliophilie. En effet, amoureux des livres depuis son enfance, l'un de ses passe-temps favoris consiste à flâner dans les librairies, à en examiner soigneusement les rayons, dans l'espoir de dénicher quelque nouvel objet imprimé à rapporter chez soi. Cette quête de livres lui demande une énergie et un temps considérables, qu'il déploie avec plaisir, comme le révèle la description poétique et quasi charnelle qu'il livre dans ses *Mémoires* :

*« Les livres ont un faible pour moi.*

*Ils accourent, se pressent vers moi, ils s'attachent à moi.*

*Il y a tant d'années que je les aime : les gros comme les petits, les épais comme les minces, les éditions rares comme les bouquins de gare, ceux dont la jaquette crisse et ceux qui sont pensivement enfouis dans un cuir solide, comme dans de moelleuses pantoufles. [...] Les livres doivent épouser la main, comme un outil bien adapté.*

*Oh, je pourrais en voler. Peut-être que je pourrais même tuer pour eux. Et ils le sentent.*

*Je les ai tant et tellement aimés, qu'ils se sont mis enfin à m'aimer en retour. Les livres, comme des fruits juteux, se répandent dans mes mains, et pareils à des fleurs enchanteresses, me dévoilent leurs pétales porteurs de lignes fécondes en pensées, de mots percutants, de citations pertinentes, d'illustrations convaincantes.*

*Quand je les sélectionne, je me montre très capricieux. Et eux viennent ardemment à ma rencontre. [...]*

*Ils me prennent de façon fatidique dans un cercle.*

*À une époque, j'avais imaginé une seule pièce garnie tout autour de livres.*

*Mais petit à petit, les pièces, les une après les autres, commencent à se refermer en un cercle de livres.*

*Voici qu'après la "bibliothèque", c'est le cabinet qui est cerné, après le cabinet, les murs de la chambre... [...]*

*Des courants circulent depuis les cellules de matière grise du cerveau, traversant la boîte crânienne jusqu'aux parois des armoires, et des parois des armoires — jusqu'au cœur des livres.*

*Ce n'est pas vrai ! Nulle part il n'y a de parois d'armoires — je garde mes livres sur des étagères ouvertes — et, répondant au courant de mes pensées, ils se jettent à ma tête. [...]*

*Souvent, ils me sont précieux non pas tellement en eux-mêmes, en tant que l'ensemble des idées dans lesquelles je les vois baigner, mais quelquefois du fait d'une page qui est là comme par hasard, bâillonnée par des chapitres inintéressants qui me laissent indifférent, d'une ligne particulière, perdue au milieu de pages traitant de problèmes tout à fait autres<sup>1</sup>. »*

Les livres sur Daumier n'échappent pas à cette règle : durant toute sa vie, à commencer par son adolescence, Eisenstein ne cesse de « venir à leur rencontre. »

## 2. Le carnet 881, fonds 1923, opus 1

Sur cette question, le carnet 881, conservé au RGALI à Moscou dans le fonds 1923, opus 1, s'avère très précieux. Répertoire de façon erronée comme un « catalogue des livres achetés par

---

1. « Rencontre avec les livres » (juin 1946), in Sergueï EIZENCHTEÏN. *Mémouary [Mémoires en deux tomes]*. Sous la dir. de Naoum KLEÏMAN. Moscou : Mouzeï Kino, 1997, p. 275, t. I. (*nous traduisons : cet extrait n'est que partiellement traduit dans la version française des Mémoires.*)

On notera le paradoxe qui consiste à décrire les livres, supports de la pensée et de l'intellect, à l'aide de métaphores sensuelles et sensorielles. Ce désir pour la théorie, que Mikhaïl Iampolski a analysé, relève du modèle, décisif pour Eisenstein, de la sublimation freudienne. (voir Mikhaïl IAMPOLSKI. « Theory as quotation ». Dans : *October* 88 (Spring 1999), p. 51-68.)



FIGURE 10 – Eisenstein et les livres. À gauche : Eisenstein chez un bouquiniste moscovite, 1946. Photographie : S. Chingarev. À droite. Eisenstein et ses caisses de livres, New York, 1932. Reproduites dans *Memouary*.

Eisenstein de juin à décembre 1917 », ce document d'une trentaine de pages apparaît plutôt, après examen, comme un inventaire dressé en 1918 par Eisenstein des livres en sa possession. En effet, certains ouvrages y sont consignés comme ayant été acquis en 1916, c'est-à-dire bien avant la date indiquée par les archivistes du RGALI. Surtout, alors que les ouvrages y sont classés par date d'achat, avec maintes précisions scrupuleusement notées, les livres du début de la liste sont dépourvus de toute information, date d'achat compris, comme si Eisenstein ne se souvenait plus précisément des circonstances de leur acquisition, ce qui laisse penser qu'il s'agit des premiers livres constitutifs de sa bibliothèque personnelle. Les dernières dates s'arrêtant en août 1918, on peut supposer que c'est à ce moment qu'il rédige ce document. Il fait alors partie de l'Armée rouge, dans laquelle il s'est enrôlé en mars. Dans la mesure où il accorde une importance extrême aux livres, il est possible qu'il ait souhaité établir un récapitulatif de sa bibliothèque afin de se prémunir contre des pertes éventuelles. Il en profite pour mettre à jour ses comptes et dresse le tableau de ses dépenses liées aux livres pour les années 1917-1918.

Ce carnet est organisé en différentes sections, qui correspondent aux intérêts de l'époque d'Eisenstein, respectivement présentés comme il suit : architecture, Saint-Pétersbourg, art, caricature et satire, livres anciens, gravures russes, gravures étrangères, lithographies, théâtre. Pour la présente étude, deux rubriques retiendront notre attention : « caricature et satire » et « lithographies. » Elles comportent différentes informations que j'ai reproduites telles quelles ci-

dessous et qui sont inégalement fournies pour chaque objet (cas de figure qui concerne surtout, de manière logique, les items achetés avant 1917). On trouve notamment des indications sur la date d'acquisition, sur le prix (en roubles et en kopecks), sur la provenance (villes, libraires et antiquaires), et parfois certaines précisions et annotations quant aux artistes et auteurs. J'ai complété entre crochets les abréviations utilisées par Eisenstein. Tout en donnant à voir l'entreprise systématique et rigoureuse de collecte bibliographique par thèmes que le jeune Eisenstein met alors en place, ces données permettent de reconstituer et de mesurer l'étendue de la connaissance que ce dernier a de l'art de Daumier à ce moment-là.

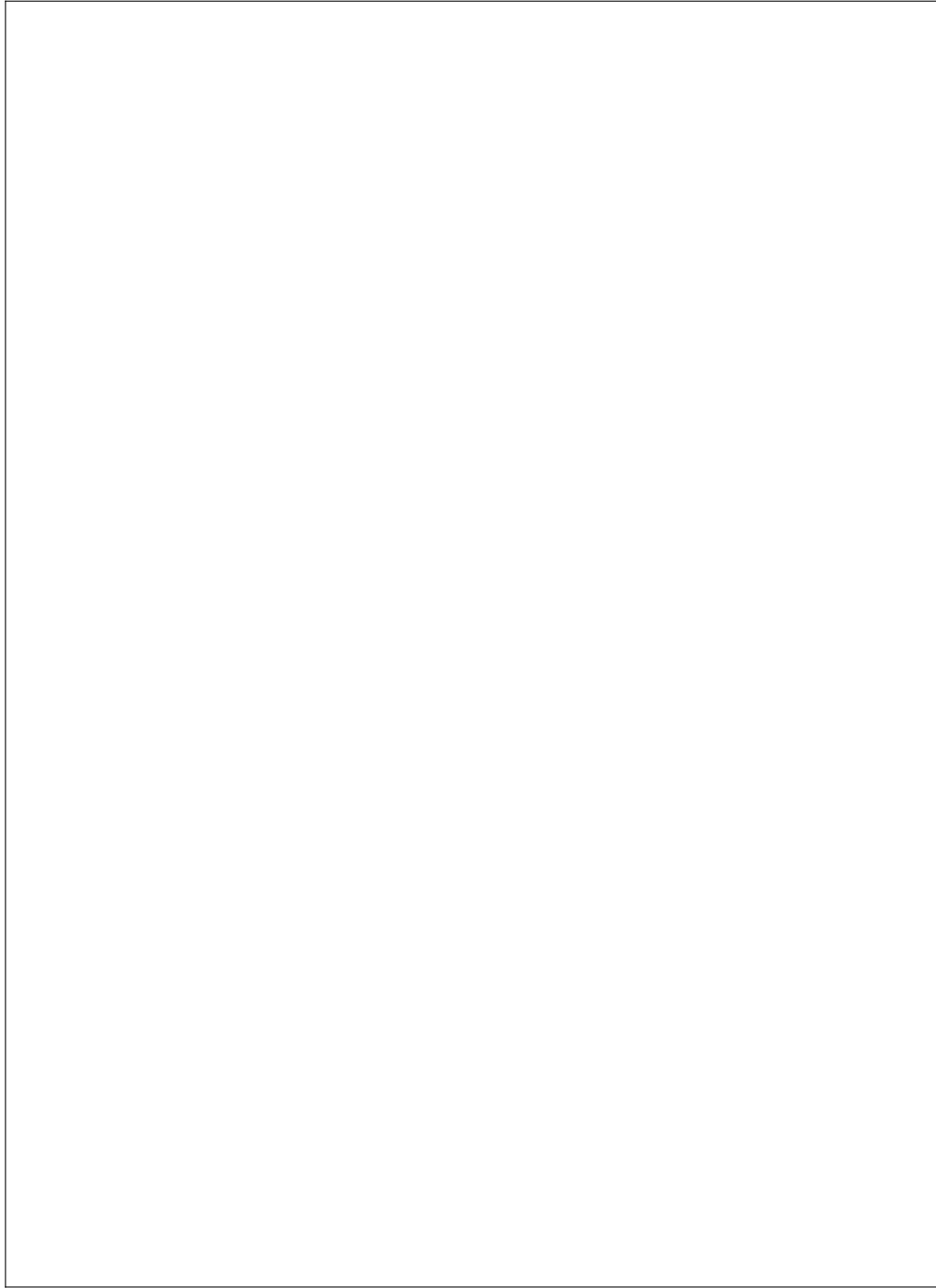
### a) Histoire de la caricature et de la satire

- R. Deberdt, *La Caricature et l'humour français au XIX<sup>ème</sup> siècle*
- K. Bertels, *Honoré Daumier*
- Gavarni, *Masques et visages*
- (1916) Th. Gautier, *Œuvres choisies de Gavarni*
- *Risounki Gavarni (Dessins de Gavarni)*, 4<sup>ème</sup> éd. Vés[elaïa] Bibl[iotéka]
- J. Grand-Carteret, *L'Oncle de l'Europe (Édouard III devant l'objectif caricatural)*
- *L'esprit follet*<sup>2</sup>, 1870
- *Karikatourny albom sovremennykh rousskikh deïatelei (Album caricatural des hommes politiques russes contemporains)*, Strékoza, 1879
- D. Rovinski, *Rousskaïa narodnaïa kar[ikatoura] (La Caricature populaire russe)*
- Robida, *Le Vingtième siècle*
- (14 juillet [19]17) Lichtenberg, *William Hogarth's Zeichnungen*, 1840, 2 t. (A. V. Boutov[skaïa])
- (10 septembre, [19]17), L. Boilly, *Le pouvoir de l'éloquence*, [illisible] (A.V. Bout[ovskaïa]), 2 r[oubles]
- (12 septembre, [19]17) 11 caricatures lithographiées de *Krymskoï kampanii (La campagne de Crimée)*, 1855 [illisible], marché Alexandrov, 3,30 r[oubles].

---

2. Il s'agit d'une revue satirique.

- 
- (5 novembre 1917) Isaac Georges Cruikshank, *La Belle assemblée* or *Sketches of character dancing*. (gravure originale en couleurs). Pub[lished] August 31st 1817. [Georges C — 1792 + 1878] [Isaac C. 1756 + 1810], (A.V. Bout[ovskaïa]), 50 k[opek]
  - (22 juillet 1918) J. Sheible, *Volksprediger, Moralisten und frommer Unsinn, S. Brandt's Narrenschiff und Th. Murner's Schelmenzunft*, Stuttgart, 1845, 2 r[oubles]
  - (14 août 1918) J. Grand-Carteret, *Le décolleté et le retroussé, quatre siècles de gauloiseries*, 15 r[oubles]



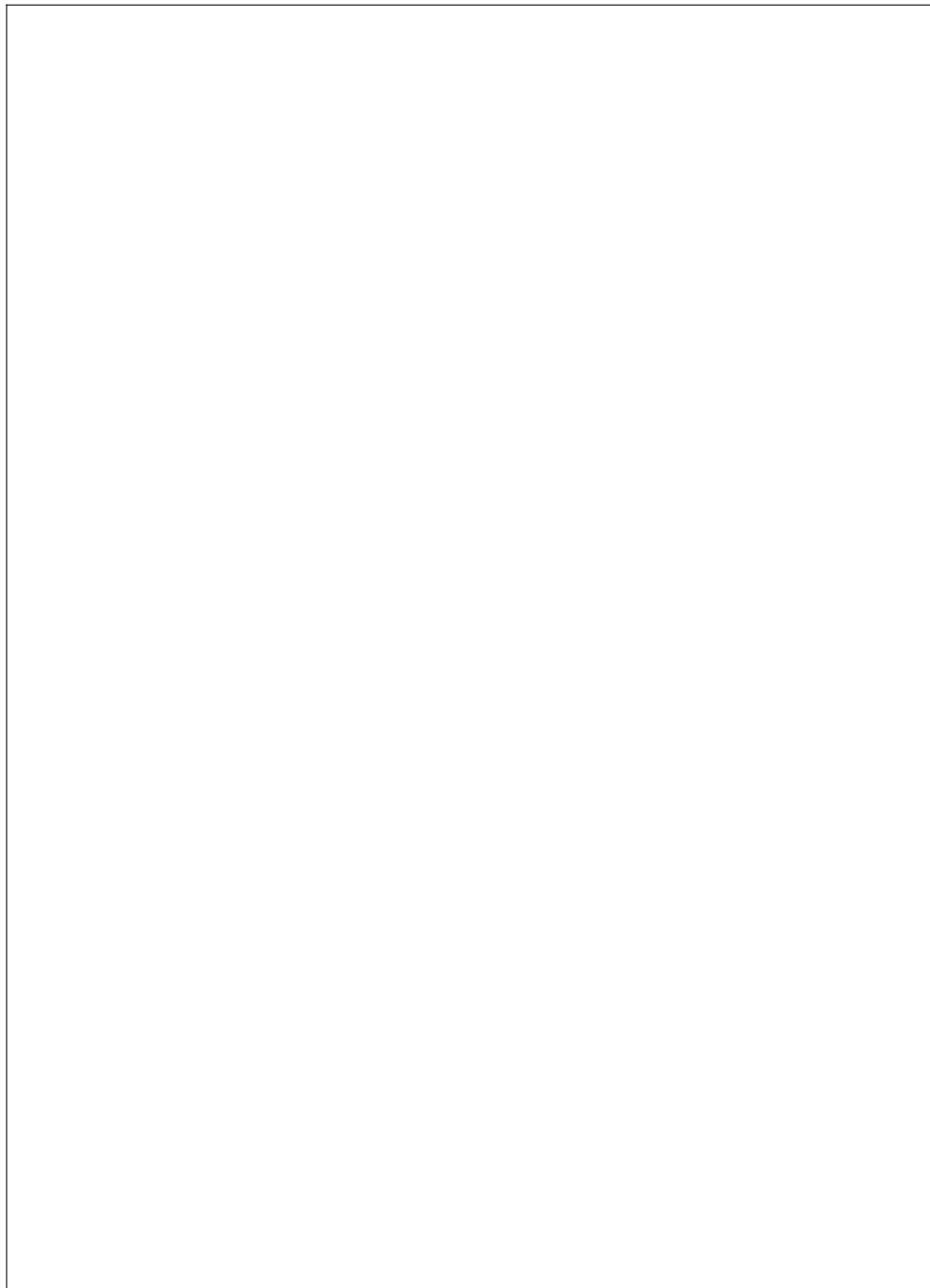


FIGURE 11 – Section IV. « Histoire de la caricature et de la satire », carnet 881, fonds 1923, opus 1, 1917, encre sur papier, 37 × 22,5 cm, p. 11 et 12. RGALI, Moscou

Comme on le voit, parmi les seize ouvrages qu'Eisenstein achète, la caricature française est fort bien représentée, devant par exemple la caricature russe. Il est intéressant par ailleurs de remarquer que les quelques gravures qui figurent dans cette section sont accompagnées de la mention « A.V.Boutov. », qui indique leur provenance (comme c'est le cas pour la majorité des gravures consignées par Eisenstein dans la rubrique « gravures étrangères »). Cette mention ne renvoie pas à un libraire ou à un antiquaire, mais à la tante par alliance d'Eisenstein, Alexandra Vassilievna Boutovskaïa, qui possédait une collection extraordinaire de gravures, comme le raconte Eisenstein lui-même :

*« La gravure en couleurs La Dame du palais de la Reine [de Moreau le Jeune] est venue entre mes mains, sortie contre un billet de dix roubles du carton crasseux d'un des antiquaires les plus miteux du marché Alexandrov. [...] Au bout d'un an environ, ma tante par alliance\* Alexandra Vassilievna Boutovskaïa, ayant hérité de son mari devenu aveugle, un général, une des meilleures collections de gravures, qu'ils avaient passé leur vie à rassembler — une vieille dame frêle qui l'avait initié au charme et à la délicatesse de Callot (elle avait tout Callot), de Della Bella (elle avait tout D.B.), de Hogarth, de Goya (la place me manque pour énumérer seulement ceux dont elle avait les œuvres complètes!) — ainsi donc au bout d'un an environ ma tante Alexandrovna Vassilievna diagnostiqua soudain que ma "feuille" [...] était une reproduction du service de calchographie du Louvre<sup>3</sup>... »*

D'une part, grâce à cette tante, Eisenstein se familiarise de près avec les génies de la gravure, qu'il convoquera fréquemment par la suite dans ses réflexions esthétiques. D'autre part, on le voit, Alexandra Vassilievna aide le jeune Sergueï dans la constitution de sa propre collection : elle le conseille et lui offre son regard d'expert, tout en lui vendant certaines des gravures qu'elle possède. On peut supposer que c'est par ce contact répété et privilégié avec des œuvres d'art que s'est éveillé le désir d'Eisenstein d'acquérir ses propres gravures et lithographies. La rubrique reproduite ci-dessous fait état des démarches qu'il effectue dans ce cadre. Comme on peut le constater, Daumier y occupe une place de choix (les lithographies françaises du XIX<sup>ème</sup> siècle y sont mises en gras).

3. « Novgorod — Los Remedios » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 144-145.



## b) Lithographies

- (10 septembre 1917) *Le pouvoir de l'éloquence*, L. Boilly. Louis-Léopold Boilly 1761-1845, gravure, 1837, 7 kopecks
- (12 septembre 1917) *Impérator Nikolai I skonchalsia 18go fevralia 1855 goda (L'Empereur Nicolas I est décédé le 18 février 1855)*. Dessin avec la mention V. Gou., 18 février 1855, [illisible], 30 kopecks.
- (1915) *Petits croquis*, Wattier, 1815-1830, 10 kopecks.
- (21 septembre 1917) 6 lithographies de Chtchédrine —, n°11, 20, 21, 24, 31 et 33 de *Stseny iz rousskogo narod[nogo] byta (Scènes de la vie populaire russe)*, [illisible], chez A.V. Bout [ovskaïa], 1839, 6 roubles.
- (21 septembre 1917) *Tsérémonial osvещения S. Péterbourgskogo katedralnogo Isaakievskogo sobora 30 maïa 1858 (Cérémonie d'illumination de la cathédrale Saint-Isaac de Saint-Pétersbourg du 30 mai 1858)*, chez A.V. Bout[ovskaïa], 1858
- (13 septembre 1917) *Das Neue Jerusalem*, 30 kopecks.
- (12 avril 1918) 4 portraits lithographiés d'Alexandre I<sup>er</sup> tirés des deux tomes de *Galériei Zimnego Dvortsa (Galeries du Palais d'Hiver)*, travaux de Victor Doublet, 1845-6, Gatchino, 2 kopecks
- (9 mai 1918) *Vid Marsova polia (Vue du Champ-de-Mars)*, dessiné d'après nature sur pierre par Galaktionov, 1821-1824, Gatchino, 9,50 roubles
- (2 juin 1918) « *Je ne veux pas qu'il ait de statue quand je n'ai pas la mienne* », H. Daumier, *Actualités*, pl. 49, chez Ouspirov, 15 roubles
- (7 juin 1918) *Le Md [marchand] de chaînes de sûretés*, H. Daumier, *Bohémiens de Paris*, pl. 1, chez Ouspirov, 10 roubles
- (7 juin 1918) *Les Favoris de la poire*, Auguste Bouquet, *La Caricature* (journal) n° 124, pl. 257, chez Ouspirov, 10 roubles
- (3 août [1918 ?]) *Élimination à huis-clos*, Gavarni, *Politique des femmes*, n° 1, *Le Figaro*, 1839, 6 [roubles]
- (3 août [1918 ?]) *Un mariage d'argent*, (Ch. Ph[ilipon] invt., H.D[aumier] lith.), *Caricaturana* n° 2

- (3 août [1918 ?]) « *Monsieur, on m’a volé un billet de 1000 francs* », [illisible] *Caricaturana* n° 11
- (3 août [1918 ?]) *Robert Macaire agent matrimonial*, (Ch. Ph[ilipon] invt., H.D[aumier] lith.), *Caricaturana* n° 16
- (4 août [1918 ?]) *Robert Macaire devant ses juges*, (Ch. Ph[ilipon] invt., H.D[aumier] lith.), *Caricaturana* n° 30 \* *Caricaturana (Robert Macaire) 1836-1838*. Série de 100 p. Bénézit t. I, p. 28<sup>4</sup>. Honoré Daumier, 40 r[oubles]

Grâce aux dates indiquées, on peut voir qu’Eisenstein effectue ses achats de façon groupée, comme s’il achetait tout ce qui est disponible à un endroit et à un moment donnés sur l’artiste qui l’intéresse : ainsi, au début du mois de juin, il acquiert plusieurs lithographies de Daumier chez le libraire Ouspirov. De même, le 3 août 1918, il semble avoir trouvé un nouvel endroit, malheureusement non mentionné, où s’approvisionner en lithographies de Daumier tirées de la série *Caricaturana*. Il y consacre des sommes assez importantes : pour le mois d’août, il alloue quarante roubles à quatre lithographies de Daumier, soit dix roubles chacune, ce qui constitue un montant bien supérieur à celui accordé aux lithographies d’autres artistes, qui se chiffre la plupart du temps en kopecks. On peut également évaluer la part de Daumier dans le budget qu’il réserve aux lithographies grâce à un tableau de comptes qui fait état de ses dépenses effectuées entre janvier et juin 1918. En effet, dans la colonne « lithographies », à la ligne du mois de juin, il indique avoir acheté trois lithographies, ce qui correspond aux données ci-dessus (deux lithographies de Daumier et une de Bouquet), pour une somme de 35 roubles, qui constitue environ le tiers du total de ses dépenses pour le mois de juin (100,7 roubles) et un peu plus du dixième du total de ses dépenses de janvier à juin (292, 7 roubles). (*voir fig. ??*).

Ces acquisitions marquent le début de la collection d’Eisenstein, qui sera toute sa vie à la recherche de lithographies de Daumier. Ainsi, par exemple, dans un passage de ses *Mémoires* datant de 1946, soit une trentaine d’années plus tard, il évoque une librairie de Léninegrad où il s’approvisionne en œuvres de Daumier :

---

4. La section « gravures » du document comporte les deux premiers tomes du *Dictionnaire critique et documentaire des peintures, sculpteurs et graveurs* de Bénézit. Eisenstein note d’ailleurs, à son grand dam, que seuls les deux premiers tomes, allant jusqu’à la lettre K, sont disponibles.



FIGURE 12 – Sergueï Eisenstein, carnet de comptes, achats de livres et de lithographies de juin à décembre 1917, archive 881, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou.

*« Je connais une librairie merveilleuse.*

*Je n’y vais pas souvent.*

*C’est sans doute pourquoi elle garde son attrait magique.*

*Bien que je vive à Moscou, j’y vais à Léninegrad.*

*Elle est quelque part entre Pieski, où j’ai vécu autrefois et la place Znamenski. [...]*

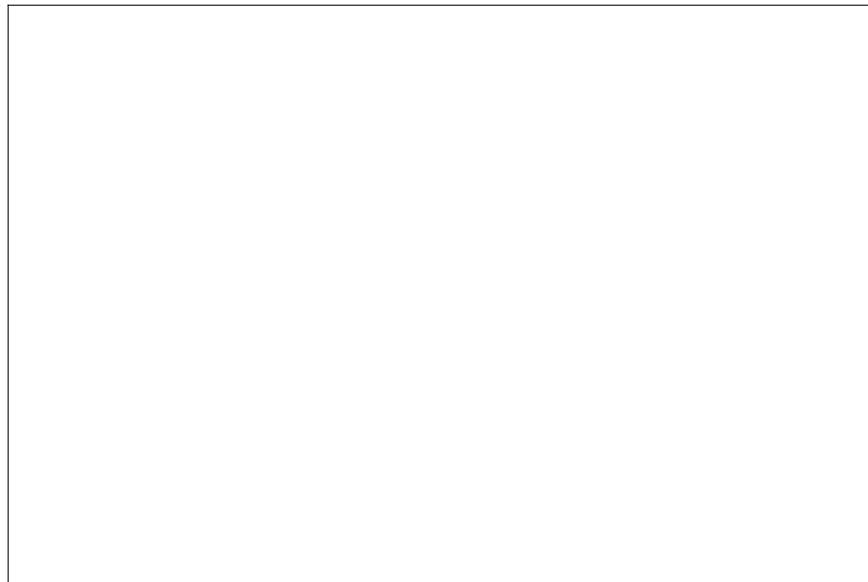


FIGURE 13 – Feuille de comptes : livres achetés de janvier à juin 1918. Archive 1097, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou.

*On y trouve d'incomparables lithographies originales de Daumier, un choix étonnant d'images d'Épinal françaises.*

*Et la plupart des livres rares que je recherche depuis longtemps<sup>5</sup>. »*

De même, comme le révèle un autre passage de ses *Mémoires*, il reste toujours à l'affût d'acquisitions daumièresques potentielles. Ainsi, lors de sa première rencontre avec Ernst Toller, à Berlin, en 1929, celui-ci lui propose d'emporter quelque chose de son appartement en souvenir. Eisenstein repère en premier des lithographies de Daumier, qu'il ne prendra finalement pas avec lui :

*« Il me reçoit dans ses petites pièces propres, quelque peu mièvres et efféminées. D'un geste ample : "Prenez ce que vous voulez en souvenir." Que prendre ? Si je ne prends rien, je vais le vexer ... Sur son mur sont accrochées deux lithographies des débuts de Daumier, pas très bonnes, dans des cadres dorés étroits<sup>6</sup>. »*

5. « Les livres » (1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 474.

6. « Chronique familiale » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 85, t. I. (*nous traduisons*)

Certaines des lithographies de Daumier qu'il acquiert sont destinées à être accrochées aux murs de son appartement. Il accorde en effet beaucoup d'importance à la décoration de celui-ci, qu'il conçoit à la fois comme un musée personnel, devant refléter ses goûts, et comme un espace de travail, dont l'aspect visuel doit stimuler son inspiration. Ainsi, dans un plan datant de 1935, il prévoit de décorer son salon avec une reproduction d'un Daumier, à côté de celle d'un Rodin, d'une gouache réalisée spécialement pour le cinéaste par Fernand Léger et qui figure encore aujourd'hui dans le Cabinet Eisenstein<sup>7</sup>, d'une photographie dédicacée de Charlie Chaplin (« Ch.Ch. ») ainsi que de photographies de Paul Robeson (« Rob ») et de Mei Fan-Lang (« Mei »), personnalités auxquelles Eisenstein voue une admiration sans bornes. (*voir fig. ??*)

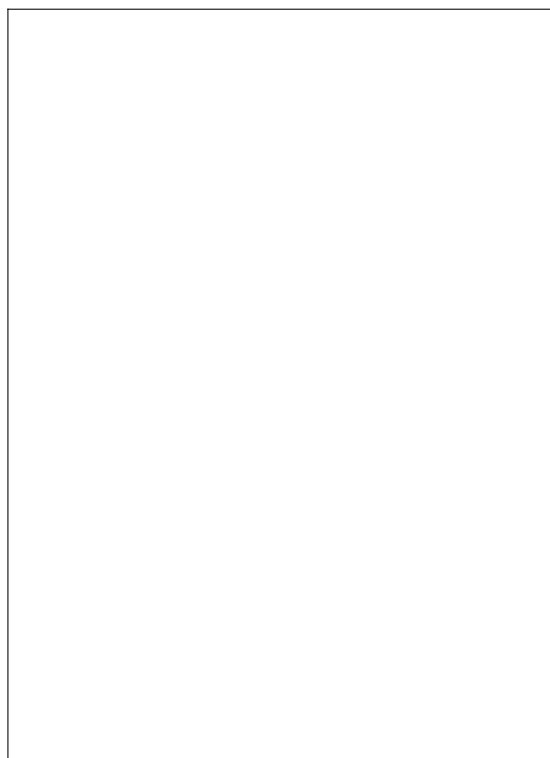


FIGURE 14 – Sergueï Eisenstein, plan d'aménagement d'appartement, 1935. Archive 1347, fonds 1923, opus 2, p. 2. RGALI, Moscou.

---

7. Sur les rapports entre Léger et Eisenstein, voir François ALBERA. « Léger en correspondances. Epstein-Eisenstein-Epstein ». Dans : *Cinémathèque* 18 (2000), p. 39–60.

Le scénariste Boris Agapov, qui rend souvent visite à Eisenstein, constate d'ailleurs en 1947 que la décoration de son appartement n'a que très peu changé depuis les années trente. Il révèle qu'à ce moment, la reproduction de Daumier y figure toujours :

*« Peu de choses ont changé ici. Le fauteuil-trône s'est retrouvé sous une autre fenêtre. Le portrait de Chaplin a dû se serrer un peu pour laisser de la place à la reproduction de Daumier<sup>8</sup>. »*

Il s'agit probablement de la reproduction de la peinture *Crispin et Scapin*, qui surplombe encore aujourd'hui le couloir d'entrée du Cabinet Eisenstein.

En plus de décorer son appartement, Eisenstein emmène également avec lui certaines lithographies de Daumier dans sa « malle magique », comme l'appelle son ami Grigori Kozintsev. Ce dernier comme il suit son attachement pour cette malle :

*« Encore aujourd'hui, il trimballe avec lui à travers le monde sa grande malle en cuir remplie de dessins et de gravures, de sa passion pour la culture mondiale et pour les aspects merveilleux de l'humour. Mais à présent tout cela ne lui appartient déjà plus, mais à l'histoire de la culture mondiale. Et sa malle, et ses gravures préférées (qui conservent la trace de ses goûts), et ses farces espiègles<sup>9</sup>. »*

Complémentaire des lectures de monographies et d'ouvrages sur l'artiste, cette proximité avec les œuvres de Daumier, notamment lithographiées, explique la fréquence avec laquelle Eisenstein les cite dans ses brouillons de travail.

Une fois avoir observé la place de Daumier dans la bibliothèque naissante d'Eisenstein, il est tout aussi instructif de constater l'importance qu'elle y occupe, trente ans après, à la fin des jours du réalisateur.

---

8. Boris Agapov, « Le résident du diable » (1968), in Rostislav IOURÉNEV, éd. *Eizenchteïn v vospominaniakh sovremennikov (Eisenstein dans les souvenirs de ses contemporains)*. Moscou : Iskousstvo, 1974, p. 392. (nous traduisons)

9. « Au sujet du scénario du film *La mort du commis-voyageur* (1959) », in KOZINTSEV, op. cit., p. 164, t. II (nous traduisons).

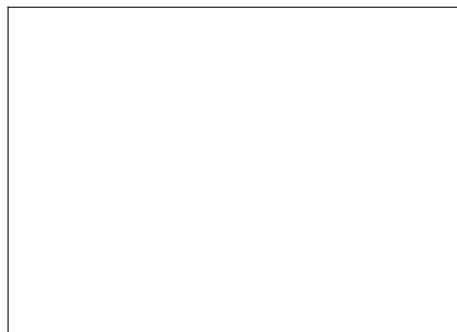


FIGURE 15 – Eisenstein et ses malles de livres et d’œuvres d’art. Reproduit dans *Memouary*.

### 3. La bibliothèque du Cabinet Eisenstein

Véritable outil de travail, la bibliothèque personnelle qu’Eisenstein se constitue dans son appartement moscovite, à Potylikha, impressionne beaucoup ses contemporains : le meilleur ami d’Eisenstein, l’acteur Maxime Chtraoukh, dont la propre bibliothèque est pourtant extrêmement fournie, écrit de l’appartement d’Eisenstein qu’il ressemble « *davantage à un musée singulier ou à une bibliothèque qu’à un logement humain*<sup>10</sup>. » Eldar Riazanov<sup>11</sup> qui fut l’élève d’Eisenstein au VGIK et devint par la suite son ami, évoque quant à lui sa bibliophilie en ces termes :

*« Eisenstein aimait que les étudiants viennent chez lui. Dans son petit trois pièces à Potylikha, il n’y avait pas un seul centimètre carré qui ne fût rempli de livres. Des rayons de bibliothèque se trouvaient dans toutes les chambres, dans le couloir, dans la salle de bains, même dans les toilettes. [...] Tout un mur de son cabinet était rempli de livres qui lui avaient été dédiés par les auteurs*<sup>12</sup>. »

J’ai eu la chance de pouvoir voir ce qui reste de cette bibliothèque de mes propres yeux, au Cabinet Eisenstein, situé au 6 rue Smolenskaïa, à Moscou. Fondé en 1958 par Naoum Kleïman, ancien étudiant d’Eisenstein au VGIK et chercheur totalement dévoué à la cause eisensteinienne,

---

10. G. CHAKHOV. *Maksim Maksimovitch Chtraoukh*. Moscou : Vsérossiiskoe Teatralnoe Obchestvo, 1964, p. 253. (nous traduisons).

11. Eldar Riazanov (1927 —... ). Réalisateur, scénariste et acteur. Il est notamment célèbre pour avoir réalisé *L’Ironie du sort* (1975), film mythique en Russie. Il fut l’élève d’Eisenstein et de Grigori Kozintsev au VGIK.

12. Eldar RIAZANOV. *Groustnoe litso komédi* (*Le triste visage de la comédie*). Moscou : Molodaia gvardiia, 1977, p. 40. (nous traduisons).

ce cabinet d'accès relativement restreint se veut une reconstitution de l'appartement d'Eisenstein, selon le modèle, très apprécié en Russie, du musée-appartement.

Ce cabinet n'aurait jamais pu voir le jour sans la veuve d'Eisenstein, Péra Attachéva, qui archivait fidèlement tous les documents de son mari.

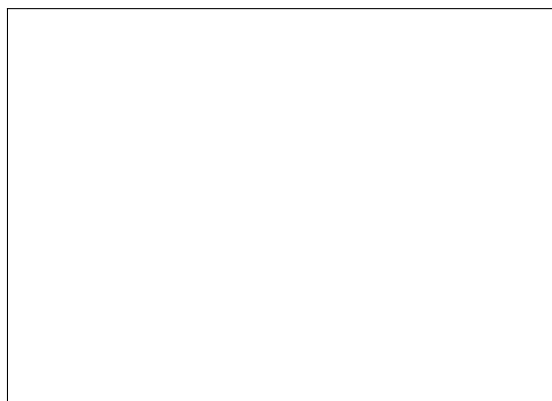


FIGURE 16 – Péra Attachéva dans l'appartement d'Eisenstein. Reproduit dans *Memouary*.

Elle s'occupa à sa mort de les classer et de les répertorier, ce qui n'était pas sans péril, au vu des relations très tendues entre le pouvoir stalinien et le cinéaste à la fin de sa vie. Ayant sauvé tout ce qu'elle pouvait, Péra Attachéva le légua ensuite au Cabinet Eisenstein. Dans ce legs figurait la majorité de la bibliothèque d'Eisenstein, une partie ayant été transférée à la Bibliothèque Centrale Lénine de Moscou et une autre aux Archives russes littéraires et artistiques d'Etat (RGALI, ancien TsGALI). Il ne reste malheureusement aucune trace concernant les livres récupérés par la Bibliothèque Centrale Lénine ; quant à la partie minime conservée par le RGALI, elle ne comprend aucun ouvrage relatif aux questions ici traitées<sup>13</sup>. Bien qu'incomplète et ayant été victime de nombreux vols du vivant même de Péra Attachéva, alors aveugle et fragilisée par le deuil du cinéaste, la bibliothèque du Cabinet Eisenstein offre néanmoins un aperçu satisfaisant des lectures d'Eisenstein. Ce d'autant plus que Naoum Kleïman et Péra Attachéva ont tenté de restituer l'agencement originel des livres, qui obéissait aux associations d'idées propres au cinéaste. Comme l'écrit joliment Naoum Kleïman, « *l'un des films perdus d'Eisenstein, c'est son*

13. La liste des ouvrages ayant appartenu à Eisenstein et conservés au RGALI est consultable à la dernière page du catalogue du fonds Eisenstein (fonds 1923, opus 2).



*montage de livres*<sup>14</sup>. » Sa bibliothèque expose, pour ainsi dire, « *l'intérieur de son cerveau*. » Il devient dès lors possible de reconstituer, au moins partiellement, son cheminement intellectuel à travers les livres<sup>15</sup>. Naoum Kleïman a d'ailleurs le projet de s'appuyer sur les photographies prises par Viktor Dombrowski des rayons de la bibliothèque d'Eisenstein pour en dresser un aperçu aussi exhaustif que possible.

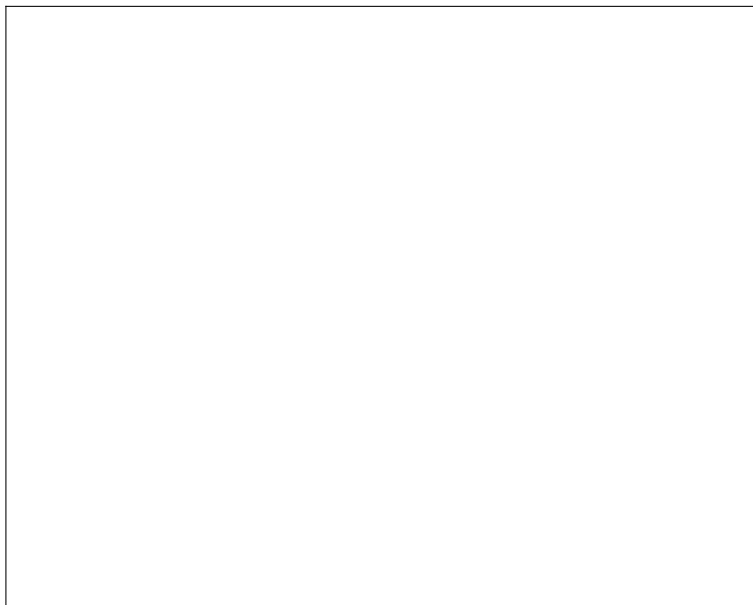


FIGURE 17 – Photographies de l'appartement original d'Eisenstein, situé à Potylikha. 11 février 1948 (jour du décès d'Eisenstein). Reproduit dans *Memouary*.

Eisenstein avait une manie qui s'avère très précieuse pour le chercheur : pour chaque nouveau livre, il notait quasi systématiquement la date et/ou le lieu d'acquisition, ce qui offre l'avantage de pouvoir suivre très précisément dans le temps la constitution de sa bibliothèque, exception faite bien entendu de ses lectures d'enfance. Dans ces conditions, au sein de l'abondant rayon consacré par Eisenstein à l'humour et la caricature, notamment française, j'ai pu dresser un inventaire des livres d'Eisenstein portant sur l'œuvre de Daumier, que je reproduis ci-dessous.

14. Naoum E. KLEÏMAN. « "À Monsieur Eisenstein, qui m'est si sympathique..." Au sujet des autographes dans les livres de la bibliothèque de S.M. Eisenstein ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski* 85 (2007), p. 79–85.

15. Au sujet du Cabinet Eisenstein et des lectures d'Eisenstein, voir *ibid.* ; Ada ACKERMAN. « La bibliothèque d'Eisenstein : reconstitution d'une genèse intellectuelle ». Dans : *Bibliothèques d'artistes*. Sous la dir. de Françoise LEVAILLANT. Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, p. 323–346.

#### 4. Liste des livres portant sur Daumier, sur l'art de la caricature française et sur l'humour en général se trouvant au Cabinet Eisenstein

- Arsène Alexandre, *L'Art du rire*, Quantin, Paris, 1892 (acquis le 3 novembre 1939)
- Maurice Alhoy, *Reiseerlebnisse. Mit Illustrationen von Daumier und anderen*, Mauritius Verlag, Berlin, 1923 (acquis le 20 mars 1926)
- Henri Bergson, *Le Rire*, Alcan, Paris, 1931 (acquis le 18 août 1932)
- Henri Bergson, *Laughter*, Macmillan and Co, Londres, 1921 (acquis le 18 mai 1933)
- Bertall, *La Comédie de notre temps*, Paris, Plon, 1874
- Anthony Bertram, *Honoré Daumier, paintings and drawings.*, The Studio, London, 1929 (acquis à Londres le 6 novembre 1929)
- Kurt Bertels, *Honoré Daumier als Lithograph*, R. Piper and Co, Munich und Leipzig, 1908 (deux exemplaires)
- Adolphe Brisson, *Nos Humoristes*, Société d'édition artistique, Paris, 1900
- Champfleury *Histoire de la caricature antique*, Dentu, Paris, 1867 (acquis le 20 décembre 1932, à Léningrad)
- Champfleury , *Histoire de l'imagerie populaire*, Dentu, Paris, 1869 (acquis le 5 novembre 1939)
- Armand Dayot, *Les Maîtres de la caricature française au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Quantin, Paris, 1888 (acquis le 12 novembre 1921)
- Honoré Daumier, *Les cent Robert Macaire*, Les arts et le livre, Paris, 1926 (acquis le 21 octobre 1933)
- Raoul Deberdt, *La Caricature et l'humour français au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Larousse, Paris, 1898
- Raymond Escholier, *Honoré Daumier*, Librairie Floury, Paris, 1930 (acquis le 18 mars 1936)
- Lucien Fabre, *Le Rire et les rieurs*, Gallimard, Paris, 1929 (acquis le 28 mars 1933)
- Henri Frantz, *Daumier and Gavarni*, Bureau du Studio, Paris, 1904.

- 
- Sigmund Freud, *Wit and its relation to the unconscious*, T. Fisher, Londres, 1916 (acquis le 14 septembre 1933).
  - Eduard Fuchs, *Der Maler Daumier*, Weyne, New York, 1927 (acquis le 30 octobre 1930)
  - Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Albert Langen, Munich, 1921 (acquis le 19 mars 1941)
  - Eduard Fuchs, *L'élément érotique dans la caricature*, Stern, Vienne, édition privée (acquis à Berlin le 1<sup>er</sup> avril 1926)
  - Paul Gaultier, *Le Rire et la caricature*, Hachette, Paris, 1906 (acquis le 17 octobre 1934)
  - John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, La librairie illustrée, Paris, 1888 (acquis à Moscou le 19 janvier 1921)
  - Grandville, *Aus einer anderen Welt*, Verlag der Kunst, Dresden
  - Grandville, *Vie privée et publique des animaux*, Hetzel, Paris, 1867 (acquis le 27 octobre 1939)
  - Louis Huart, *Muséum Parisien*, Beauger et Cie, Paris, 1841
  - Nina Iavorskaïa, *Daumier*, Izdatelstvo léningradskovo oblastno soiouza sovetskikh khoudojnikov, Leningrad, 1935
  - C.W. Kimmins, *The springs of laughter*, Methuen and Co, Londres, 1928 (acquis le 6 novembre 1934)
  - Erich Klossowski, *Honoré Daumier*, R. Piper and Co, München, 1908 (acquis le 9 mars 1925, à Moscou pour la commémoration de 1905, à l'occasion de la sortie du *Cuirassé Potemkine*)
  - Stephen Leacock, *Humor, its theory and technique*, Dodd mead and Co, New York, 1935
  - Louis Philbert, *Le Rire, essai littéraire, moral et psychologique*, Paris, Librairie Germer-Baillièrre et cie, 1883 (acquis le 5 mars 1930 à Paris)
  - Robert Rey, *Daumier*, Stock, Paris, 1923 (acquis le 26 novembre 1929)
  - Albert Robida, *Le Vingtième siècle*, Decaux, Paris, 1884
  - Henri Rochefort, *Prikliouchénia moï jizni (Les Aventures de ma vie)*, Academia, Moscou, 1933 (acquis le 2 avril 1934.)
  - Henri Rochefort, *La Grande bohème. Deuxième série des Français de la décadence*, Librairie centrale, Paris, 1867

- Henri Rochefort, *Petits Mystères de l'hôtel des ventes*, Dentu, Paris, 1862.
- Léon Rosenthal, *L'Art de notre temps, Daumier*, Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris, 1912 (acquis à Moscou le 2 avril 1922)
- Hans Rothe, *Daumier und das theater*, Paul List Verlag, Leipzig, 1925 (acquis à Berlin le 19 septembre 1926)
- Hans Rothe, *Daumier und der Krieg*, Paul List Verlag, Leipzig, 1926 (acquis le 12 juillet 1944)
- Hans Rothe, *Daumier und die Ehe*, Paul List Verlag, Leipzig, 1927 (acquis le 8 octobre 1929)
- Hans Rothe, *Daumier und die Justiz*, Paul List Verlag, Leipzig, 1927 (acquis le 8 octobre 1929)
- James Rousseau, *Der Dichter Daumier*, Mauritius Verlag, Berlin, 1905 (acquis le 20 mars 1926)
- André Rouveyre, *Dessins de Rouveyre. Carcasses divines (1906-1907)*, Mercure de France, Paris (acquis le 26 mars 1941)
- Arthur Ruemann, *Daumier. Der Meister der Karikatur*, Delphin Verlag, München, 1920 (acquis le 3 mars 1932)
- James Sully, *Smekh, ego physiologia i psychologia (Le Rire, sa physiologie et sa psychologie)*, Saint-Pétersbourg, 1905 (acquis le 26 octobre 1928)
- Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Adolphe Delahays, Paris, 1875 (acquis le 19 février 1921)

À l'exception de la monographie de Nina Iavorskaïa, on remarque que tous les ouvrages dont la date d'acquisition n'est pas précisée par Eisenstein sont des publications assez anciennes. D'après l'ensemble des livres du Cabinet Eisenstein, il semblerait qu'il n'ait commencé à inscrire systématiquement les dates et lieux d'acquisition de ses ouvrages qu'après 1921. On peut donc raisonnablement supposer que les livres sans date ont été acquis avant 1921 (on reviendra sur ce point à propos de ses dessins de jeunesse).

Par ailleurs, cette liste montre bien comment, jusqu'à la fin de sa vie quasiment, Eisenstein ne cesse d'acquérir des livres sur Daumier. Il n'est pas rare, au demeurant, de tomber dans ses documents personnels sur des mentions de tels achats. Ainsi, comme le révèle l'entrée du 12 avril

1945 de son agenda, alors que commencent les difficultés que l'on sait autour d'*Ivan le Terrible*, pour autant, elles ne l'accaparent pas au point de lui faire cesser ses emplettes daumièresques :

« 11H. Projection des matériaux pour la partie II d'Ivan le Terrible. Comité pas au complet. Daumier pour 325 roubles. Or pour les dents<sup>16</sup>. »

De même, sans forcément pouvoir tout acheter immédiatement, il n'en note pas moins systématiquement toute nouvelle référence bibliographique à Daumier. Par exemple, dans un carnet rédigé durant les années vingt, il inscrit différentes mentions d'ouvrages en prévision d'une consultation ou d'une acquisition futures. Parmi elles, on trouve une référence au catalogue en quatre tomes de l'œuvre lithographiée de Daumier par Fuchs :

« Craig, Towards a new theatre [...] *Honoré Daumier*, Lithographien, 1828-51, 52-70, 61-71, *Albert Langen*, München *Otto Rank*, Der Kunstler *Freud*, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, 1921<sup>17</sup>. »

Eisenstein vouait d'ailleurs une véritable admiration à Fuchs pour ses travaux sur la caricature et sur Daumier, comme le révèle le passage suivant, où il s'enorgueillit d'avoir été cité par Fuchs dans son introduction aux *Grands Maîtres de l'érotisme* :

« *Eduard Fuchs est l'un des plus anciens sociaux-démocrates allemands actifs. C'est un sociologue quelque peu pédant lorsqu'il expose l'histoire des mœurs, mais à côté, c'est aussi l'un des plus grands historiens de l'art. C'est notamment l'auteur de travaux brillants sur Honoré Daumier, Gavarni et Rowlandson, sans parler de sa classique Histoire de la caricature des peuples européens, de ses études sur la plastique chinoise ancienne et sur la vaisselle ornementale de l'époque de la Renaissance*<sup>18</sup>. »

16. Reproduit dans Jay LEYDA et Zina VOYNOW. *Eisenstein at work*. Londres : Methuen, 1985 [1982], p. 148.

17. Sergueï EÏZENCHTEÏN. « Extraits de livres concernant le théâtre et l'humour ». Carnet 1413, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1920-1940.

18. « En guise de postface » (1945), in Sergueï EÏZENCHTEÏN. *Néravnodouchnaia priroda (La Non-indifférente nature)*. Sous la dir. de Naoum KLEÏMAN. Moscou : Mouzeï Kino, 2004, p. 499, t. II. (*nous traduisons*). Sur l'apport de Fuchs à l'histoire de l'art et de manière plus générale, à l'histoire, on se rapportera à l'analyse qu'en fait Walter Benjamin. (« Eduard Fuchs, collectionneur et historien », in Walter BENJAMIN. *Œuvres III*. Trad. par Rainer ROCHLITZ. Paris : Gallimard, 2000 [1972], p. 170-225.)

Voici la citation que fit Fuchs d'Eisenstein :

Si l'on revient à la liste de livres d'Eisenstein, on constate que très peu d'ouvrages proviennent d'URSS. Il avait en effet coutume de profiter de ses voyages pour acheter de nouveaux livres. Ses écrits abondent en récits de visites chez les bouquinistes et les antiquaires. Par exemple, à propos d'un séjour parisien, il écrit :

« La Lanterne de Rochefort (les vingt premiers numéros) fut ma première trouvaille dans les fonds de cave des bouquinistes à Paris<sup>19</sup>. »

Néanmoins, il obtient ses ouvrages étrangers principalement grâce à des intermédiaires dans le monde entier, auxquels il passe des commandes de livres et qui se chargent de les lui expédier en URSS. Il peut de la sorte acquérir des livres étrangers même dans les périodes les plus difficiles. On peut retrouver les traces de ces tractations dans les archives russes. Par exemple, le 13 octobre 1933, il note dans un carnet qu'il a fait acheter à la librairie Zwemmer de la rue Charing Cross à Londres deux livres sur Daumier et deux volumes par Dujardin<sup>20</sup>. Mary Seton et Donald Petterson lui fournissent des livres américains, Agustin Leiva lui expédie des livres mexicains, René Allendy se charge des livres français, Ivor Montagu lui envoie des ouvrages britanniques etc<sup>21</sup>. À la même occasion, ces intermédiaires lui font parvenir le catalogue des nouveautés de différents éditeurs. Par ce biais, Eisenstein peut se tenir au courant de l'actualité éditoriale internationale et s'approvisionner en livres au fur et à mesure de leur parution, au grand étonnement de Léon Moussinac, qui écrit à ce sujet :

« J'étais étonné de la façon dont en général, en URSS, on était au courant de ce qui se passait à l'étranger, des discussions, des querelles, et particulièrement en

---

« Sergueï Eisenstein, le célèbre auteur du Potemkine a dit dans une de ses allocutions prononcées pendant son séjour à Berlin : "Vous voulez savoir pourquoi mon film est si grandiose et pourquoi son effet est si irrésistible ? À cela je peux apporter une réponse claire : ce n'est ni moi ni mes collaborateurs qui avons créé le Potemkine, mais le peuple russe tout entier — ces mêmes millions d'individus qui voyaient dans les matelots du Potemkine l'incarnation de leur volonté et de leurs exploits héroïques." »

(Eduard Fuchs, *Die grossen Meister der Erotik. Ein Beitrag zum Problem des Schöpferischen in der Kunst*, Munich, Albert Langen, 1930, p. 35)

19. « Les livres » (1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 483.

20. Sergueï EÏZENCHTEÏN. « Lettres d'éditeurs, de librairies, d'imprimeries et de bibliothèques anglaises, belges, mexicaines, allemandes et françaises à Eisenstein à propos de commandes et d'envois de livres, de photographies et autres ». Archive 2394, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1927-1936.

21. *ibid.*

*France, à Paris. Eisenstein, lisant parfaitement le français, l'anglais et l'allemand, parvenait à se procurer des revues et des livres. Sur le futurisme, le constructivisme et le surréalisme, il se montrait particulièrement curieux et informé<sup>22</sup>. »*

En ce qui concerne Daumier, c'est justement ce même Moussinac qui se charge principalement de trouver et d'acheter de nouveaux livres pour Eisenstein, comme le révèle leur correspondance. Sympathisant communiste, historien et critique de cinéma, passionné de cinéma soviétique, Léon Moussinac a contribué à faire connaître l'œuvre d'Eisenstein en France : il publia certains de ses articles dans la revue de cinéma *Monde* et organisa des projections de ses films (ainsi que de Poudovkine et de Vertov) dans son ciné-club « Les amis de Spartacus », en dépit du contexte alors peu favorable à l'égard de l'URSS. Il rencontre Eisenstein à Moscou en novembre 1927. La sympathie immédiate qu'éprouvent les deux hommes l'un pour l'autre marque le début d'une intense amitié intellectuelle, nourrie de nombreuses lettres et échanges rédigés en français. Moussinac décrit ses premières impressions sur Eisenstein comme il suit :

*« La présence d'Eisenstein, c'est la présence du génie. C'est l'intensité de cette présence dès notre premier contact en novembre 1927 qui me bouleversa. On ne pouvait échapper à elle, à la fois physique et intellectuelle. Physique, par la mobilité du visage et des mains, la puissance du buste où s'insérait le volume puissant de la tête, le rayonnement d'énergie et d'intelligence qui émanait de toute sa personne<sup>23</sup>. »*

En vertu de cette amitié, Eisenstein prie rapidement Moussinac de bien vouloir devenir son intermédiaire en matière de livres en France. Il lui demande de recenser les différentes publications disponibles et les nouvelles parutions et ainsi que de lui envoyer certains ouvrages, ce à quoi Moussinac répond positivement :

*« Je vais m'occuper de réunir une bibliographie sur l'argot et vous la communiquerai. Usez et abusez de moi, mon cher Eisenstein. Je serai toujours content de vous être agréable, vous le savez<sup>24</sup>. »*

---

22. Léon MOUSSINAC. *Serge Eisenstein*. Paris : Seghers, 1964, p. 34.

23. *ibid.*, p. 31.

24. Lettre du 20 août 1928, Léon MOUSSINAC. « Correspondance avec Eisenstein ». Fonds 4 ° COLIO/ 35 (1), Bibliothèque Nationale de France (Arsenal), Paris. P. 3.

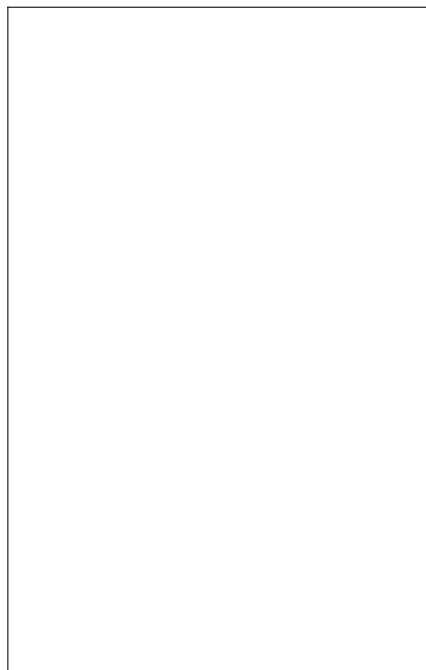


FIGURE 18 – Eisenstein et Moussinac au Congrès de la Sarraz en 1929. Collection Léon Moussinac, reproduit dans Léon Moussinac, *S.M. Eisenstein*.

Par la suite, Eisenstein lui demande d'ouvrir un compte en France pour l'achat de livres :

*« J'espère que vous n'allez pas vous fâcher, car j'ai l'intention de vous exploiter. Vous prier de m'envoyer quelques livres. En ce moment, je n'ai rien de défini à ce sujet. Mais il se peut que j'aie besoin de quelque chose d'urgent — un petit compte courant chez vous et un coup de téléphone [sic] à la librairie de votre part me sauveraient toujours de la situation<sup>25</sup>. »*

Moussinac s'exécute. Grâce aux articles d'Eisenstein qu'il fait publier dans *Monde*, il peut approvisionner le compte français de celui-ci et lui permettre d'acheter des livres à distance :

*« J'ai touché 300 fr. de Monde pour votre compte. Ça n'est pas beaucoup... mais c'est le prix qu'on paye ici pour des articles de cette importance. Vous pouvez donc commander encore d'autres ouvrages<sup>26</sup>. »*

25. Lettre du 15 octobre 1928, idem, *Serge Eisenstein*, p. 36.

26. Lettre du 11 octobre 1928, idem, « Correspondance avec Eisenstein », p. 7.



S'il profite depuis Moscou de l'aide de Moussinac pour se procurer des ouvrages français, il y recourt également lorsqu'il est présent physiquement en France. Ainsi, lors de son séjour parisien en 1930, il projette d'acquérir le catalogue en onze volumes de tout l'œuvre lithographié de Daumier que Loÿs Delteil est alors en train de réaliser. C'est ce que révèle son journal, dans lequel figure une liste de personnes à voir et de choses à faire à Paris :

« *Cocteau (Moussinac)*  
*Beaumont*  
*Vachet*  
*Serge*  
*Chéronnet*  
*Picasso*  
*Breton*  
*Aragon*  
*Foujita*  
*René Clair*  
*Noailles*  
*L. Delteil* Le peintre-graveur Daumier<sup>27</sup> »

Eisenstein charge Moussinac de lui procurer le Delteil. Celui-ci lui répond d'abord par la négative le 11 février 1930 :

« *J'ai les deux ouvrages de la librairie de France, cela fait 160,05 francs. Le Daumier est épuisé.*<sup>28</sup>. »

Neuf jours plus tard, Moussinac trouve finalement le Delteil chez un autre libraire et réclame de l'argent à Eisenstein pour pouvoir le payer :

« *Mon cher ami — je suis obligé de vous demander l'argent, car le Daumier fait une somme que je ne puis pas avancer longtemps en ce moment, car les affaires vont plutôt mal à ce point de vue...*

---

27. Sergueï EÏZENCHEÏN. « Extraits de livres, bibliographies ». Carnet 1416, fonds 1923, opus 1, RGALI. P. 65-66.

28. MOUSSINAC, op. cit., p. 22.

*Voici le compte : Daumier, 10 volumes (le 10<sup>ème</sup> n'est pas paru mais paraîtra bientôt) — 1350 francs. Romantiques — 60. Ouvrages précédents : 160. Total — 1570 fr.*

*Je vous apporterai demain les 9 volumes déjà parus de Daumier et l'autre de Clouzot. Ils sont à mon bureau, mais je n'ai pas le temps aujourd'hui<sup>29</sup>. »*

Ainsi, Eisenstein ne laisse jamais passer une occasion d'acheter un ouvrage sur Daumier. Tout au long de sa vie, il s'efforce de rassembler le plus d'informations possibles sur Daumier, obtenant une belle collection de livres qu'il se plaît à montrer à ses amis et invités. Par exemple, l'historien d'art américain Alfred Barr fut ébloui par la bibliothèque d'Eisenstein et notamment par ses ouvrages sur Daumier. Voyageant pour la première fois en URSS durant l'hiver 1926-1927, il se découvrit un intérêt pour l'art russe qui l'amena à revenir plus d'une fois. Il rencontra Eisenstein le 28 décembre 1926 chez Sergueï Trétiakov. Il l'apprécia beaucoup pour son savoir et son humour<sup>30</sup>. Comme le raconte son compagnon Jere Abbott, à chaque fois que lui et Barr retournèrent en URSS, ils ne manquèrent pas de rendre visite à Eisenstein. C'est dans ce cadre que Barr put admirer les livres d'Eisenstein sur Daumier. Le 15 février 1928, Barr note en effet dans son journal :

*« Après dîner (4h30), appartement d'Eisenstein. Il nous a reçus avec ses remarques comiques habituelles et ses pseudo-manières d'homme déjà enterré. Après avoir compulsé une grande pile de photogrammes d'Octobre et de La Ligne générale (dont il nous a généreusement offert plusieurs dizaines), nous avons regardé ses livres sur Daumier et sur l'histoire du théâtre — une très belle bibliothèque avec quelques livres rares. Il lit toutes les langues européennes majeures et en parle quatre. Daumier est sa grande passion<sup>31</sup>. »*

Dix-neuf ans plus tard, Daumier reste sa « grande passion. » C'est ce qui ressort du témoignage de l'historienne d'art Natalia Sokolova, qui lui rend visite dans son appartement, le 29 janvier 1945 :

29. Lettre du 20 février 1930, *ibid.*, p. 41.

30. Alfred.H. BARR JR. « Russian Diary 1927-28 ». Dans : *October* 7 (Winter 1978), p. 10-51, p. 13,30.

31. *ibid.*, p. 46. (*nous traduisons*)

« *Le plus important dans son appartement, c'était ses livres. Les armoires et les étagères n'y suffisaient pas, ils remplissaient tout l'espace disponible, jusque dans les coins, jusqu'aux rebords des fenêtres, jusqu'au couvercle même du piano.*

“Si Daumier vous intéresse, vous pouvez consulter chez moi toute la littérature mondiale qui lui est consacrée” — *me dit Eisenstein en dégageant une œuvre en fac-similé de l'artiste.*

*Avec hospitalité et entrain, le maître de maison montre à son invitée ses trésors, se servant de prétextes superflus pour les prendre dans ses mains et les manipuler<sup>32</sup>. »*

Cette passion est notoire pour les contemporains d'Eisenstein, comme le révèle un amusant passage de ses *Mémoires*, consacré à Josef Von Sternberg. Il y met en doute la version que celui-ci lui donne à propos de ses débuts au cinéma :

« *Il a commencé sa carrière comme ça.*

*A travaillé comme assistant ou quelque chose comme ça, sur un film quelconque.*

*On congédia tout le monde.*

*Le réalisateur s'en alla.*

*Et il fallut, à l'improviste, tourner encore une scène.*

*Une opération.*

*On ne veut pas rappeler le réalisateur. On décide de faire avec ce qu'on a.*

*On mande Sternberg pour tourner la scène.*

*Il la tourne.*

*La scène s'avéra être la meilleure du film.*

*C'est lui qui le raconte. Il dit qu'il a tourné l'opération "à la Daumier".*

*Je ne le crois guère.*

*À mon avis, il parle de Daumier parce qu'il sait que je l'adore<sup>33</sup>. »*

Cette passion sera l'objet du présent travail.

32. Natalia Sokolova, « Aux origines du film » (1959), in IOURÉNEV, op. cit., p. 384. (*nous traduisons*)

33. « Hôpitaux — Grosz — Sternberg — Jannings — les *Supervisors* » (1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 385.



Première partie

Les dessins de jeunesse d'Eisenstein  
et Daumier



# Chapitre I

## L'univers graphique de jeunesse d'Eisenstein

### 1. Un univers marqué par la culture française

On ne peut comprendre l'univers graphique de jeunesse d'Eisenstein et son intérêt de l'époque pour les œuvres de Daumier sans s'attarder sur la fascination qu'exerce, de manière plus générale, la culture française sur le jeune Sergueï, avec une nette prédilection pour la fin du XVIII<sup>ème</sup> et pour le XIX<sup>ème</sup> siècle. Né à Riga dans une famille aisée et cultivée, celui-ci bénéficie en effet de l'atmosphère cosmopolite de la ville, héritage des dominations successives prussienne et russe. Dès le plus jeune âge, en plus du russe, il apprend à parler l'allemand — qui partage avec le russe le statut de langue administrative du pays — ainsi que le français et l'anglais, qu'il étudie à l'École réelle de Riga. Comme le révèle sa correspondance, à l'âge de treize ans, il lit des journaux à la fois allemands, français et russes, qui lui permettent de se familiariser avec la presse illustrée de différents pays :

« *Je reçois à présent plein de journaux : Jugendpost, Der Gute Kamerad, Saint-Nicolas, Priroda i lioudi (La nature et les gens)*<sup>1</sup>. »

---

1. Sergueï EIZENCHTEÏN. « Correspondance avec Ioulia Konetskaia ». Archive 1546, fonds 1923, opus 1, RGALI. P. 2, lettre du 4 janvier 1911.

Il dépense d'ailleurs son argent de poche en journaux, comme il l'indique dans une autre lettre, datant du 9 avril 1911 :

*« Je te remercie beaucoup, beaucoup, pour le billet de cinq, grâce auquel je me suis commandé toute une collection de journaux<sup>2</sup>. »*

Avec sa mère, il s'entretient la plupart du temps en français, comme c'est alors l'usage dans les milieux aisés russes. C'est ainsi qu'à six ans, il compose un poème en son honneur, écrit dans un français impeccable :

*Ma chère maman,  
Si je savais faire un beau compliment,  
Je le ferais, et le verrais sourire  
Au doux tableau du sentiment  
Mais, hélas ! je me sais que dire :  
J'aime maman.  
Puissé-je encore longtemps  
Vous en redire autant,  
Et, comme dans ce jour,  
Sans tourmenter ma veine,  
Prendre deux baisers pour  
Ma peine !  
Voilà mon compliment  
De l'un a l'autre bout ;  
L'est bien peu pour l'esprit,  
Mais pour le coeur  
C'est tout.  
Rorik<sup>3</sup>.*

De même, dès son enfance, il lit les classiques français dans la langue originale, qu'il s'agisse de *Notre-Dame de Paris* ou des *Misérables* de Victor Hugo, d'*Atala* de Chateaubriand ou des romans populaires comme *Les Mystères de Paris* d'Eugène Süe ou *Sans Famille* d'Hector Malot :

---

2. *ibid.*, p. 50. (*nous traduisons*).

3. Sergueï EÏZENCHTEÏN. « Correspondance avec Ioulia Konetskaia ». Archive 1544, fonds 1923, opus 1, RGALI. lettre du 25 décembre 1904.



*« Je lis maintenant énormément. J'ai déjà lu cinq livres : Les Misérables de V. Hugo. Eux (Les Misérables) me plaisent beaucoup, beaucoup. En général, j'aime beaucoup cet écrivain. Cette œuvre me plaît même davantage que Notre-Dame de Paris. Je vais également lire Biéliniski et Dostoïevski, et aussi Dickens. Je suis très reconnaissant pour les vues de Staraïa Roussa. Comment te plaisent mes dessins<sup>4</sup> ? »*

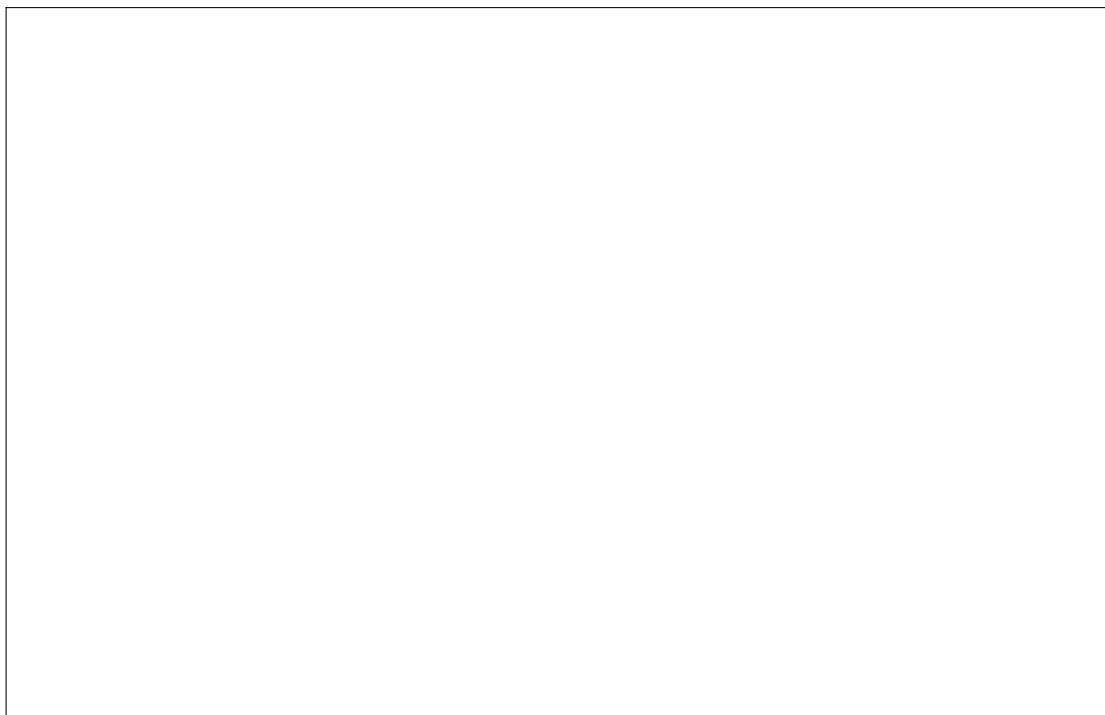


FIGURE 19 – Lettre d'Eisenstein à sa mère, où il mentionne ses différentes lectures (Hugo, Dickens, Dostoïevski, Biéliniski), 1914. Archive 180 005, fonds Eiz K1/ 6, Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de trouver dans ses dessins, à côté de mentions en russe, un nombre impressionnant de légendes et d'inscriptions en français, qui témoignent très tôt de son assimilation de la langue et de la culture françaises. Outre la littérature française, qu'il ne cessera de lire jusqu'à sa mort, il se passionne également pour l'histoire de France. Ainsi,

4. Sergueï EÏZENCHTEÏN. « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa ». Archive Koresp 180005, fonds Eiz K1/6, Musée de littérature, de théâtre et de musique. 1914. (*nous traduisons*).

Voir aussi idem, « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa », p. 62 et Sergueï EÏZENCHTEÏN. « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa ». Archive 1547, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1914-1916, p. 38.

lors du voyage qu'il effectue en 1906 à Paris, avec ses parents, alors qu'il a huit ans, il est avant tout marqué par les reconstitutions historiques qu'il découvre au Musée Grévin. De même, en décembre 1914, à propos de ses cadeaux de Noël, il écrit à sa mère :

« *J'ai reçu de Papa le Mignet, Histoire de la révolution française, dans la mesure où ce thème m'intéresse énormément*<sup>5</sup>. »

Il en commence la lecture en français en janvier, mais se plaint de ne pas pouvoir y consacrer assez de temps<sup>6</sup>. Quoiqu'il en soit, ce livre le marque durablement, puisqu'il l'évoque, plus de trente ans après, dans ses *Mémoires* :

« *Le petit garçon frisé, c'est moi à douze ans*<sup>7</sup>.

***Quant aux livres jaunes, c'est l'Histoire de la Révolution française de Mignet. [...]***

*Il est difficile de reconstituer toute la chaîne, pour retrouver d'où a pu arriver tout à coup, dans cette tête frisée d'enfant [le désir] d'avoir pour présent de Noël —justement cela. Probablement à la suite de la lecture de Dumas. [...]*

*Mais déjà s'éveillait chez le petit garçon un trait désagréable de son caractère futur, une curiosité, un esprit scrutateur, qui dans la suite de son existence devaient lui gâter tant de plaisirs que lui aurait procurés une sensibilité superficielle. [...]*

*Déjà, il ne veut plus seulement connaître les fictions que la littérature a inventées à partir des grands événements, mais aussi l'histoire authentique de ces événements. Et là, tout à fait par hasard, son avidité de savoir l'entraîne précisément à se passionner pour la Révolution française, et qui plus est, bien avant qu'il ne s'intéresse au passé historique de son propre pays.*

***Le français est étroitement lié aux toutes premières sensations de mon impressionnabilité, spécialement après que ce premier hasard fut presque devenu la règle, lorsque de nouvelles impressions vinrent se superposer aux premières.***

*Par quelque miracle, le "petit garçon impressionnable" tombe, dans le bureau de son père, sur un autre matériau historico-révolutionnaire. Dans la bibliothèque de cet homme conformiste, courant après les grades et les décorations, cela semblait tout à fait déplacé.*

5. idem, « Correspondance avec Ioulia Konetskaia », p. 71.

6. idem, « Correspondance avec Ioulia Konetskaia », p. 7.

7. D'après l'échange mentionné ci-dessus, Eisenstein aurait plutôt reçu ce livre à seize ans.

*Et cependant, on y trouvait à côté d'albums sur Napoléon Bonaparte, — qui en tant que self-made man parfait, représentait l'idéal de Papa — une édition française richement illustrée de l'Année 1871 et la Commune de Paris.*

*C'est précisément dans mon âge tendre que je commence à me passionner pour les révolutions, et précisément pour les révolutions françaises. Bien sûr à cause de leur romantisme fondamental. De leur pittoresque. De leur caractère insolite.*

*Avidement, on plonge dans un livre après l'autre. La guillotine captive l'imagination. On est étonné par les photographies de la colonne Vendôme renversée. Passionné par les caricatures d'André Gill et Honoré Daumier. Ému par les figures de Marat, de Robespierre. On a dans les oreilles le fracas des fusillades versaillaises et le tocsin parisien ; le "tocsin" : un mot, qui encore aujourd'hui, m'émeut et me rappelle ces premières impressions que me procuraient les descriptions de la Grande Révolution française.*

*[Mais très rapidement, à cela vient s'entrelacer encore un troisième maillon de la révolution du début du XIX<sup>ème</sup> siècle : Les Misérables\* de Victor Hugo. Là, de pair avec le romantisme des combats sur les barricades, sont déjà introduites certaines des idées pour lesquelles on se battit sur ces mêmes barricades. Bien que rudimentaire du point de vue de son programme social, le prêche d'Hugo sur l'injustice sociale y est exposé avec passion, et suffit à enflammer et à captiver comme il faut les jeunes esprits qui pénètrent tout juste dans la vie des idées.]*

*Ainsi se tresse le bizarre écheveau "cosmopolite" de mes impressions de jeunesse. Vivant à Riga, je maîtrise l'allemand mieux que le russe. Et en pensées, c'est l'histoire française que je fréquente. [...]*

*Mes huit ans (en 1906) m'amènèrent à Paris (après la révolution de 1905, il était trop dangereux d'aller à la datcha!) [...] Bien sûr, avant tout, par-dessus tout, plus fort que tout — le Musée Grévin. Le Musée Grévin, c'était une impression sans égale. [...]*

*Mais l'impression la plus forte reste la section de la Terreur. [...] Du destin des différents personnages de la Révolution, représentées au musée Grévin, je passe à la vie des masses, dans les pages de Mignet. Mais aussi, en même temps, à bien plus que cela : à mes premières représentations d'événements historiques déterminés par l'arbitraire et l'injustice sociales<sup>8</sup>. »*

8. « Souvenirs d'enfance » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 69-72. Tout le passage entre crochets ne figurait pas dans la traduction française. Je l'ai rajouté à partir de « Le sapin », in EIZENCHTEIN, *Mémoires* [Mémoires en deux tomes], p. 48. (nous soulignons les passages intéressants pour le présent propos.)

Bien entendu, ces souvenirs sont à prendre avec précaution. Au moment où Eisenstein rédige ses *Mémoires*, il est en pleine disgrâce par rapport à Staline. Il lui importe alors, pour des questions de survie artistique, et même de survie tout court, de se confectionner son mythe, celui d'un Eisenstein prédisposé dès l'enfance à devenir un artiste au service de la révolution, dans un récit romancé, comme le trahissent certaines formules du type « par quelque miracle ». Alors que le pouvoir ne cesse de lui reprocher, depuis une quinzaine d'années, de s'intéresser à des domaines sans rapport avec la « réalité soviétique », Eisenstein cherche ici à montrer que sa sensibilité artistique s'est formée de pair avec sa sympathie pour les révolutions. Dans cette optique, la Révolution française, présentée par les bolchéviks comme une matrice de l'histoire révolutionnaire russe, constitue une référence de choix. En réalité, comme Eisenstein l'indique lui-même, il semblerait que ce soit plutôt le caractère pittoresque et violent, propre à enflammer l'imagination, de la Révolution française, qui l'ait marqué, ce que suggère entre autres la mention de la guillotine, inaugurant le début d'une longue histoire entre Eisenstein et la cruauté, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie<sup>9</sup>. Comme le rappelle en effet Mikhaïl Iampolski, bien souvent, « *le choix des sources d'Eisenstein n'est pas dicté par un projet intellectuel, mais par les circonstances de sa vie et par ses problèmes personnels*<sup>10</sup>. » Si l'on peut débattre des motivations qui poussèrent à s'intéresser à la Révolution française un jeune garçon issu d'un milieu aisé et dont les archives de l'époque ne contiennent aucune trace de préoccupation

9. Sur le rapport d'Eisenstein à la cruauté, voir Ada ACKERMAN. « Les cruels dessins de Sa Majesté Eisenstein ». Dans : *Délicieux supplices : érotisme et cruauté en Occident*. Sous la dir. de Sébastien HUBIER. Dijon : Éditions du Murmure, 2008, p. 312-340.

Il est intéressant de constater que dans ses souvenirs, Eisenstein auréole d'un parfum d'interdit les ouvrages qui le marquèrent pendant son enfance. Ainsi, bien que victime de la censure tsariste, le livre sur la Commune se retrouve « miraculeusement » entre ses mains. De même, à la même époque, à l'âge de dix ans, il tombe sur de sulfureux ouvrages appartenant à sa mère et que son regard d'enfant n'aurait jamais du croiser :

« *On cachait ces petits livres soit par gêne, soit par peur de ce qu'il y avait dedans, soit pour les avoir sous la main à coup sûr au moment voulu. Il y avait là de quoi s'effaroucher.*

*C'étaient Le Jardin des supplices d'Octave Mirbeau et La Vénus à la fourrure de Sacher-Masoch (le second avait même des images).*

*Ce furent, autant qu'il m'en souvienne, les premiers échantillons de la "sensualité malsaine" qui m'est échue en partage. Krafft-Ebing tomba entre mes mains un peu plus tard. J'ai gardé, jusqu'à maintenant, envers les deux premiers livres, un sentiment d'hostilité malade. »*

(« Monsieur, Madame et Bébé\* » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 129.)

Il est tout à fait révélateur qu'Eisenstein emploie des tournures grammaticales passives pour raconter sa rencontre avec ces différents ouvrages ayant attisé son goût pour les images violentes et cruelles : il présente son attirance pour ces images comme le résultat du destin, d'une volonté extérieure, dont il n'est nullement responsable.

10. IAMPOLSKI, op. cit., p. 63.

sociale<sup>11</sup>, en revanche, il est indéniable que l'histoire française l'impressionne durablement. En témoignent certains de ses dessins de jeunesse, peuplés de figures françaises marquantes et de symboles tels que Napoléon ou Marianne, et dont l'image semble le hanter. (*voir fig. ??*).

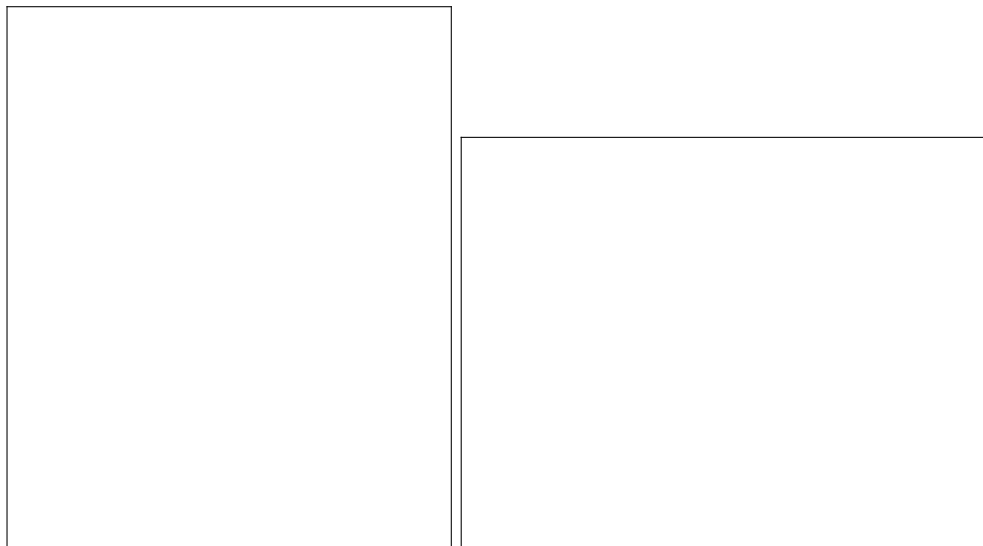


FIGURE 20 – Des dessins peuplés de références françaises. À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1914. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. À droite : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1916. Encre de chine, 230 × 200 mm. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 54 recto.

C'est dans ce contexte de familiarité avec la culture française, que l'activité graphique d'Eisenstein naît et se développe.

## 2. L'activité graphique de jeunesse d'Eisenstein

### a) Une activité méconnue

Toute sa vie durant, Eisenstein s'adonne sans relâche au dessin : les seules archives du RGALI contiennent plus de 5000 dessins de sa main, tandis que des centaines d'autres sont dispersés à travers le monde dans différentes collections particulières. Le cinéaste ne fut pourtant jamais

---

11. À cet égard, il est symptomatique que le jour de la révolution d'Octobre, Eisenstein trie et classe les notes qu'il a prises sur la gravure du XVIII<sup>ème</sup> siècle à la Bibliothèque publique de Pétrograd. Voir « Novgorod — Los Remedios » (mai 1946), *in* EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 145.

reconnu en tant que dessinateur de son vivant, si ce n'est par ses proches et amis. En effet, dans la mesure où la pratique graphique lui sert d'exutoire, de support créatif et de laboratoire formel, il veille soigneusement à la maintenir dans une sphère privée. Comme l'écrit Maxime Chtraoukh, « *tous ces dessins, ce sont un laboratoire intérieur, la cuisine intérieure d'un grand maître, qui ne prévoyait sûrement pas qu'un jour celle-ci serait montrée au public*<sup>12</sup>. » Eisenstein n'expose ses dessins qu'une fois, en 1932, à la galerie John Becker, à New York, mais leur teneur érotique et blasphématoire provoque un tel scandale qu'il ne se risquera jamais plus à répéter l'expérience, déniait toute valeur à ses dessins et allant même jusqu'à les détruire<sup>13</sup>.

Le caractère secret de cette pratique explique que celle-ci n'ait commencé à bénéficier de l'intérêt des chercheurs que tardivement. Si les premières expositions de dessins d'Eisenstein datent de la fin des années cinquante, les premières études qui leur sont consacrées de manière plus approfondie n'apparaissent qu'à la fin des années 90, sous la plume de François Albera ou de Naoum Kleïman<sup>14</sup>. À cet égard, l'exposition qui se tint en 2000 au Drawing Center à New York puis à la Fondation Langlois à Montréal constitue un tournant historiographique<sup>15</sup>. Néanmoins, comme le rappelle avec justesse Ian Christie, ces dessins continuent à déconcerter le chercheur<sup>16</sup>. Quand ils font l'objet de l'attention des historiens et des théoriciens du film, ceux-ci ne les considèrent généralement que dans leur relation au médium filmique, en tant que matériaux auxiliaires. Ils se concentrent par conséquent sur le corpus restreint des dessins préparatoires aux films, sans s'attacher à leur valeur plastique ou esthétique. Pour les mêmes raisons, et aussi sans doute parce que soupçonnée d'amateurisme, cette production est tout autant négligée par les historiens d'art.

Lorsque ces écueils sont dépassés, la plupart du temps, l'accent est mis sur sa période mexicaine des années trente, probablement en raison des similitudes que sa stylisation primitive

---

12. Maxime Chtraoukh, « Discours pour l'inauguration de l'exposition de dessins de Sergueï Eisenstein à la Maison Centrale des travailleurs artistiques » (février 1957), in CHAKHOV, op. cit., p. 251. (*nous traduisons*).

13. Marie MILLIARD. « L'autre image. Le graphique et le filmique ». Dans : *Admiranda* 7 (1992).

14. Naoum Kleïman, « Eisenstein's graphic work », in Ian CHRISTIE et David ELLIOTT, éd. *Eisenstein at 90*. Museum of Modern Art of Oxford, 1998 et François Albera, « Eisenstein et la question graphique », in CHATEAU, JOST et LEFEBVRE, op. cit., p. 77-102.

15. Catherine DE ZEGHER, éd. *The Body of the line : Eisenstein's drawings, cat. exp.* New York, Montréal : Drawing Center, Fondation Langlois, 2000.

16. Ian Christie, « Eisenstein's third text : the drawings and their ancestors », in *ibid.*

présente avec les univers de Cocteau et de Picasso, comme le confirme encore l'exposition qui s'est ouverte récemment à Anvers sur ce thème<sup>17</sup>. De même, lorsqu'il s'agit de montrer les dessins d'Eisenstein au grand public, les productions érotiques sont généralement privilégiées en tant que dévoilement des fantasmes privés et souvent homosexuels du réalisateur, dans une optique délibérément sensationnelle et spectaculaire. Ainsi, durant l'été 2006, le festival de Cannes donna lieu à une grande exposition explicitement intitulée *A Mischievious Eisenstein*, qui s'attacha à montrer le cinéaste sous un jour sulfureux<sup>18</sup>. Pour ces raisons, la production graphique de jeunesse d'Eisenstein reste encore relativement méconnue. Un premier effort pour combler ces lacunes a été accompli par l'article, déjà cité, de Naoum Kleïman, ainsi que par le catalogue de l'exposition, précédemment évoquée, du Drawing Center, notamment avec les deux contributions de Ian Christie et de Jean Gagnon<sup>19</sup>. C'est pourquoi il est nécessaire d'esquisser une rapide présentation de l'univers graphique de jeunesse d'Eisenstein avant de pouvoir évaluer la place que Daumier y occupe.

## b) Rencontre avec le dessin

L'assistant d'Eisenstein, l'acteur Maxime Chtraoukh<sup>20</sup>, qui noua avec le cinéaste une profonde et durable amitié dès l'enfance, nourrie par la suite par de multiples passions communes, relate sa première rencontre avec le jeune garçon en le décrivant, de façon symptomatique, comme absorbé par le dessin :

*« La première fois que je l'ai rencontré, il avait dix ans. Il n'était pas en train de grimper aux arbres ou aux murs, comme l'aurait fait n'importe quel petit garçon normal de son âge. Il était assis dans le jardin, sa tête aux cheveux courts et au large front penchée au-dessus d'un épais cahier posé sur une table, dans lequel il dessinait des croquis au large trait. Il pouvait rester ainsi pendant des heures et dessiner sans relâche tout ce qui lui passait par la tête : des scènes de genre, des personnages, des*

---

17. Sergei M. Eisenstein, *The Mexican Drawings*, Extra City, Antwerp, 3 avril—21 juin 2009.

18. Tatiana GORIAÉVA, éd. *A mischievious Eisenstein, cat. exp.* Saint-Petersbourg : Slavia, 2006.

19. Ian Christie, « Eisenstein's third text : the drawings and their ancestors » et Jean Gagnon, « Body of the line : impulses of caricature in Eisenstein's drawings ».

20. Maxime Chtraoukh (1900-1974). Acteur soviétique. Il fait la connaissance d'Eisenstein à Riga. Les deux jeunes hommes se retrouveront par hasard à Moscou en 1921.

*portraits... Il a ainsi rempli énormément de cahiers ; le grenier de son appartement en regorgeait.<sup>21</sup>. »*

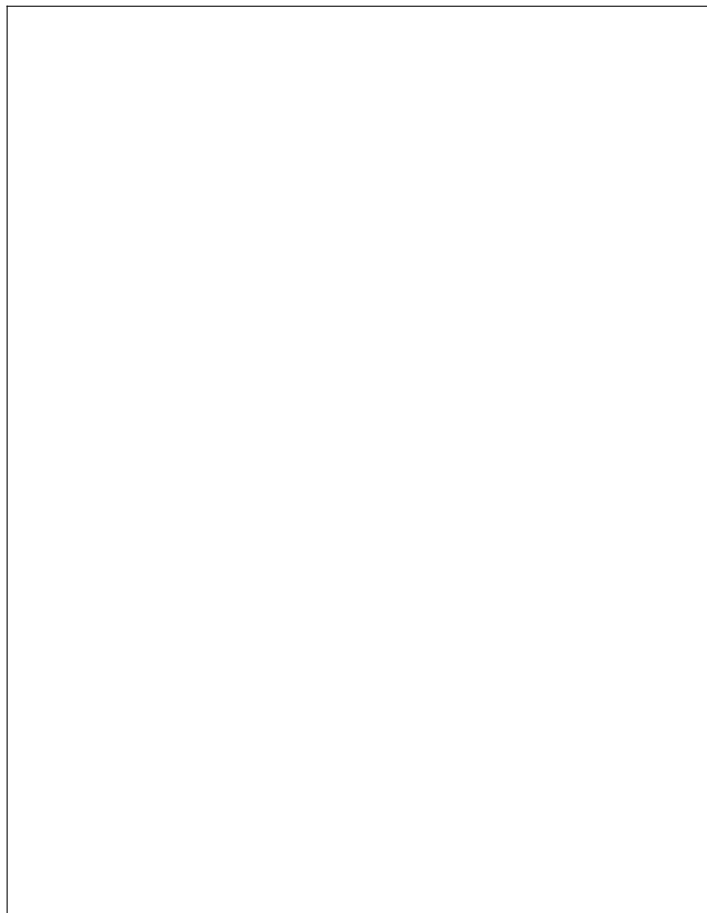


FIGURE 21 – Le petit Sergueï. Riga, 1907. Photographie par Hebensperger and Co, Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga.

Cette vocation graphique vient au garçon alors qu'il est âgé de dix ans, lors d'une réception chez ses parents, où il fait la connaissance d'un ingénieur, M. Afrossimov :

*« Commencer par dire que je n'ai jamais appris à dessiner.  
Et pourtant, voici pourquoi et comment je dessine.*

---

21. ЧАКHOV, op. cit., p. 253.(*nous traduisons*).



[...]

*C'est à l'ingénieur Afrossimov que je suis redevable de mon envie incessante, de mon besoin de dessiner.*

[...]

[I] *dessine pour moi !*

*Il me dessine des animaux.*

*Des chiens. Des cerfs. Des chats.*

*Je me rappelle avec une précision extraordinaire le summum de mon enthousiasme — une grosse grenouille, jambes écartées.*

*Le contour blanc, dessiné avec précision, se détache nettement sur le fond de drap sombre. La "technique" ne permet pas d'estompe, ni d'ombres portées fictives.*

*Rien qu'un contour.*

*Mais cette ligne du contour n'est pas suffisante.*

*Ici sous les yeux mêmes d'un spectateur enthousiasmé, la ligne apparaît et se déplace.*

*Par ce déplacement, elle décrit le contour encore invisible de l'objet, l'obligeant comme par magie à se révéler sur le drap bleu sombre.*

*La ligne est la trace du mouvement...*

*Et il est probable qu'au cours des ans, je me souviendrai de cette sensation extraordinaire de la ligne comme dynamique, de la ligne comme processus, de la ligne comme chemin<sup>22</sup>. »*

Après cette découverte, le jeune Sergueï ne cesse de dessiner. Il s'approvisionne en matériel à la papeterie August Lyra de Riga, qu'il évoque avec enthousiasme dans ses *Mémoires* :

*« La plus grande papeterie de Riga était dans la rue Koupiétcheska [Kaufstrasse]. Cette curieuse rue était "plus large que longue". [...] Cela sautait d'autant plus aux yeux qu'elle était entourée des petites ruelles de la vieille ville. [...]*

*Au-dessus du magasin lui-même, une enseigne — "August Lyra, Riga". [...] Ce magasin est le paradis de la papeterie : crayons en tous genres, encres de toutes couleurs, papiers de toutes sortes. Et buvards, porte-plumes, papiers gaufrés pour pots de fleurs, gommes, enveloppes, canifs, cartons<sup>23</sup> ! »*

Malgré sa passion, à l'école, ce n'est pas en dessin qu'il obtient ses meilleures notes : alors qu'il excelle dans toutes les matières, il ne récolte que des notes moyennes en dessin, comme on

22. « Comment j'ai appris à dessiner » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 80-85.

23. « Chapitre sur le divorce of Pop and Mom » (mai 1946), in *ibid.*, p. 98.

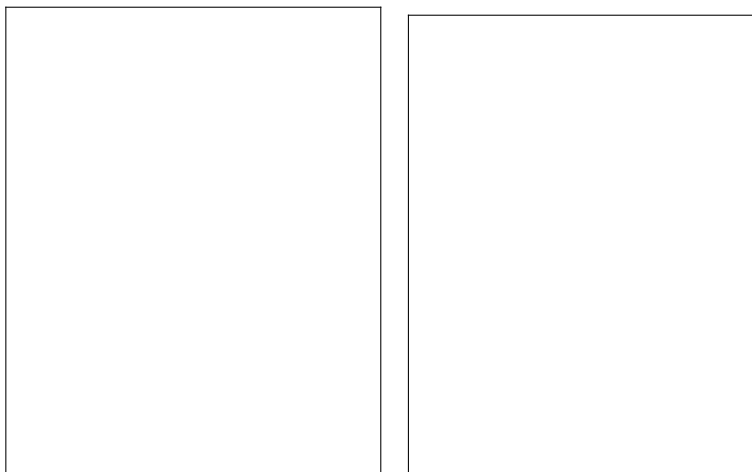


FIGURE 22 – Couverture d'un carnet d'Eisenstein provenant de la librairie August Lyra, 1914. Carnet 1883, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou.

peut le voir dans les nombreuses lettres illustrées qu'il envoie depuis Riga à sa mère qui, après avoir divorcé avec son père, s'installe en 1909 à Saint-Pétersbourg. Dans la première lettre, il lui annonce son passage en sixième classe<sup>24</sup> tout en lui dessinant la rude vie qu'il a menée durant les examens (à gauche). Il lui communique ses notes dans un tableau : alors qu'il a 5 en histoire et géographie et même 5,5 en langue française (sur une échelle de 5), en dessin (à la dernière ligne), il n'a que 4 (l'équivalent d'un 13 sur 20). On retrouve des résultats similaires dans la seconde lettre, non moins savoureuse, où il lui transmet ses notes de fin d'année, à l'aide d'animaux tout droit tirés de Grandville. (*voir fig. ?? et ??.*)

Dans ces lettres, où il ne parle pratiquement que de sa vie scolaire et intellectuelle, n'évoquant que rarement ses jeux et ses amis, il cherche avant tout à briller auprès de sa mère. Aussi fait-il preuve d'une préoccupation permanente quant à ses talents de dessinateur, lui envoyant régulièrement des dessins et cherchant constamment à remporter son approbation. Par exemple, dans une lettre datant du 19 avril 1911, il lui écrit :

*« Aujourd'hui les cours ont commencé. L'exposition pédagogique a déjà fermé. J'y ai été huit fois et ils ont beaucoup apprécié. Mes caricatures faisaient aussi partie de l'exposition et la commission a décrété que, par leur originalité, elles faisaient partie*

24. Le système scolaire en comprend onze

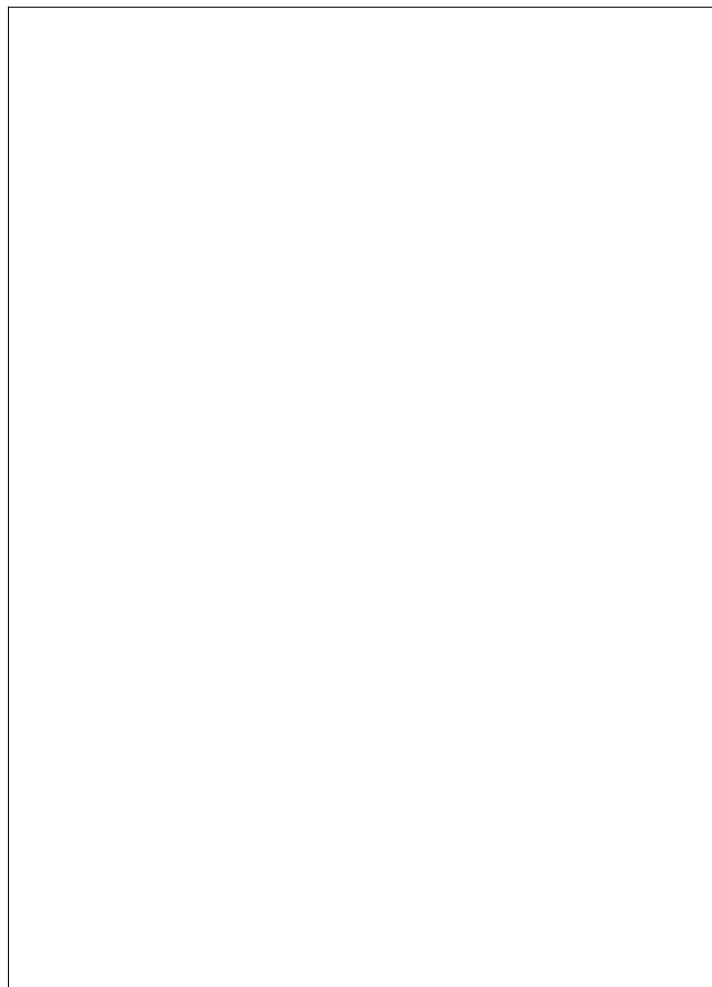


FIGURE 23 – Un des premiers dessins d'Eisenstein : *Malenki mouk (Petit Moh[ammed])*, 27.XI.1908, aquarelle, encre de chine, papier. Signé « Rorik. » Archive 180086, fonds Eiz, section M/B, Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga.

*des meilleurs travaux (c'est un des directeurs qui l'a raconté à Papa<sup>25</sup>). »*

De même, quatre ans plus tard, il lui envoie une lettre où il lui fait part, non sans fierté, de l'éventuelle publication de ses dessins dans un organe de presse local :

---

25. EĪZENCHTEĪN, « Correspondance avec Ioulia Konetskaia », p. 11. (*nous traduisons*)

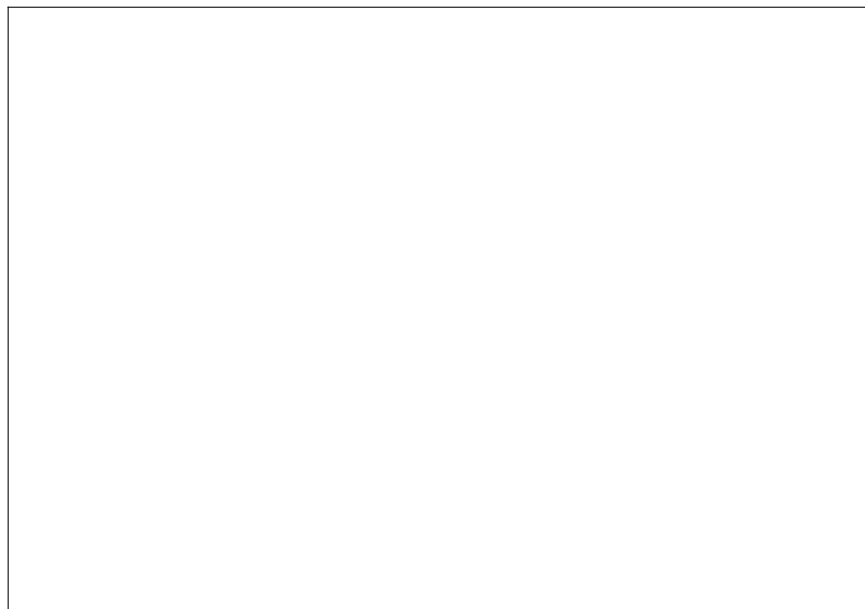


FIGURE 24 – Sergueï Eisenstein, lettre à Ioulia Konetskaïa, archive 180008, fonds Eiz, section Koresp, 1/8, 1913, encre sur papier, RMLVN, Riga.

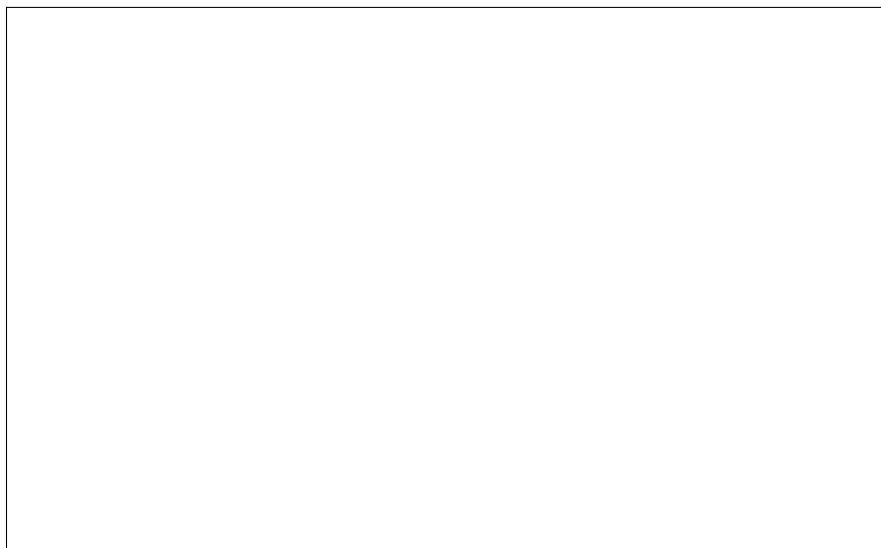


FIGURE 25 – Sergueï Eisenstein, lettre à Ioulia Konetskaïa, archive 180005, fonds Eiz, section Koresp, 1/6, 1914, encre sur papier, RMLVN, Riga.

« À Riga, on publie Zolotoï Journal (Le Journal Doré). Papa connaît les rédacteurs et grâce à la protection de Papa, je devrais (c'est même sûr) y collaborer. Je t'enverrai mon premier dessin (si ce journal n'est pas vendu chez vous)<sup>26</sup>. »

Après avoir achevé la Realschule de Riga, il suit les traces de son père en s'inscrivant en juillet 1915 à la Faculté d'Architecture de l'Institut des Travaux Publics de Pétrograd. Néanmoins, les études d'architecture ne le passionnent pas, et il songe à satisfaire son goût pour le dessin en postulant à l'Académie des Beaux-Arts de Pétrograd, où étudie déjà sa cousine, Nita Boutovskaïa. Sa mère montre alors ses dessins à l'un des enseignants, le peintre Nikolaï Tyrssa, mais celui-ci déconseille fermement cette voie au jeune Sergueï qui, selon lui, ne posséderait pas de talent artistique particulier<sup>27</sup>. Après sa rencontre avec Tyrssa, Eisenstein remballa ses dessins et poursuit sans enthousiasme ses études d'ingénieur architecte, partageant son temps libre entre ses trois grandes passions de l'époque : recherche de beaux livres durant de longues flâneries chez les bouquinistes, fréquentation assidue du théâtre Alexandrinski et, bien entendu, activité graphique incessante.

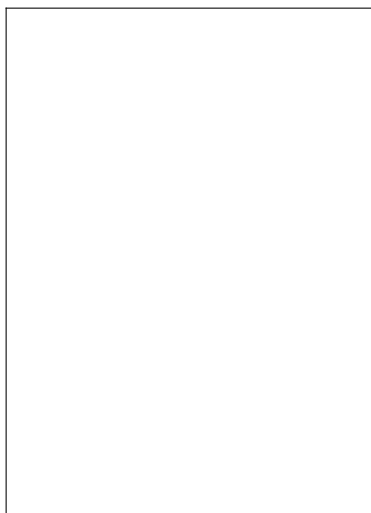


FIGURE 26 – Eisenstein, étudiant en ingénierie. 1916. Reproduit dans *Memouary*.

26. idem, « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa », p. 50. (*nous traduisons*).

27. Oksana BOULGAKOVA. *Sergei Eisenstein. A biography*. Trad. par Anne DWYER. Berlin, San Francisco : PotemkinPress, 2002, p. 7

### c) Une activité de caricaturiste

Malgré sa découverte avec les Beaux-Arts, il persévère en effet dans sa passion graphique. Il ne se lasse pas de croquer les mœurs de ses contemporains et d'évoquer l'actualité en s'adonnant aux délices de la charge et de la satire. Ceci peut surprendre, de la part d'un artiste qu'on a souvent dépeint avant tout comme un cinéaste-théoricien à l'érudition colossale, dévoué corps et âme à son travail. Cette image mythique et sérieuse a largement contribué à occulter la place de choix qu'Eisenstein accordait à l'humour. Lui-même en avait déjà conscience, ainsi que le révèlent ces mots, écrits au critique Léon Moussinac :

« Très cher ami,  
*J'aime toujours à donner aux hommes l'occasion de rire. Personnellement. Car mes films semblent éveiller tous autres sentiments*<sup>28</sup>. »

Pourtant, on ne peut réellement comprendre son œuvre si on ne prend pas en compte sa facette comique. Passionné depuis toujours par les clowns et les bouffonneries, fasciné par l'irrévérence de Gogol et de Rabelais, Eisenstein était doté d'un sens de l'humour décapant, bien connu de ses contemporains. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire le témoignage du cinéaste Elgar Riazanov :

« *Eisenstein avait la langue affûtée. D'après la rumeur, il affublait ses collègues de qualificatifs cinglants. Par exemple, il avait qualifié Grigori Lvovitch Rochal de "volcan qui vomit du coton". Il avait défini Sergueï Iosifovitch Youtkévitch comme "un homme d'un mauvais goût recherché". Et à propos de Sergueï Apollinariévitch Guérassimov, il avait dit brièvement : "Un rougeaud!"*<sup>29</sup>. »

28. lettre du 16 décembre 1928, dans Sergueï EISENSTEIN. « Lettre du 16 décembre 1928 à Léon Moussinac ». Fonds Moussinac n° 008, Bibliothèque Nationale de France (Arsenal), Paris. P. 38.

29. RIAZANOV, op. cit. [*nous traduisons*].

Au sujet de l'humour d'Eisenstein, on peut également citer l'épisode durant lequel il désarma une foule houleuse par son rire. Lors de son séjour à Paris, en février 1930, alors qu'il était invité à la Sorbonne pour présenter *La Ligne générale*, au dernier moment, le préfet de police Chiappe interdit la projection. Eisenstein se retrouva sans film à montrer face à un public déchaîné. Il opta alors pour une session de questions/réponses qui provoqua l'hilarité de son auditoire et la sienne par la même occasion, comme il le décrit dans ses *Mémoires* :

— *Est-il vrai qu'en Union soviétique le rire soit mort pour toujours ? En réponse à cela, je réponds... en éclatant moi-même de rire. A cette époque, j'avais encore des dents très solides, saines et blanches. [...]*

*Aussi n'est-ce pas par des coups de tonnerre, mais par des éclats de rire que j'attaquai mon*

Comme le récit de Riazanov le révèle, l'humour d'Eisenstein repose en grande partie sur une pensée très imagée et très associative, qu'il qualifie lui-même de « logique de guenon » sautant d'une branche à l'autre. Il mobilise tout particulièrement cette faculté dans le genre de la caricature, ce qui n'est guère surprenant. Par exemple, dans une charge contre Ferdinand I<sup>er</sup> de Bulgarie, le nez proéminent de ce dernier se transforme en pince de crabe, en vertu du procédé cher à Eisenstein que Naoum Kleïman nomme « rime visuelle » ou « assonance visualisée » (*voir fig. ??*) :

« [Eisenstein] était également doté d'une qualité non-intellectuelle, celle de l'association d'idées — l'aptitude à mettre en relation les phénomènes les plus hétérogènes en fonction de la moindre petite ressemblance. À ce point-là, les termes de "ressemblance" et de "similitude" semblent bien trop fades et inappropriés : un terme hybride conviendrait bien mieux, comme "rime visuelle", ou, à l'inverse, "assonance visualisée". Car ses dessins ne se contentent pas de substituer simplement une barbe à un nez qui y ressemble, ou des ailes aux franges d'une veste. Non, tout réside dans l'art de faire apparaître l'un dans l'autre, pour qu'ils fusionnent l'un avec l'autre. Le recours au zoomorphisme et à l'anthropomorphisme permet non pas d'établir un support pour une comparaison dessinée, mais d'épouser le mouvement du regard constitutif du dessin<sup>30</sup>. »

C'est en s'appuyant sur ce même processus qu'il prend un malin plaisir à caricaturer ses professeurs et camarades. Ainsi, dans un dessin, il représente l'un de ses professeurs sous les traits d'un rat, à cause de la ressemblance sonore que présente son nom, Krysov, avec le terme russe « krysa », qui signifie « rat. » De manière générale, il accorde autant d'importance à l'humour du dessin qu'à celui de la légende.

Le genre de la caricature lui procure une telle satisfaction qu'à dix-sept ans, il tente de se faire connaître comme caricaturiste en proposant des dessins à différents organes de presse, ainsi qu'il le raconte dans ses *Mémoires* :

---

*adversaire — le Goliath de la réaction française.*

*Le choix de l'arme s'avéra parfaitement justifié.*

*Le lendemain, Le Matin écrivait : "Redoutez les bolchéviks, non pas le couteau entre les dents, mais le rire aux lèvres" ! »*

« Épopée\* » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 220-223.

30. « Eisenstein's graphic work », in CHRISTIE et ELLIOTT, op. cit., p. 13. (*nous traduisons*)

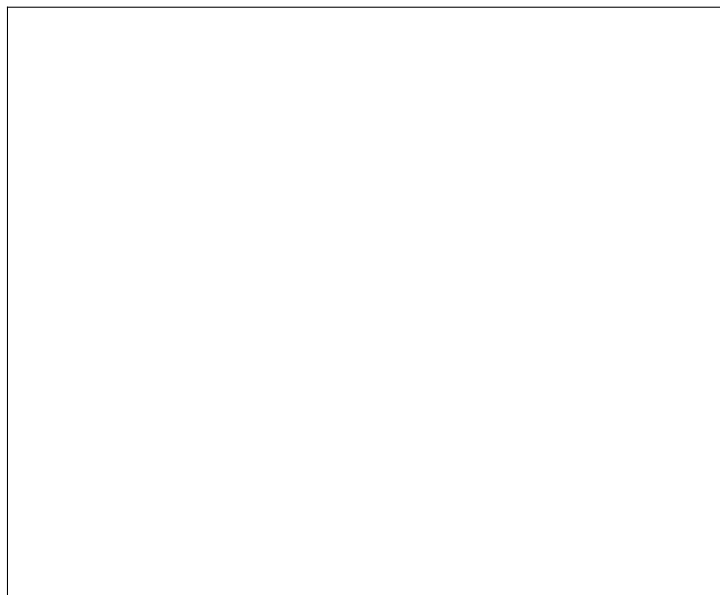


FIGURE 27 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1914. Encre sur papier. Archive 180048, fonds Eiz, section M-Darbi, feuillet 80, recto. Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga.

« Arkadi Avertchenko<sup>31</sup> “soi-même” l’avait jeté au rebut, mon dessin, en lançant d’un air arrogant, humain, nonchalant “N’importe qui peut dessiner comme ça.” [...]

*Le dessin est effectivement insignifiant.*

*La tête de Louis XVI dans une auréole au-dessus du lit de Nicolas II.*

*Une légende sur le thème “il s’en est bien tiré” (je n’ai pas su trouver de traduction russe du mot veinard\*) ...*

*Arkadi Avertchenko, par conséquent Satirikon<sup>32</sup> — et le thème du dessin situe aisément l’épisode dans le temps. [...]*

*Toutefois, le dessin est réellement mauvais.*

*Il a d’abord été dessiné au crayon.*

*Puis repassé à l’encre de Chine.*

*Selon un contour tremblotant, sans dynamisme, n’exprimant pas l’immédiateté d’une pensée ou d’un sentiment.*

31. Arkadi Avertchenko (1881- 1925). Écrivain satirique, auteur de *Douze poignards dans le dos de la révolution*, directeur du *Satirikon*.

32. Né en 1908 à Saint-Petersbourg du périodique à la popularité déclinante *Strékoza (La Libellule)*, *Satirikon* marqua un tournant dans l’histoire de la presse satirique russe. Ce journal apprécié pour sa verve et son audace dut cesser sa publication en 1914, suite à des dissensions internes. Une partie de la rédaction fonda alors *Novy Satirikon (Le nouveau Satirikon)*



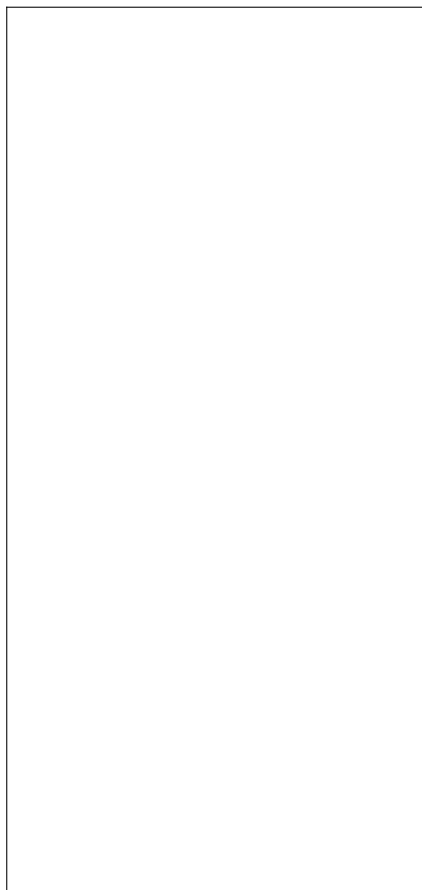


FIGURE 28 – Sergueï Eisenstein, *Le professeur Krysov*. 1915. Encre de chine, papier, 230 × 200 mm. Carnet 1187, fonds 1923, opus 2, p. 6, RGALI, Moscou.

*De la camelote !*

*La vie quotidienne exige que l'on s'adresse ailleurs.*

*Et me voici dans la salle d'attente de la Péterbourgskaja Gazéta*<sup>33</sup>.

[...]

*Le dessin proposé est, quant au trait, plus audacieux que le précédent.*

*Il est déjà directement à la plume. Sans crayon ni gomme. Quant au thème, c'est un pugilat. De la milice avec des propriétaires d'immeuble. [...]*

*Le dessin aboutit dans une petite corbeille sur la table.*

*Et plus tard — sur une page de la Péterbourgskaja Gazéta.*

---

33. Quotidien d'orientation libérale qui fut publié de 1867 à 1917. À l'époque d'Eisenstein, il est dirigé par Sergueï Khoudiékou.

*Je suis très fier. Qu'on pense seulement : depuis ma jeunesse, quotidiennement je vois cet organe de presse. [...]*

*Mon premier salaire...*

*Deuxième dessin. Sur le thème de l'habitude qu'ont prise les habitants de Petrograd de la fusillade.*

*Je vais... à Ogoniok (Le Fanal<sup>34</sup>).*

*Ainsi s'appelle une revue hebdomadaire éditée par le Bulletin de la Bourse. La division des caricatures y est dirigée (de façon semble-t-il très indivise) par Pier-O (Jyotovovski). [...]*

*Dans mes mains, une liasse de dessins assez venimeux contre Kérenski.*

*La thématique trouble manifestement Propper<sup>35</sup>.*

*L'auteur, visiblement, le séduit.*

*Dans la Péterbourgskaja Gazéta, il y a même une caricature sur ce thème... Sous la signature de Sir Gay<sup>36</sup>. »*

Eisenstein réussit par ce biais à publier quelques dessins, ce qui le remplit de fierté. En effet, dans un geste qui révèle son aspiration à être considéré comme un caricaturiste professionnel, il découpe ces dessins et les range dans une pochette, à côté d'une cinquantaine d'autres caricatures prélevées dans la presse de l'époque, les plaçant ainsi sur un pied d'égalité avec ces dernières<sup>37</sup>. À cet égard, on ne s'étonnera pas de retrouver dans ses carnets des reprises quasi littérales de certaines d'entre elles. (*voir fig. ??.*)

De même, alors qu'il signe ses dessins  $\sqrt{2}$  jusqu'en 1920 — allusion à ses études d'ingénieur ? — certaines de ses caricatures, dont celles qu'il publie, portent la signature « Sir Gay » (transcription phonétique et humoristique du prénom d'Eisenstein, Sergueï). En adoptant un pseudonyme, il se forge ainsi une identité de caricaturiste, de manière à s'inscrire dans la lignée des maîtres de la satire qu'il admire. Il continuera par la suite à signer de ce nom les dessins qu'il juge publiables, alimentant ainsi son fantasme d'être reconnu comme un caricaturiste à part entière. (*voir fig. ??.*)

34. Journal publié à Saint-Petersbourg de 1879 à nos jours.

35. Stanislav Propper, éditeur du *Bulletin de la Bourse* de 1880 à 1917.

36. « Novgorod — Los Remedios » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 138-143.

37. Cette pochette est conservée aux archives russes (Sergueï M. EĪZENCHTEĪN. « Caricatures découpées de différents journaux russes ». Archive 2725, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1915).

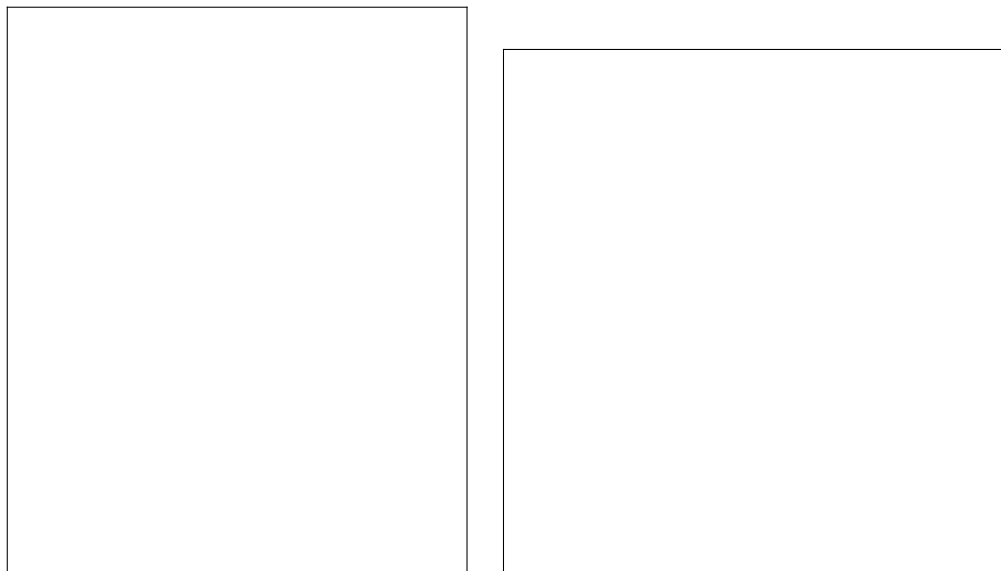


FIGURE 29 – Le kaiser allemand, un chien. Reprise par Eisenstein d'une caricature découpée dans un journal. À gauche : Alfred Zeele, *La flotte allemande s'est retranchée à Kiel*. 1915. Pochette 2725, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1915. Encre de Chine, papier, 2.23 × 200 mm. Carnet 1424, fonds 1923, opus , 2.

Cette brève carrière de caricaturiste se poursuit pendant la Première guerre mondiale, durant laquelle il dessine des charges à l'encontre des différents protagonistes du conflit. Son public est néanmoins bien plus restreint : il se compose cette fois-ci des soldats blessés de l'hôpital de Riga :

« *Je dessinais pour eux* [les soldats].

*À ma droite à ma gauche, des sous-officiers moustachus et splendides.*

*La poitrine pleine de croix et de médailles.*

*Je dessine sur une tablette entre leurs lits.*

*Quelque chose de caricatural, sur des thèmes patriotiques.*

*Des Guillaume. Des François-Joseph. Et pour un peu, les fables de Krylov en images*<sup>38</sup>. »

Avant d'être le signe d'un quelconque engagement, la caricature offre à Eisenstein un terrain de dévouement et d'amusement personnel, qui relève du plaisir de transgression que Freud a

38. « Hôpitaux — Grosz — Sternberg — Jannings — les *Supervisors* » (1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 382.

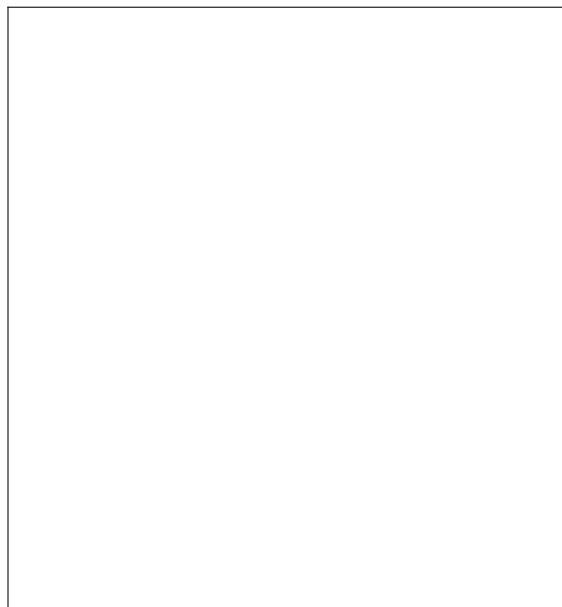


FIGURE 30 – Sergueï Eisenstein, *L'homme qui pense*. 1915. Encre de chine, papier, 230 × 200 mm. Signé « Sir Gay » Carnet 1424, fonds 1923, opus 2, p. 1, RGALI, Moscou.

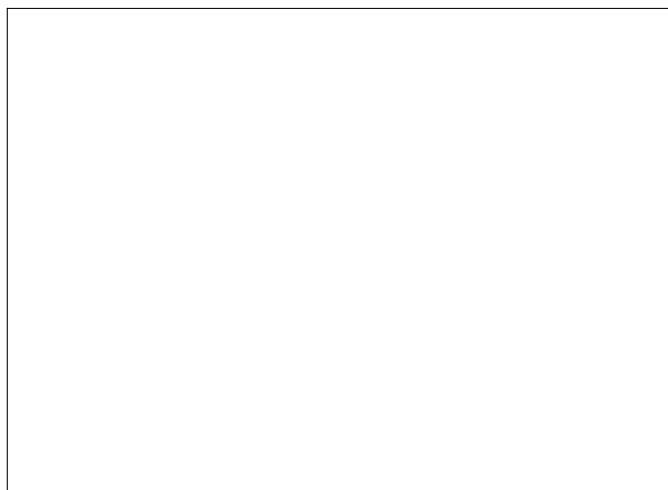


FIGURE 31 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1915. Signé  $\sqrt{2}$ . Reproduit dans *Eisenstein, the body of the line*.

bien décrit dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Elle apparaît ainsi comme une pratique essentiellement ludique, à fonction de décharge.

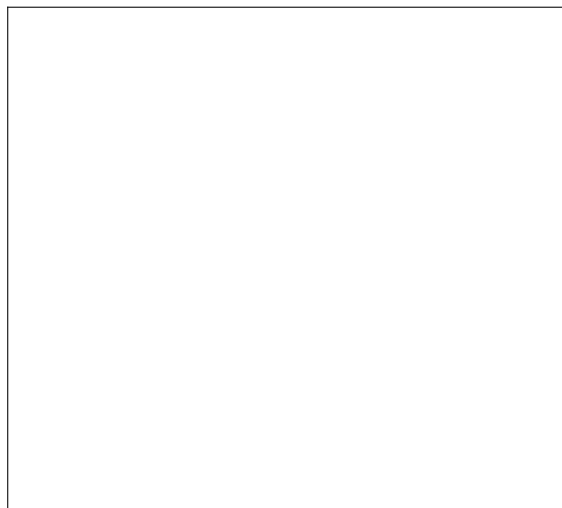


FIGURE 32 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre* [Charge contre Guillaume II et Mehmet V]. 1915. Encre de Chine sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1424, fonds 1923, opus 2, p. 18. RGALI, Moscou.

### 3. Une pratique compulsive

De manière générale, la pratique graphique toute entière d'Eisenstein peut s'apparenter à un jeu. Le plaisir qu'elle lui procure se traduit par une véritable frénésie du dessin qui, loin de s'appliquer uniquement à des supports classiques, se déploie sur toute surface potentiellement inscriptible, comme le décrit bien Olga Aisenstadt :

*« La plume, le crayon et le papier furent les compagnons fidèles du génial cinéaste soviétique. En consultant aujourd'hui ces innombrables feuilles jaunies, on se rend compte qu'il dessinait sans cesse, sur un bout de papier à lettres, dans les marges d'un manuscrit, sur un programme de théâtre ou sur un lambeau de journal, beaucoup plus souvent que sur un carton, mais toujours pour traduire sa pensée créatrice de très grand artiste, constamment en éveil<sup>39</sup>. »*

Cette feuille de comptes en offre un bon exemple : les chiffres y laissent rapidement place à un véritable déferlement de figures qui envahissent tout l'espace. (*voir fig. ??.*)

---

39. Olga AISENSTADT, Gennady MIASKNIKOV et Iouri PIMENOV, éds. *Risounki Eïzenchteïna (Les Dessins d'Eisenstein)*. Moscou : Iskousstvo, 1961, p. 53.

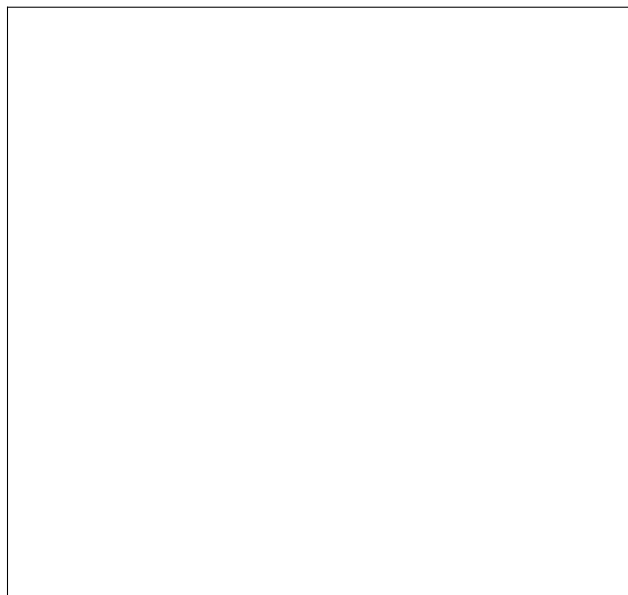


FIGURE 33 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1915. Crayon, papier, 230 × 200 mm. Archive 1197, fonds 1923, opus 2, p. 31, RGALI, Moscou.

En proie à une envie créatrice qui ne laisse nul répit à la main, il semble dans certains dessins obéir à une compulsion, sorte de tachygraphie graphique qui lui fait recouvrir à toute vitesse sa feuille de personnages et de formes, jusqu'à ce que cette dernière soit entièrement surchargée<sup>40</sup>. On pense ici à la célèbre « ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant à une fureur », à cette « peur de ne pas aller assez vite », qui caractérise l'art du dessinateur moderne aux yeux de Baudelaire<sup>41</sup> (*voir fig. ??*).

Ainsi, ce dessin ne présente pas de sens de lecture ou de composition unifiés : traités à des échelles disparates, les personnages et les motifs y fusent de toutes parts, sans souci de cohérence, obéissant à la logique de l'*esquisse* (*schizzo*, « éclaboussure », « jaillissement ») . De même, si certaines figures sont relativement abouties et détaillées, d'autres, ébauchées à l'aide de traits jetés avec précipitation, restent comme en suspens, dans un état à la limite de l'informe, qui se départ de la figurabilité. Un pur plaisir graphique se laisse surprendre ici, qui n'a d'autre finalité

40. À propos de tachygraphie, il se trouve qu'Eisenstein qualifiait ses dessins de « sténogrammes visuels » (« Quelques mots sur mes dessins » (1946), *in* EISENSTEIN, op. cit., p. 623.)

41. « L'art mnémonique », *in* BAUDELAIRE, op. cit., p. 699, t. II.

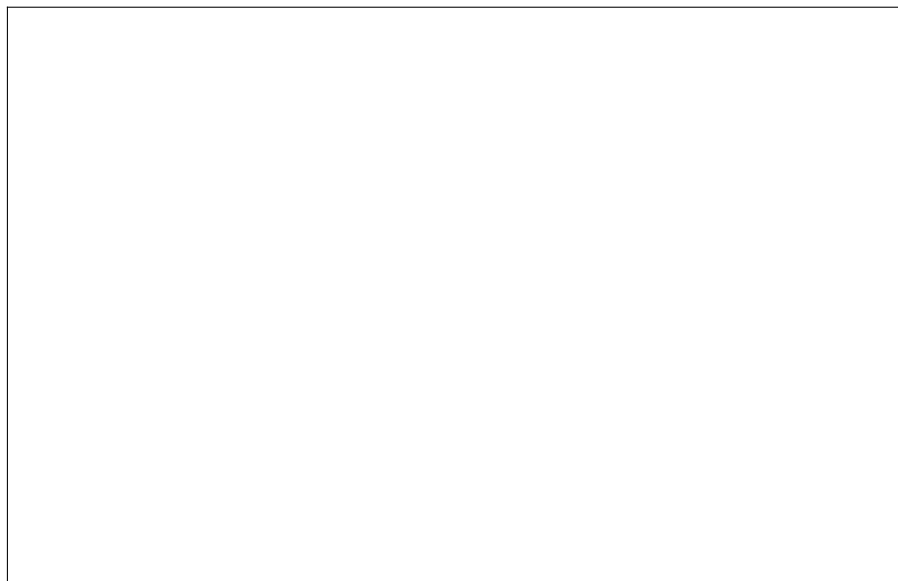


FIGURE 34 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. Reproduit dans *Eisenstein, the body of the line*.

que lui-même, qui n'a d'autre but que de remplir l'espace disponible de la feuille. Ce plaisir graphique se traduit aussi par le désir d'épuiser tous les possibles d'une forme ou d'un motif au sein d'une même page, véritable monologue de l'artiste avec lui-même, qui donne à voir du même coup les processus par lesquels les idées et les images se transforment sous son crayon. En cela, Eisenstein est proche de Daumier, qui retravaillait bien souvent ses compositions, parfois sur deux feuilles en même temps, naviguant de l'une à l'autre jusqu'à obtenir l'effet recherché<sup>42</sup>.

Dans ce dessin par exemple, il décline au gré de sa plume un seul et même profil en différentes versions. (*voir fig. ??*.) De manière identique, dans le registre inférieur de la composition, les trois personnages pris de face peuvent apparaître comme les variations d'un même visage : en effet, on retrouve de l'un à l'autre un nez épaté, aux narines apparentes, ainsi qu'une arcade sourcillière prononcée. Au cours de ce processus d'expérimentation graphique, Eisenstein répète sur le mode du leitmotiv différents détails, traduisant ainsi le geste d'exploration de sa main<sup>43</sup>.

---

42. Michaël Pantazzi, « Son rêve, en effet, a été la peinture », Henri LOYRETTE, éd. *Daumier. 1808-1879*. Ottawa, Paris, Washington : Réunion des Musées nationaux, 1999, p. 24-26.

43. Sur cette question de l'exploration des motifs dans le dessin, on peut se rapporter au beau catalogue d'Emmanuelle DELAPIERRE, éd. *Carpeaux/Daumier. Dessiner sur le vif*. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2008.

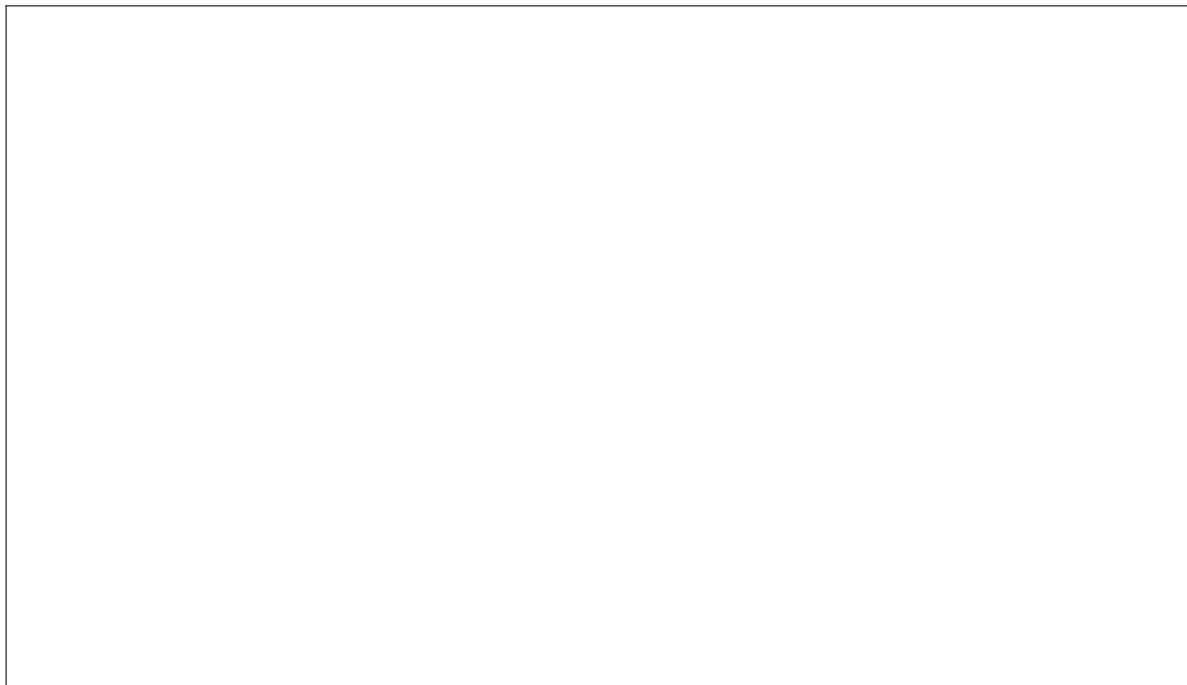


FIGURE 35 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1917. Encre de Chine sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1199, fonds 1923, opus 2, p. 6, verso. RGALI, Moscou.

Ce qui l'intéresse, c'est la toute-puissance qu'offre le dessin, qui permet de recomposer et de remodeler le monde, comme le révèle la description qu'il donne de l'ingénieur Afrossimov, à qui il fait subir une véritable opération chirurgicale plastique, non sans sadisme. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la victime de cette opération soit justement celui qui l'initia à cette magie du dessin :

*« Et pourtant, voici pourquoi et comment je dessine.*

*Qui, dans Moscou, ne connaissait pas Karl Ivanovitch Kogan, mage et enchanteur de la stomatologie et de l'ostéologie ?*

*[...]*

*Prenez Karl Ivanovitch.*

*Obligez-le à maigrir beaucoup.*

*Si, dans l'opération, son nez ne s'allonge pas assez — étirez-le un peu.*

*Courbez fortement sa silhouette, faites saillir cet endroit où le dos perd son nom.*

*Habillez-le d'une redingote d'Ingénieur des transports.*



*Passez-lui au bras une épouse qui ait le plus grand chignon de tout Riga.  
Et vous aurez devant vous le vieil ingénieur Afrossimov.  
C'est à l'ingénieur Afrossimov que je suis redevable de mon envie incessante, de  
mon besoin de dessiner<sup>44</sup>. »*

Les dessins d'Eisenstein sont ainsi caractérisés par une propension à la métamorphose formelle, qui témoigne du plaisir à envisager le monde comme un matériau plastique perpétuellement remodelable, faculté qu'il appellera plus tard « plasmaticité<sup>45</sup>. » Ainsi, dans le dessin suivant, selon un processus qui peut rappeler certaines compositions de Grandville, Eisenstein part d'une oie de profil qu'il transforme progressivement en femme : la prééminence du torse de l'animal devient peu à peu une poitrine, la queue de l'oiseau une crinoline et le bec un chapeau élégant. (*voir fig. ??.*)

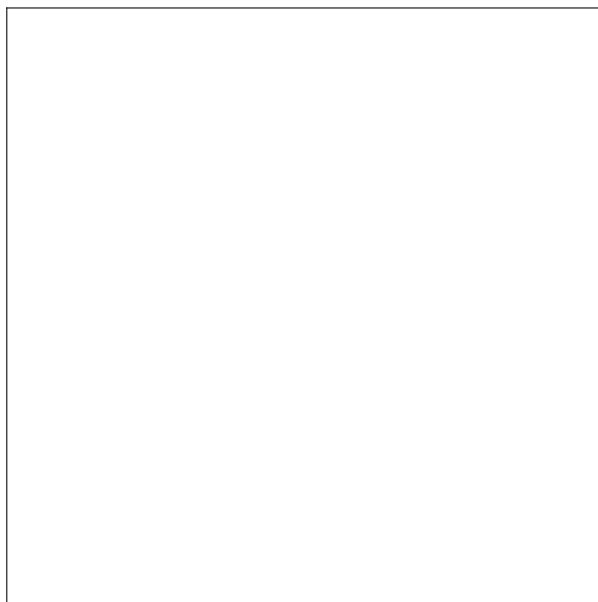


FIGURE 36 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1915. Encre de Chine sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1424, fonds 1923, opus 2, p. 71. RGALI, Moscou.

44. « Comment j'ai appris à dessiner » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 80. Sur la cruauté du dessin, où le trait violent se fait incision, se retournant contre la figure et la défaisant, voir « Le trait agressif » in Philippe ALAIN-MICHAUD, éd. *Comme le rêve le dessin*. Paris : Éditions du Centre Pompidou et du Louvre, 2005, p. 42.

45. Voir notamment les analyses passionnées qu'il consacre à l'art de Disney (Sergueï M. EISENSTEIN. *Eisenstein on Disney (1940-1946)*. Strasbourg : Circé, 1991.)

Ce processus de transformation peut aussi s'observer d'un feuillet à l'autre, comme si les dessins se complétaient les uns les autres au sein d'une compulsion graphique plus vaste, qui s'étendrait sur l'ensemble d'un carnet. Ainsi, dans le cas présent, on constate que les deux dessins se répondent sur un plan thématique et formel, comme si l'expérience graphique du premier dessin se prolongeait dans le second. En effet, le premier dessin représente le kaiser Guillaume II et le sultan Mehmet V en train de bercer l'empereur François-Joseph d'Autriche de promesses funestes. À la page suivante, le second dessin reprend cette composition mais dans un style plus épuré : on y retrouve deux personnages assis, celui de gauche étant à nouveau identifiable comme le kaiser allemand grâce à son casque et à ses moustaches, tandis que le sultan laisse place à la Mort faucheuse. (*voir fig. ??.*)

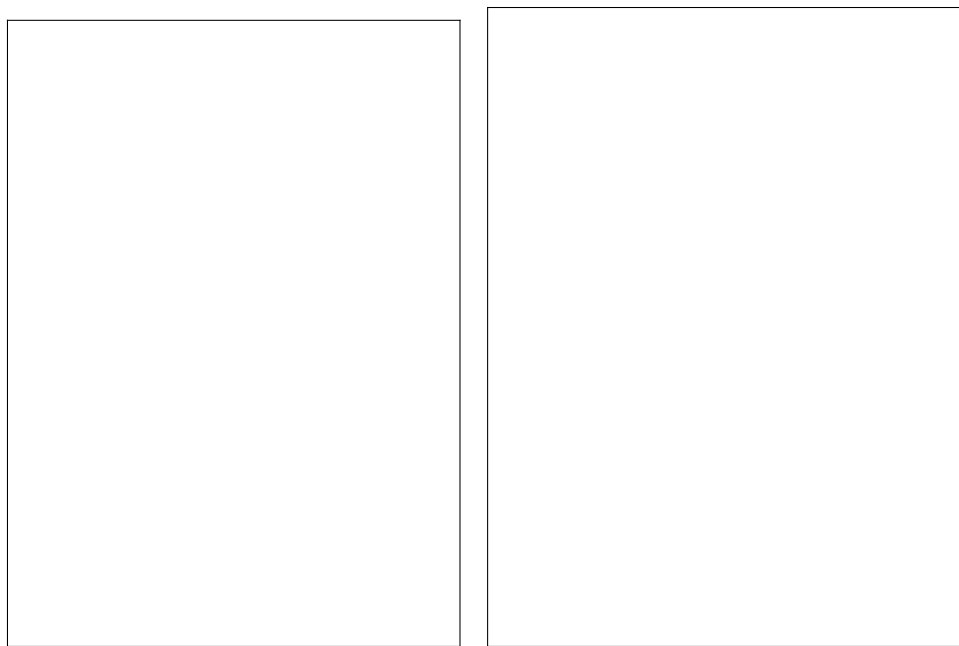


FIGURE 37 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1917. Encre de Chine sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1199, fonds 1923, opus 2, p. 6 recto et verso. RGALI, Moscou.

## 4. Un art pétri d'impressions visuelles

« Un dessin n'est-il pas la synthèse, l'aboutissement d'une série de sensations que le cerveau a retenues, rassemblées, et qu'une dernière sensation déclenche, si bien que j'exécute le dessin presque avec l'irresponsabilité d'un médium ? »

Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*

Outre leur aspect compulsif, les dessins d'Eisenstein sont également reconnaissables à leur diversité stylistique. Provenant d'un même carnet réalisé en 1915, ces trois dessins font chacun preuve d'un style très différent. Le premier semble tout droit tiré d'une caricature d'Olaf Gulbransson, dont Eisenstein admirait les planches publiées dans le *Simplicissimus*. Effectué d'un trait précis, son rendu du détail diffère nettement du tracé linéaire et concis du deuxième dessin, presque schématique. Quant au troisième, qui met en scène François-Joseph d'Autriche, il se caractérise par son recours à des hachures pour rendre le modelé et les ombres, avec une attention portée au volume qu'on ne retrouve pas dans les autres dessins. (*voir fig. ??.*)

Cette variété se manifeste également sur le plan thématique. Les dessins de jeunesse d'Eisenstein comprennent tout aussi bien des études physiologiques, des scènes de genre, des caricatures sur l'actualité, des dessins inspirés de la mythologie grecque, des croquis de théâtre, des scènes fantastiques, etc. La diversité de son expression graphique s'explique par l'ampleur de son imaginaire, nourri de multiples impressions. En effet, en tant que fils de fonctionnaire russe, de « colon », cet enfant solitaire n'arrive pas à se faire d'amis parmi ses camarades lettons. Mû par une curiosité insatiable, il se réfugie dans les livres et dévore tout ce qui lui tombe sous la main, qu'il s'agisse de littérature, d'histoire, de théâtre ou d'art. Il se constitue ainsi un riche répertoire iconographique mental, comme il le décrit bien :

« Je vois avec une extraordinaire acuité ce que je lis ou ce qui me passe par la tête<sup>46</sup>. »

---

46. « Images visuelles, images sonores » (1946), in idem, *Mémoires*, p. 624.

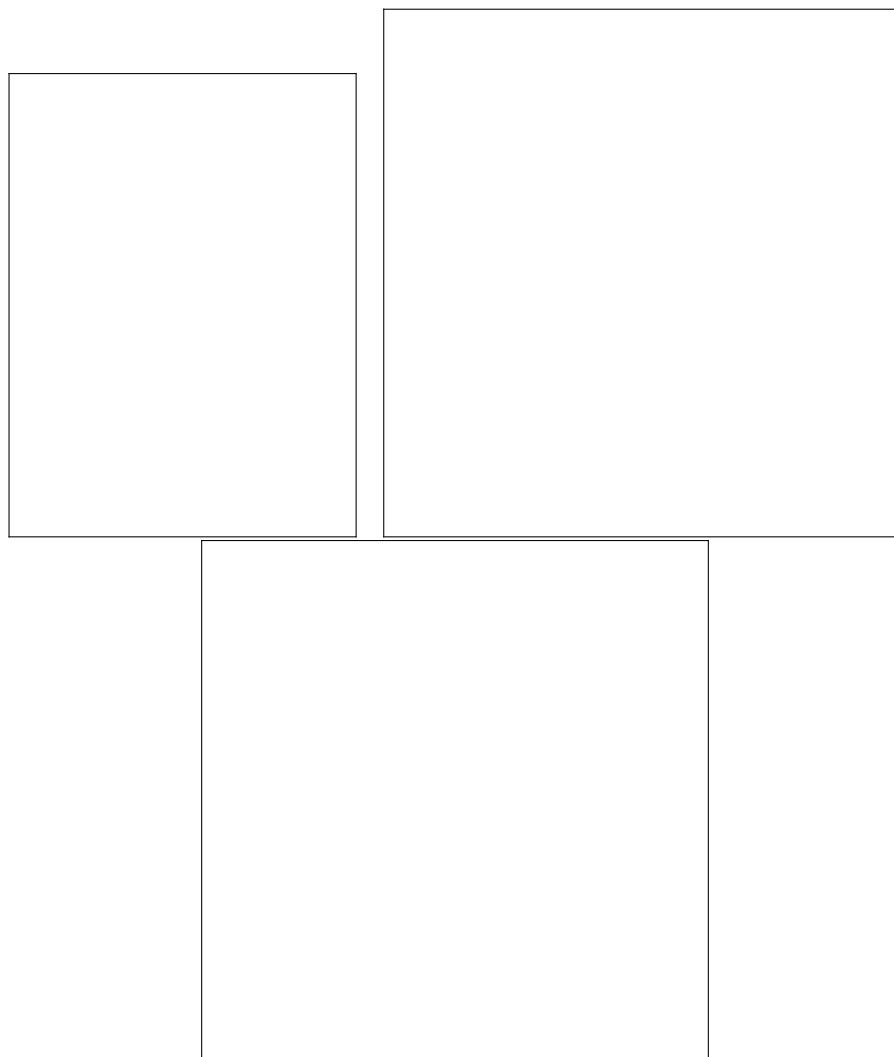


FIGURE 38 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1915. Encre de Chine sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1424, fonds 1923, opus 2, p. 92, 37 verso et 4. RGALI, Moscou.

De la sorte, sa mémoire visuelle fonctionne comme une éponge qui absorberait toute nouvelle référence pour la réinvestir ensuite dans la pratique graphique, comme le révèlent quelques rares dessins qui mentionnent explicitement leurs sources picturales dans la légende, ici Gauguin et Vallotton (*voir fig. ??*). Dans le dernier dessin, qui semble anticiper par son sujet la scène du *Cuirassé Potemkine* où le pope s'allie au capitaine pour mater les mutins, Eisenstein s'imprègne

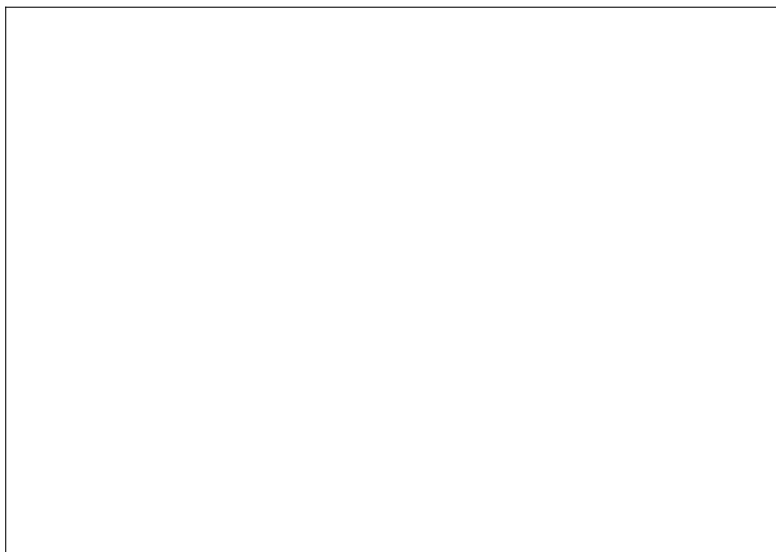


FIGURE 39 – Le petit Eisenstein s’adonnant à son loisir favori : la lecture. Reproduit dans *Memouary*.

entièrement du style des bois de Vallotton consacrés aux foules, reconnaissables à leur esthétique de la silhouette, à leur opposition contrastée entre le vide de la surface blanche et les pleins des masses noires ainsi qu’à leur cadrage original (le dessin d’Eisenstein est toutefois bien moins dynamique). Il n’est pas jusqu’au thème — une répression — qui ne rappelle ces séries de gravures<sup>47</sup>.

Ce processus de cannibalisme plastique permet d’expliquer la diversité des emprunts qu’on peut repérer dans les dessins d’Eisenstein, que Catherine de Zegher compare à des « citations fragmentaires d’un corpus visuel antérieur<sup>48</sup> ». En effet, dans des moments de compulsion graphique, assimilables à du dessin automatique, les images qui le marquent ressurgissent sur la feuille, comme si à force de les observer, il les avait intégrées à sa propre grammaire plastique. Les signes imprimés dans sa mémoire visuelle s’imposent alors à son crayon et guident sa main, selon une logique que décrivent Watelet et Levesque à propos du dessinateur : « *Les images le*

---

47. Au sujet des représentations de foules de Vallotton, voir Bertrand TILLIER. « De la balade à la manif. La représentation picturale de la foule dans les rues de Paris après 1871 ». Dans : *Sociétés et représentations* 17 (jan. 2004), p. 87–98.

48. « Eisenstein’s contours lines as marks of quotation », in DE ZEGHER, op. cit., p. 3-8.

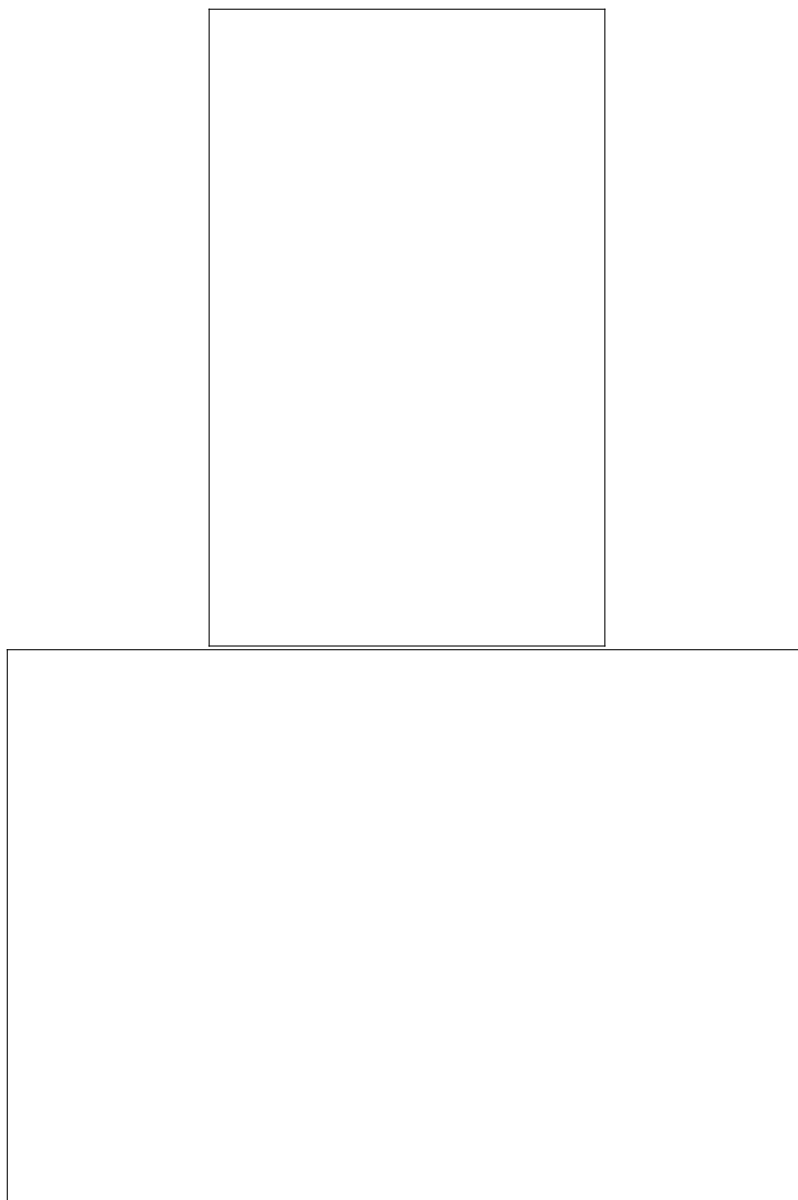


FIGURE 40 – Dessins comprenant des références explicites à des sources plastiques. En haut : Sergueï Eisenstein, *Gauguinisme*. Reproduit dans *Les dessins d'Eisenstein (éd. trilingue)*. En bas : Sergueï Eisenstein, *Some drawings in queer Mr. Vallotton's manner*, 1917. Signé R [pour Rorik, le surnom d'Eisenstein?] Encre de Chine sur papier. Carnet 1195, fonds 1923, opus 2, p. 25. RGALI, Moscou

*frappent, elles se gravent dans son esprit, et les fantômes de son imagination se réveillent au besoin, se représentent devant lui, et deviennent des modèles d'après lesquels il compose*<sup>49</sup>. » Comme Eisenstein l'explique lui-même, il obéit à des « *impressions, fortement visuelles avant tout, qui réclament avec une intensité presque douloureuse d'être reproduites*<sup>50</sup>. » À l'instar de Daumier, dont la « mémoire merveilleuse et quasi divine » lui permettait de procéder à une « improvisation suivie » qui faisait l'admiration de Baudelaire<sup>51</sup>, Eisenstein ne dessine jamais d'après nature, mais toujours de mémoire. Il reconnaît lui-même ne pas être doué pour le dessin d'observation :

*« Pour une raison quelconque, je n'étudie pas le dessin. Et lorsque, à l'école, j'en arrive au "plâtre", à la "théière", ou au "masque de Dante", je n'arrive strictement à rien.*

[...]

*Les plâtres que je dessine au concours d'entrée à l'École d'Ingénieurs des Travaux Publics, et en première année de l'École, sont encore plus abominables que ceux que je massacrais au lycée.*

*Brrrr! Il me souvient encore d'un aigle empaillé qui m'a mis au supplice des mois durant, dans la classe de dessin de Monsieur Nieländer, à peu près autant que Prométhée enchaîné.*

[...]

*Le plâtre inexpressif, obstiné et vide, ne m'inspire pas du tout*<sup>52</sup> ! »

Ainsi tout en offrant un terrain d'expérimentation où Eisenstein peut se forger son propre style, le dessin lui permet par la même occasion de se réappropriier les différentes images qui l'ont durablement marqué. C'est à la lumière de ce fonctionnement mnémonique qu'il faut envisager son assimilation et sa réappropriation de l'œuvre de Daumier.

49. « Dessin », Claude-Henri WATELET et Pierre-Charles LEVESQUE. *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*. Paris : Panckoucke, 1788-1791, p. 465, t. II.

50. « Images visuelles, images sonores » (1946), in EISENSTEIN, loc. cit.

51. « L'art mnémonique », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 698, t. II.

Au sujet de la mémoire de Daumier, Arsène Alexandre parle même d'incubation :

*« Daumier était né observateur, son goût l'attirait passionnément vers la nature, et la tournure de son esprit, avant tout clair et logique, l'éloignait des choses inutiles. Tout se passait dans sa tête ; mais il fallait qu'une sorte d'incubation eût lieu. Alors l'idée se précisait, prenait une netteté surprenante, et l'exécution survenait avec une rapidité inattendue. »*

(Arsène ALEXANDRE. *Honoré Daumier. L'Homme et l'œuvre*. Paris : H. Laurens, 1888, p. 23.

52. « Comment j'ai appris à dessiner » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 87-92.





# Chapitre II

## Démarche et outils

### 1. Introduction

#### a) Bilan historiographique

La filiation qui unit l'univers graphique de jeunesse d'Eisenstein à l'œuvre de Daumier n'a pratiquement jamais été étudiée. Ainsi, le catalogue de l'exposition du Drawing Center, pourtant fondatrice pour la découverte et l'analyse de la pratique graphique d'Eisenstein, ne fait aucune mention de Daumier, malgré les nombreux indices qui invitent à poursuivre cette piste. Au contraire, à propos de ses sources d'inspiration, il est frappant d'observer combien les auteurs élaborent leurs articles respectifs sur la base de simples hypothèses, sans autre preuve que leur intuition. Par exemple, Ian Christie écrit :

*« Au vu de la curiosité insatiable d'Eisenstein, de sa propension à lire et à collectionner et, parallèlement, de son penchant à la dissimulation, **je ne peux pas prouver** qu'il a été influencé par E.T.A Hoffmann ou Alexandre Pouchkine. En revanche, nous pouvons assurément les revendiquer comme ses ancêtres<sup>1</sup>. »*

Dans cette optique, il rapproche par exemple les animaux humanisés des dessins d'Eisenstein des créations d'Hoffmann, alors qu'il serait plus judicieux de les relier à celles de Grandville,

---

1. « Eisenstein's third text : the drawings and their ancestors », in DE ZEGHER, op. cit., p. 30. (*nous traduisons et soulignons*).

qu'Eisenstein appréciait, comme on le verra plus loin. De même, comparant les dessins d'Eisenstein à la production de Töpffer, Jean Gagnon avoue :

*« On ne peut affirmer avec certitude que le jeune Eisenstein connaissait les bandes dessinées de Töpffer, d'autant qu'Eisenstein délaissa rapidement le style de ses dessins de prime jeunesse. Néanmoins, vu qu'il grandit au sein d'une famille cultivée et polyglotte de classe moyenne, il a très bien pu se familiariser avec Töpffer et ses successeurs, comme Amédée de Noé, connu également sous le nom de Cham<sup>2</sup>. »*

En voulant expliciter le rapport d'Eisenstein à la caricature, Jean Gagnon se trompe de cible, puisque Daumier est passé sous silence, tandis que Töpffer occupe toute son attention. Si l'hypothèse concernant Töpffer par exemple n'est pas à exclure, en revanche, il semble plus logique de commencer par celles pour lesquelles on dispose de preuves tangibles et réelles, comme c'est le cas pour Daumier. À ma connaissance, seule Oksana Boulgakova s'est penchée sur cette question dans le site qu'elle a créé, avec l'aide de la Fondation Langlois de Montréal et qui donne accès à une centaine de dessins du jeune Eisenstein. Malheureusement, les commentaires iconographiques qui les accompagnent déçoivent par leur superficialité et leur manque de rigueur<sup>3</sup>. Le chantier reste donc à défricher entièrement. Le développement qui suit se veut une première direction dans ce sens.

## b) Précisions méthodologiques

La démarche adoptée est et se veut forcément sélective : comme on l'a vu, la pratique graphique d'Eisenstein se nourrit de sources très différentes. L'œuvre de Daumier ne constitue que l'une d'entre elles et il n'est nullement question de lui conférer le statut d'inspiration exclusive.

2. « Body of the line : impulses of caricature in Eisenstein's drawings », *in* *ibid.*, p. 41. (*nous traduisons et soulignons*).

Pourtant, dans ses écrits, Eisenstein mentionne explicitement l'œuvre de Cham, pour la dénigrer par rapport à celle de Daumier et de Gill :

*« André Gill me plaisait. Cham, moins. Et déjà, Bertall, pas du tout. Et Honoré Daumier me captivait irrésistiblement. »*

(EISENSTEIN, « Le mal voltairien (janvier 1943) ».)

3. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=746>.

Au contraire, en recourant au fil d'Ariane constitué par l'œuvre de Daumier, il s'agit ici de proposer un parcours délibérément partiel, un parcours parmi tant d'autres possibles. Bien d'autres itinéraires, qui n'ont pas leur place dans cette thèse, pourraient être imaginés pour explorer le vaste territoire de la pratique graphique de jeunesse d'Eisenstein.

## 2. Documents

Pour cette partie du travail, je me suis tout d'abord appuyée sur une sélection de textes et de documents d'Eisenstein, pas toujours disponibles en français, qui font état de lectures d'enfance ayant trait à Daumier et que je reproduis ici sous forme d'extraits. Dans la plupart des cas, les références qu'Eisenstein donne sont assez floues. Il est donc nécessaire de mener tout un travail de recherche pour reconstituer précisément les données concernant ces lectures de jeunesse. À cet effet, dans les extraits ci-dessous, j'ai mis en gras tous les éléments susceptibles de permettre cette identification.

### a) Extrait de « Enfin m'y voici!\* »

*« Mon premier intérêt respectable (après la collection de bouteilles aux formes étranges et celle de pièces de monnaie "anciennes") porta sur la **caricature et la charge**, que je me contentais d'admirer au début, avant de m'y exercer moi-même. En ce qui concerne le crayon et le papier, je n'ai pas de souvenir de moi où je ne les tiens dans mes mains, bien que l'aspect formel du dessin ne m'ait jamais intéressé — c'était juste un moyen de fixer tel ou tel contenu. [...] »*

*Ma simple curiosité initiale pour ce genre se transforma en violente passion à partir du moment où, à l'âge de 14 ans, je tombai par hasard sur une reproduction d'une lithographie de Daumier. A partir de là découla une passion pour la lithographie en général, pour la gravure, pour Hogarth, Callot, Goya. Le grotesque et le difforme m'attiraient dès l'enfance. » (Nous traduisons)*

(« Enfin m'y voici!\* » (mars 1921), in Sergueï EÏZENCHTEÏN. *Eïzenchteïn o Meïerkholde (Eisenstein sur Meyerhold)*. Sous la dir. de Vladimir ZABRODINE. Moscou : Novoe Izdatelstvo, 2005, p. 76. (nous traduisons) )

b) **Extrait de « Récidive » (janvier 1943)**

*« Il y a deux façons d'en venir aux passions durables.*

*Ou bien c'est par un vieil ami, ou un directeur spirituel, qui vous y mène.*

*Ou bien on tombe dessus tout seul.*

*Les passions de cette seconde sorte sont particulièrement aiguës, et durent particulièrement longtemps.*

*C'est ce qui m'est arrivé avec Daumier.*

*J'étais tombé dessus moi-même,*

*par le plus grand des hasards.*

*En fourgançant dans les armoires à livres de mon père, je trouvai par hasard [dans la section des livres anciens], alors que j'étais assez jeune, un album se rapportant à la guerre franco-prussienne de 1870 et à la Commune.*

*Comment un tel album, interdit par la censure tsariste, pouvait-il se trouver dans la bibliothèque de mon père, lui soutien si fidèle et si respectueux du pouvoir d'État de la Russie, je ne le comprends pas très bien.*

*Quoiqu'il en soit, c'est de ce album qu' [à un degré désormais célèbre], mon imagination [et ma fantaisie] reçurent leurs premières impressions révolutionnaires.*

*L'abominable Général Gallifet.*

*La figure sinistre de Thiers.*

*Les barricades et Versailles.*

*Louise Michel et les "pétroleuses".*

*La colonne Vendôme renversée.*

*Tout cela me procurait des impressions troublantes.*

*Et pas seulement à cause des documents.*

*Car cet album [l'album (**E. Fayard**)] contenait encore quantité de caricatures qui, à leur façon, [[rendaient plus vif le panorama des événements]] dont je ne pouvais encore pas tellement saisir le sens véritable.*

*(L'agressivité de la caricature m'avait déjà charmé auparavant).*

*André Gill me plaisait. Cham, moins. Et déjà, Bertall pas du tout..*

*Et Honoré Daumier me captivait irrésistiblement.*

*Je me mets à la recherche de détails sur ce grand maître.*

*Et il me passionne tellement que le premier, tout premier petit livre que j'achète de mon propre choix, se trouve être **une petite monographie sur Daumier** (acheté d'accord avec la gouvernante, qui le paie en cachette sur l'agent du "ménage"). J'avais dix ans.*

*[...]*

*[Et c'est cette planche, dont j'ai trouvé récemment l'original, que je connaissais par des reproductions depuis ma plus tendre enfance. Elle figurait dans le premier livre (dans la lointaine Riga) que j'achetai sur la caricature (**Raoul Debré (sic) [Deberdt], La Caricature en France au XIX<sup>ème</sup> siècle**). Elle contribua à mon premier engouement pour la caricature au même titre qu'à mon engouement d'enfance pour Honoré Daumier].* »

(Sergueï EISENSTEIN. « Le mal voltairien (janvier 1943) ». Trad. par Jacques AUMONT. Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (fév. 1971), p. 47-56<sup>4</sup>.)

Eisenstein revient également dans un autre extrait, déjà cité précédemment, sur cette rencontre avec l'art caricatural français.

### c) Extrait de « Histoire de Noël »

*« Par quelque miracle, le “petit garçon impressionnable” tombe, dans le bureau de son père, sur un autre matériau historico-révolutionnaire. Dans la bibliothèque de cet homme conformiste, courant après les grades et les décorations, cela semblait tout à fait déplacé.*

*Et cependant, on y trouvait à côté d'albums sur Napoléon Bonaparte, — qui en tant que self-made man parfait, représentait l'idéal de Papa — **une édition française richement illustrée de L'Année 1871 et la Commune de Paris.***

*C'est précisément dans mon âge tendre que je commence à me passionner pour les révolutions, et précisément pour les révolutions françaises. Bien sûr à cause de leur romantisme fondamental. De leur pittoresque. De leur caractère insolite.*

*Avidement, on plonge dans un livre après l'autre. La guillotine captive l'imagination. On est étonné par les **photographies** de la colonne Vendôme renversée. Passionné par les **caricatures** d'André Gill et Honoré Daumier [...]*

*Mais les choses n'en restent pas là. L'intérêt pour la Commune ne peut pas ne pas entraîner dans son sillage une certaine curiosité pour l'année cinquante-deux et Napoléon III. »*

(« Souvenirs d'enfance\* » (mai 1946), in Sergueï M. EISENSTEIN. *Mémoires*. Trad. par Jacques AUMONT, Michèle BOKANOWSKI et Claude IBRAHIMOFF. Paris : Julliard, 1989, p. 70.)

4. Les passages entre crochets simples correspondent aux extraits ne figurant pas dans la traduction française ; les passages entre crochets doubles à ceux dont la traduction ne me satisfaisait pas et que j'ai remplacée. L'original se trouve dans [69-72]retsidiv

De ces extraits se dégagent trois ouvrages fondateurs pour le jeune Eisenstein : *L'Année 1871 et la Commune de Paris* aux éditions Fayard, une petite monographie sur Daumier ainsi que *La Caricature en France au XIX<sup>ème</sup> siècle* de Raoul Deberdt. Au sujet de ce dernier, qu'Eisenstein cite approximativement — il s'agit en effet de *La Caricature et l'humour français au XIX<sup>ème</sup> siècle*, de Raoul Deberdt, et non Debré —, on en trouve une mention dans une lettre qu'Eisenstein adresse à sa mère le 12 février 1915 :

« *J'ai fini de lire Les Mystères de Paris et j'ai acheté Histoire de l'humour et de la caricature du XIX<sup>ème</sup> siècle (un livre très intéressant avec 250 illustrations)*<sup>5</sup>. »

La similitude du titre laisse croire qu'il s'agit bien du Deberdt. Comme on le voit, cette lettre date de 1915 : Eisenstein acquiert donc ce livre lorsqu'il a dix-sept ans (ce qui permet de préciser les données fournies par l'inventaire qu'il dresse en 1918 de ses livres, analysé en préambule, et dans lequel figurait cet ouvrage sans que sa date d'acquisition ne soit mentionnée). On est loin de la « tendre enfance » qu'il évoque à de nombreuses reprises dans ses écrits. D'ailleurs, dans un texte il indique avoir découvert l'art de Daumier à dix ans, dans un autre, à quatorze. Cette distorsion temporelle, qu'on a déjà pu observer concernant *L'Histoire de la Révolution française* de Mignet, qu'Eisenstein prétend avoir reçu à douze ans au lieu de seize peut bien sûr être expliquée par le fait qu'Eisenstein relate ces faits plus de trente ans plus tard et que sa mémoire peut, par conséquent, lui faire défaut. Mais à mon sens, elle est surtout à mettre sur le compte de la stratégie, évoquée précédemment, consistant à dresser un portrait de soi comme étant acquis aux causes révolutionnaires et sociales dès le plus jeune âge. De telles déformations sont fréquentes dans les écrits d'Eisenstein, comme l'a montré Vladimir Zabrodine. Ayant par exemple retrouvé dans les archives du Proletkoul't un document de la main d'Eisenstein intitulé « autobiographie », il l'a confronté à la réalité des faits et a ainsi pu établir qu'il y avait menti à plusieurs reprises sur son parcours professionnel, par falsification ou omission des faits. Selon lui, Eisenstein aurait ainsi délibérément cherché à dissimuler ses origines bourgeoises, pour ne pas compromettre sa carrière<sup>6</sup>.

5. EĪZENCHEĪN, op. cit., p. 38.

6. Vladimir ZABRODINE, éd. *EĪzenchteĪn. Popytka teatra. (Eisenstein. Tentative de théâtre)*. Moscou : EĪzenchteĪn Tsentr, 2005, p. 115.

Quant à la monographie sur Daumier qu'il achète, selon ses dires, à dix ans, avec la complicité de sa gouvernante, il est possible d'en retrouver l'auteur et le titre exacts, en se référant à l'inventaire du Cabinet Eisenstein. En effet, comme on l'a établi précédemment, si les livres du Cabinet Eisenstein qui ne possèdent pas de date d'acquisition ont été achetés avant 1921, il suffit de sélectionner les ouvrages qui relèvent de ce cas de figure et qui traitent de Daumier. On obtient alors la liste suivante :

1. Kurt Bertels, *Honoré Daumier als Lithograph*, R. Piper and Co, Munich und Leipzig, 1908.
2. *Daumier and Gavarni*, Bureau du Studio, Paris, 1904.
3. Raoul Deberdt, *La Caricature et l'humour français au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Larousse, Paris, 1898.
4. Louis Huart, *Muséum Parisien*, Beauger et Cie, Paris, 1841.
5. Thomas Wright, *Histoire de la caricature*, Garnier, Paris, 1878.

Si on confronte cette liste avec l'inventaire établi par Eisenstein en 1918, étudié dans la partie précédente, on constate que seuls deux de ces ouvrages figurent dans les deux documents : la monographie de Kurt Bertels et l'ouvrage de Raoul Deberdt. Cela signifie que seuls ces derniers ont été acquis avant 1918, tous les autres ayant été alors achetés entre 1918 et 1921. Dans ces conditions, la monographie sur Daumier qu'évoque Eisenstein ne peut qu'être celle de Kurt Bertels. Ceci semble d'autant plus logique que parmi tous les ouvrages cités ci-dessus, il s'agit de la seule monographie uniquement consacrée à Daumier. En outre, Eisenstein décrit sa monographie comme étant un petit volume, ce qui correspond à la taille modeste du Bertels. Par ailleurs, en tant que publication allemande, ce livre était sûrement bien plus disponible que les autres dans une ville comme Riga. Enfin, tous les autres ouvrages de cette liste, excepté *Daumier and Gavarni* sont bien plus anciens que cette monographie, contemporaine du petit Sergueï, et devaient être par conséquent bien moins à la portée du budget de ce dernier.

En ce qui concerne *L'Année 1871 et la Commune de Paris*, ouvrage fondamental, puisqu'il aurait, selon les propos d'Eisenstein, déclenché sa passion pour la caricature française, j'ai éprouvé certaines difficultés à l'identifier et à le retrouver. D'une part, aucune trace d'un tel livre ne figure dans les archives d'Eisenstein, qu'il s'agisse de ses carnets ou des différents inventaires de sa bibliothèque dont nous disposons. D'autre part, dans les catalogues bibliographiques que

j'ai pu consulter, le seul livre publié par Fayard sur la Commune de Paris est *Histoire de la guerre de 1870-1871 suivie de l'Histoire de la Commune*, écrit par l'éditeur sous le pseudonyme de La Brugère et paru en 1871. Bien qu'agrémenté d'un certain nombre de gravures, cependant, cet ouvrage ne comprend aucune caricature, et ne correspond donc pas aux souvenirs d'Eisenstein. Parmi le peu de livres français qui s'intéressent à la production caricaturale de la période de la Commune, on aurait pu imaginer qu'Eisenstein soit tombé sur l'étude de Jean Berleux, parue en 1890 et intitulée *La Caricature politique en France pendant la guerre, le siège et la Commune*, qui par son titre et par sa date de parution aurait pu correspondre à l'ouvrage en question, mais comme son nom l'indique, elle ne comprend que des caricatures, or Eisenstein mentionne explicitement dans son texte avoir été impressionné non seulement par des caricatures, mais aussi, entre autres, par des photographies, par des « documents ». Dans son article fondateur sur la genèse de l'imagerie des cinéastes, Myriam Tsikounas indique, sans plus de preuve, qu'il s'agirait de *L'Histoire de la révolution de 1870-1871* de Jules Claretie, publié à la Librairie illustrée<sup>7</sup>. Cependant, Eisenstein ne mentionne nulle part ni le nom de Claretie, ni celui de cet ouvrage — pas même à la page de ses *Mémoires* que Myriam Tsikounas cite et où, d'après elle, il aurait écrit s'être inspiré d'une gravure figurant dans ce livre pour la scène du pont dans *Octobre*. En outre, on ne trouve aucune trace de Claretie dans ses documents personnels. Enfin, le livre de Claretie ne colle absolument pas avec la description que donne Eisenstein de l'ouvrage l'ayant marqué dans sa jeunesse : non seulement leurs titres ne concordent que très peu, mais en outre, le livre de Claretie, bien qu'illustré, ne comporte aucune caricature, qu'il s'agisse de Daumier, de Gill, ou de qui que ce soit. Par conséquent, il est impossible que le livre évoqué par Eisenstein soit celui de Claretie.

Comme pour le livre de Deberdt, dont il écorche et le titre et le nom de l'auteur, il semblerait que dans l'extrait ci-dessus, Eisenstein cite l'ouvrage sur la Commune de façon approximative et erronée. En effet, dans un autre passage de ses *Mémoires*, au détour d'un souvenir concernant un album de gravures de Callot, il évoque un livre sur la Commune trouvé dans la bibliothèque paternelle, qu'il associe cette fois au nom de Dayot :

« J'ai déniché cet ouvrage [il s'agit du recueil de Callot] quelque part dans la biblio-

---

7. TSIKOUNAS, op. cit., p. 96.



thèque de Papa [...]. Avec **L'Histoire de la Commune** (édition Dayot), c'était l'ouvrage qui m'intéressait et m'intriguait le plus<sup>8</sup>. »

Armand Dayot, dont Eisenstein acquerra d'ailleurs plus tard *Les Maîtres de la caricature française*, avait en effet consacré une série monumentale illustrée en dix volumes à l'histoire française, *L'Histoire de France par l'image*, qui comprend un tome sur le siège de 1870 et la Commune, intitulé *L'Invasion, le Siège, la Commune, 1870-1871*. Cette fois, ce livre correspond parfaitement à la description d'Eisenstein. Tout d'abord, ce dernier déclare avoir découvert le livre sur la Commune à côté d'albums sur Napoléon et sur la Révolution française (« la guillotine qui captive l'imagination »), avant de s'intéresser au Second Empire, périodes qui correspondent chacune à un tome de la série de Dayot. Il est fort possible que le père d'Eisenstein, amateur de beaux livres, ait possédé cette série, du moins en partie, et qu'Eisenstein en ait ainsi lu plusieurs volumes.

Par ailleurs, conformément aux dires d'Eisenstein qui le qualifie à un moment d'« album », ce volumineux livre de 364 pages, publié en 1902, est abondamment illustré, à la fois par des gravures, des photographies et des caricatures, comme le souligne son sous-titre « d'après des peintures, gravures, photographies, sculptures, médailles, autographes, objets du temps<sup>9</sup>. » Il comporte notamment un nombre important de photographies sur les sujets qui marquèrent Eisenstein, à savoir les barricades, les pétroleuses, le déboulonnement de la colonne Vendôme, auquel sont par exemple consacrées trois doubles pages de photographies. (*voir fig. ??.*) On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure cette iconographie du déboulonnement a pu déterminer le traitement original qu'Eisenstein réservera des années plus tard à la destruction du monument à Alexandre III dans *Octobre*.

---

8. « À l'illustre mémoire du marquis » (juillet 1946), in EISENSTEIN, *Mémouary [Mémoires en deux tomes]*, p. 92-93, t. II. (*nous traduisons et soulignons*)

9. L'auteur justifie la diversité de ses matériaux iconographiques par son souci de proposer un ouvrage qui ne se contenterait pas d'être simplement documentaire, mais qui serait également doté de vertus artistiques, souci typique de l'inspecteur des Beaux-Arts qu'était Dayot :

« La liste très fournie de noms d'artistes de talent, depuis Meissonier et Puvis de Chavannes jusqu'à Franz Stuck, Walter Crane, depuis Daumier jusqu'à Robida, dont les œuvres sont reproduites dans ce livre, prouve assez que l'auteur s'est aussi efforcé de donner à son travail une belle couleur d'art et de n'en pas faire uniquement une représentation documentaire d'après des pièces photographiques ou des croquis d'ingénieurs photographes. »

(Armand DAYOT. *L'Invasion, le Siège, la Commune, 1870-1871*. Paris : Flammarion, 1902, p. 4)

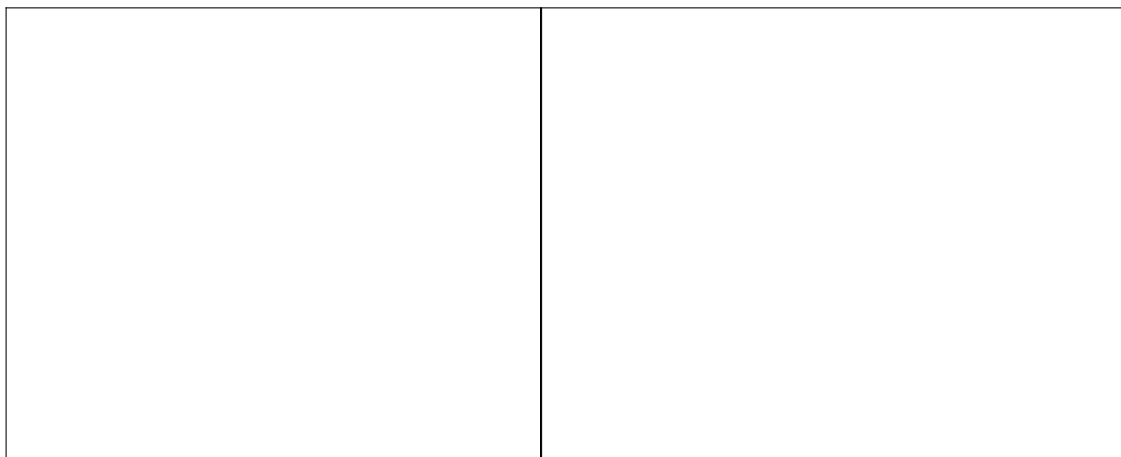


FIGURE 41 – Images du déboulonnement de la colonne Vendôme et de l’exécution des pétroleuses, Armand Dayot, *L’Invasion, le Siège, la Commune, 1870-1871*, Paris, Flammarion, 1902, p. 281 et 294.

En outre et surtout, Eisenstein explique que c’est grâce à cette lecture d’enfance que s’attise chez lui une véritable passion pour la caricature. Sans s’y consacrer exclusivement, l’ouvrage de Dayot fait la part belle à cette dernière, contrairement à la plupart des publications qui lui sont contemporaines<sup>10</sup>. Ainsi, certaines sections du livre, intitulées « pièces satiriques », sont exclusivement composées de caricatures : pour la période du Siège, la section correspondante s’étend sur quinze pages. De surcroît, le livre comporte des charges de tous les caricaturistes mentionnés par Eisenstein, de Gill à Cham, en passant par Daumier. Au sujet de ce dernier, Eisenstein explique dans son texte que c’est également par ce livre qu’il le découvre et qu’il s’en s’éprend. Il se trouve que l’ouvrage d’Armand Dayot réserve justement une place à part à Daumier, dont la production est nettement surreprésentée par rapport aux autres caricaturistes qui y figurent. Dayot, en tant qu’inspecteur des Beaux-Arts, appartient en effet à ce personnel de la Troisième République qui eut à cœur de mettre en avant la figure de Daumier — il organisa en 1888 une exposition de ses œuvres aux Beaux-Arts et inaugura en 1900 le buste érigé en son

---

10. Au sujet des créations artistiques sous la Commune, voir TILLIER, *La Commune de Paris. Révolution sans images?*

honneur à Valmondois, où il avait fini ses jours<sup>11</sup>.

Pour toutes ces raisons, il semble légitime de considérer que l'ouvrage qu'Eisenstein évoque est bien celui de Dayot. Il est fort probable qu'il ait confondu dans le premier extrait cité ci-dessus les noms de Fayard et de Dayot, aux sonorités proches, ce qui n'est guère étonnant quand on sait qu'il rédige ces souvenirs près de quarante ans après les faits.

### 3. Démarche

#### a) Corpus utilisé

Une fois ce corpus délimité de trois livres et leurs illustrations respectives mémorisées, j'ai consulté les nombreux dessins de jeunesse d'Eisenstein pour tenter d'y trouver des traces daumièresques. En effet, au-delà de la passion que le jeune garçon éprouve pour Daumier, il établit clairement le lien entre cette dernière et sa pratique graphique d'alors dans le premier texte cité ci-dessus, « Enfin m'y voici! », où il écrit avoir d'abord admiré l'art de la caricature avant de s'y exercer lui-même.

Je me suis limitée à 1917, dans la mesure où Eisenstein est ensuite mobilisé en mars 1918 par l'Armée rouge, au sein de laquelle il parcourt le pays, découvrant de nouvelles sources d'inspirations graphiques et picturales telles que le constructivisme et le cubo-futurisme, qui modifient radicalement son approche artistique, comme en témoignent ses croquis. (*voir fig. ??*.) Cette transformation atteint son apogée en 1920, lorsqu'il voit les peintures avant-gardistes des trains d'*agit-prop* et lorsqu'il traverse Vitebsk, dont les murs et les rues ont été repeints sous la direction de Malévitch. De nouvelles références visuelles viennent ainsi s'ajouter et se superposer à celles de l'enfance et de l'adolescence, de sorte que l'inspiration daumièresque se trouve concurrencée par tout un nouvel arsenal plastique, qui la rend moins discernable et plus diffuse. C'est pourquoi j'ai privilégié les dessins qui précèdent cette période, où la marque de Daumier se laisse encore entrevoir de façon claire et distincte.

Pour la période s'étendant de 1908, date à laquelle Eisenstein commence à dessiner, jusqu'à

---

11. Sur la réception de Daumier et sur sa récupération par la Troisième République, voir MELOT, op. cit., p. 70-80.



FIGURE 42 – Sergueï Eisenstein, croquis d’inspiration cubo-futuriste. 1921. Carnet 748, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou.

1917, j’ai travaillé sur un corpus d’environ 1600 dessins, conservés à Moscou et à Riga. Je me suis efforcée de ne sélectionner que les plus significatifs d’entre eux afin d’éviter tout risque de projection abusive et pour ne pas excéder de trop le volume imparti à une thèse. Ceci ne fut pas sans difficulté, dans la mesure où j’étais tiraillée entre la nécessité de rester centrée sur la relation entre Daumier et Eisenstein et l’envie de faire découvrir au lecteur ces nombreux dessins encore peu connus. Pour chaque dessin retenu, j’ai donc systématiquement vérifié que sa source daumérienne présumée était bien connue d’Eisenstein au moment de sa réalisation, établissant un véritable jeu de va-et-vient entre ses dessins et la monographie de Bertels principalement. Dans certains cas rares, je me suis autorisé la liberté de supposer qu’Eisenstein avait pu voir certaines œuvres de Daumier dans des ouvrages qu’il ne possédait pas encore, mais qu’il connaissait déjà, et qui auraient pu par ce biais l’inspirer. Dans la mesure où les ouvrages qu’Eisenstein avait lus et vus sur Daumier sont principalement illustrés par des lithographies, ces dernières étant plus

faciles et moins coûteuses à reproduire que des peintures, on ne s'étonnera pas du fait que dans ses dessins, Eisenstein ne reprenne presque aucune peinture de Daumier.

## b) Outils théoriques

Tout le développement suivant s'inscrit dans une problématique chère à celle de la *genèse des formes*<sup>12</sup>. C'est pourquoi l'accent y est mis sur les processus d'appropriation, de transformation et de restitution d'un matériau initial, avec toute la dimension évolutive et temporelle que ces phénomènes supposent. On ne prétendra pas pour autant rendre compte de l'intégralité des mécanismes créatifs par lesquels Eisenstein obtient ses dessins, tâche impossible et vouée par essence à une résolution asymptotique. Dans l'analyse de ces processus de réappropriation par Eisenstein des œuvres de Daumier, je me suis nourrie du modèle interprétatif forgé par Freud sur le rêve et sur le mot d'esprit (qu'Eisenstein connaissait bien d'ailleurs), et notamment de sa notion de condensation. Le lecteur ne sera donc pas surpris de trouver dans le texte suivant de nombreux termes aux consonances freudiennes.

---

12. *Genesis (Genèse des formes)*. 24. ITEM. Paris : Jean-Michel Place, 2005



## Chapitre III

# Les métamorphoses de la poire, ou les *Poires* croquées par Eisenstein

On se penchera tout d'abord sur un cas particulier : la reprise par Eisenstein du signe de la poire emblématique de la caricature sous la Monarchie de Juillet, que Daumier et toute la génération des caricaturistes du *Charivari* et de *La Caricature* utilisent pour désigner et attaquer le roi Louis-Philippe<sup>1</sup>. Le symbole de la poire fascinait Eisenstein. En témoigne la longue et enthousiaste description qu'il consacre à la célèbre lithographie de Charles Philipon où, sur le modèle d'une planche physiognomonique, le roi Louis-Philippe se transforme progressivement en poire :

*« Et la connaissance de Daumier m'amène à la connaissance des pages héroïques de la caricature française, de l'époque de la Monarchie de Juillet et du Roi-bourgeois Louis-Philippe.*

*De cette période éclatante, étincelant des feux de la "poire" symbolique, imaginée par Philipon et représentant symboliquement le roi Louis-Philippe.*

*Le toupet au-dessus du front et les favoris du roi, évoquant dans leur ensemble le contour d'une poire, engendrent cet astucieux signe de dérision surpris par Philipon.*

---

1. Pour l'histoire du « roi en poire » et la genèse du signe piriforme, voir Ségolène LE MEN. « Gravures, caricatures et images cachées : la genèse du signe du roi en Poire ». Dans : *Genesis* 24 (2005), p. 42–69 ; Robert Patten, « Signifying shape in pan-European caricature », *in* PORTERFIELD, op. cit.

*Le vieux Daumier s'empare aussi du thème de la poire, qu'il varie au long de séries immortelles de trop célèbres caricatures.*

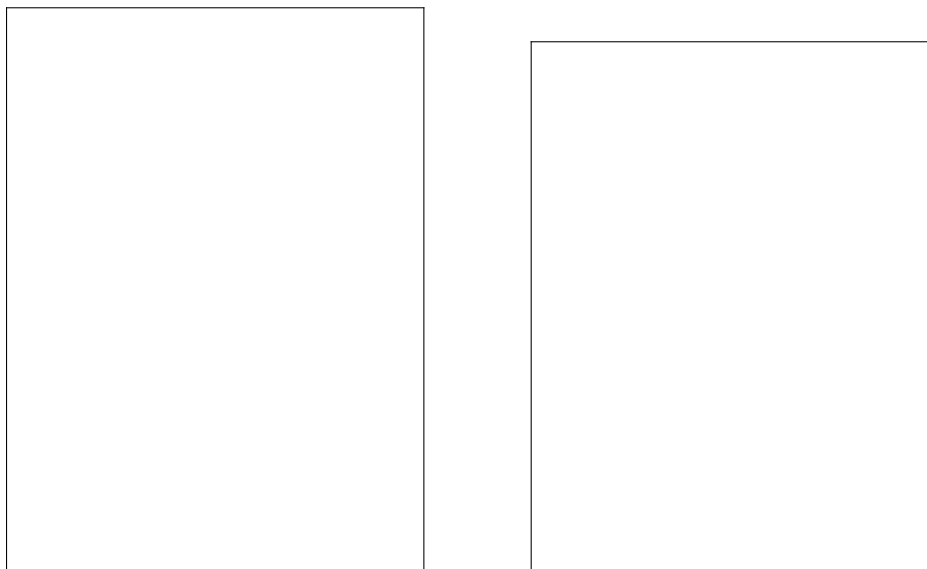


FIGURE 43 – À gauche : Charles Philipon, *Les Poires, faites à la cour d'assises de Paris par le directeur de La Caricature, vendues pour payer les 6000 fr. d'amende du journal Le Charivari*. Paru dans *Le Charivari*, 1834. Gravure sur bois de bout. Collection particulière. À droite : Charles Philipon, *Croquades faites à l'audience du 14 novembre*, 15 novembre 1831. Collection particulière

*Cependant, c'est de la main de Philipon que vient ce dessin, lithographié par la suite dans le n° 56 du 24 novembre 1831 de la revue La Caricature, et qui dès l'enfance m'était connu par la reproduction.*

*C'est le célèbre dessin que fit Philipon durant son procès.*

*[On y voit non seulement une poire, mais également quatre figures piriformes. Celle du coin gauche supérieur est un portrait du roi. Et celle du coin inférieur droit est une simple poire. Entre ces deux-là, il y a deux dessins intermédiaires illustrant le passage de la poire au roi et vice-versa. Cette planche est datée du 14 novembre (de l'année 1831). Le dessin constitue à lui seul un plaidoyer en faveur de Charles Philipon qui le réalisa dans la salle d'audience, lors du procès intenté contre lui pour lèse-majesté. Le plaidoyer de Philipon repose sur le fait suivant (et le numéro du 17 novembre en donne un compte-rendu détaillé) : le dessin du coin gauche supérieur ressemble au roi et, par conséquent, il ne peut être considéré comme une offense à*



*Sa Majesté. Or le deuxième dessin ressemble au premier, en vertu de quoi il n'y a pas là non plus de motif à le prendre comme une offense. Ainsi, on passe du premier dessin au deuxième, du deuxième au troisième, du troisième au quatrième, d'où la conclusion suivante : le quatrième dessin, à savoir la poire aux yeux plissés, est également un portrait du roi qui, en outre, ne saurait être nullement offensant. . .*

*Le tribunal en juge autrement. La cour se réunit pendant une demi-heure et, ne prenant rien en compte, lâche son verdict : l'accusé est coupable. Cela coûte à Philipon six mois de prison et une amende de deux mille francs, en plus des frais du procès qui sont à sa charge.*

*Et c'est cette planche, dont j'ai trouvé récemment l'original, que je connaissais par des reproductions depuis ma plus tendre enfance. Elle figurait dans le premier livre (dans la lointaine Riga) que j'achetai sur la caricature (Raoul Debré [Deberdt], La Caricature en France au XIX<sup>ème</sup> siècle).*

*Elle contribua à mon premier engouement pour la caricature au même titre qu'à mon engouement d'enfance pour Honoré Daumier<sup>2</sup>.] »*

Il ressort de cette citation une véritable passion pour cette lithographie qu'Eisenstein connaît depuis son enfance. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il ait lui-même acheté une lithographie portant sur un thème similaire : en effet, comme l'indique une de ses feuilles de comptes, il acquiert en 1917 *Les Favoris de la poire* d'Auguste Bouquet, où le roi Louis-Philippe est représenté sous la forme d'une poire dont les favoris, dans tous les sens du terme, sont incarnés par les ministres d'Argout et Barthe, qui jouèrent tous deux un rôle important dans la censure et la répression de la presse<sup>3</sup>. (*voir fig. ??.*)

La passion d'Eisenstein pour le motif de la poire s'illustre à plusieurs reprises dans ses dessins de jeunesse. Si aucun dessin ne lui est consacré en intégralité, en revanche, celle-ci surgit comme un détail isolé au sein de compositions complexes. Elle signale alors qu'un processus de réminiscence est à l'œuvre, qui fait remonter à la surface des images gardées en mémoire.

2. EISENSTEIN, op. cit.

La partie entre crochets correspond à l'extrait resté inédit en français et que j'ai traduit à partir de « Récidive » (janvier 1943), in EĪZENCHEĪN, *Métod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 71, t. I.

3. Sergueï EĪZENCHEĪN. « Catalogue des livres achetés par Eisenstein de juin à décembre 1917 ». Archive 881, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou.



FIGURE 44 – Auguste Bouquet, « Les Favoris de la poire », 1833. Bibliothèque nationale française, Paris.

## 1. Poires et magots

Certains dessins mobilisent de manière quasi littérale le vocabulaire plastique élaboré par Daumier et ses contemporains dans leurs caricatures traitant de poires. C'est le cas pour un dessin mettant en scène un Bouddha à tête de poire, qui reprend un en-tête de Daumier pour *Le Charivari*, lui-même repris d'une de ses lithographies, *Le Magot de la Chine*, où le roi Louis-Philippe est représenté sous la forme d'un Bouddha obèse à la silhouette et à la tête piriformes. Dans une composition au sens de lecture indéterminé, où les figures fusent de toute part, Eisenstein se souvient de ces caricatures où Daumier recourt aux ressources de l'exotisme pour tourner en dérision la politique de Louis-Philippe, dans une inversion entre « primitifs » et « civilisés<sup>4</sup>. » (*voir fig. ??.*)

Dans un moment de frénésie graphique, ce motif surgit sous sa plume sur le mode de la réminiscence, de *l'image régrédiente*. En témoigne d'ailleurs la tête en forme de poire qu'il ajoute à la droite des pieds du bouddha, qui prolonge et redouble cette inspiration daumiéresque. En outre, comme on peut le voir, ce bouddha tient un chapeau et un parapluie. Or il se trouve que ces deux accessoires font partie de l'arsenal graphique que les caricaturistes contemporains de Daumier déploient à l'encontre de Louis-Philippe. Notamment, le parapluie, le « riffard

4. CHILDS, op. cit., p. 129 ; Hugh HONOUR. *Chinoiserie. The vision of Cathay*. New York : Dutton, 1961, p. 204 ; Mei-Chun WU. « Daumier's Chinese scenes : reconsidering the power of caricature and the exotic vision ». Mém.de maîtr. University of Alabama, 1996, p. 35-37.

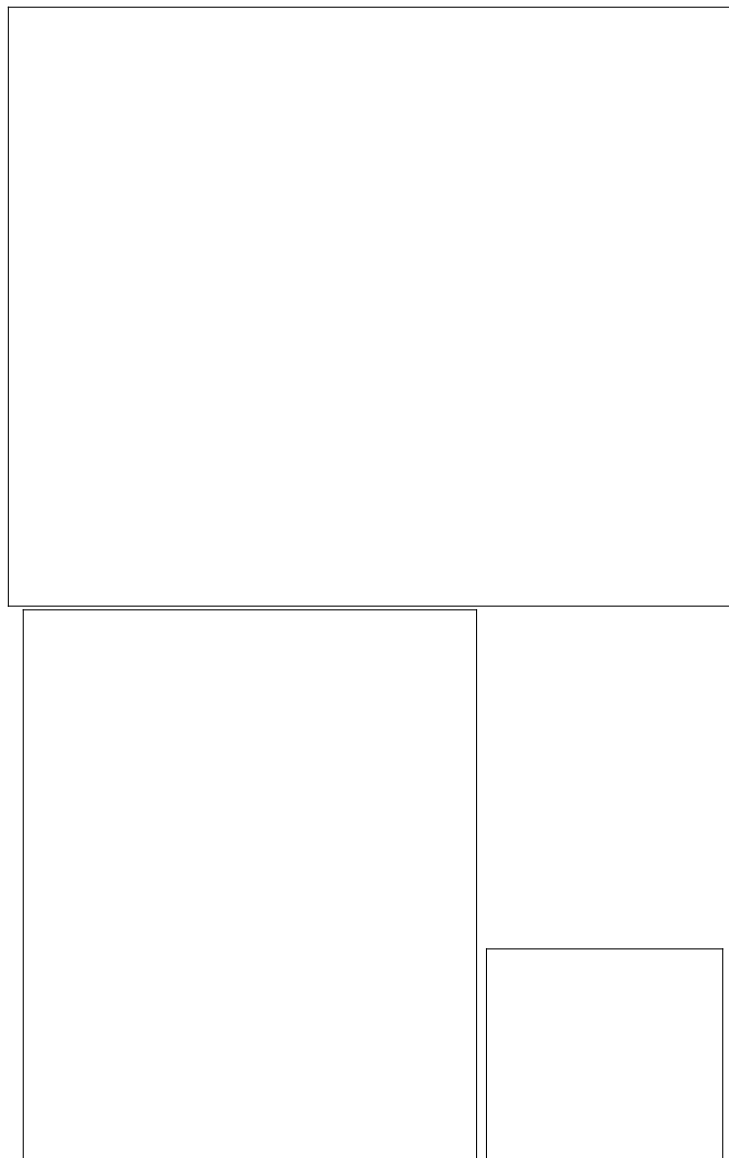


FIGURE 45 – En haut : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1916. Crayon, papier, 230 × 200 mm. Carnet 1425, fonds 1923, opus 1, p. 72. RGALI, Moscou, p. 72. À gauche : Honoré Daumier, *Magot de la Chine*, en-tête pour *Le Charivari*. 1835. Gravure sur bois, 140 × 40 mm. Noack collection. À droite : Honoré Daumier, *Magot de la Chine*. 1834. Lithographie, 214 × 241 mm, Collection Noack.

constitutionnel », comme on l'appelle alors, fonctionne comme un symbole du Roi Bourgeois,

au même titre que la poire<sup>5</sup>. .

Il est assez tentant d'imaginer qu'Eisenstein connaissait la *Physiologie du Parapluie*, dont la vignette de couverture, inspirée par *Le Magot de la Chine* de Daumier, met justement en scène le roi Louis-Philippe avec son chapeau et son parapluie. (voir fig. ??)

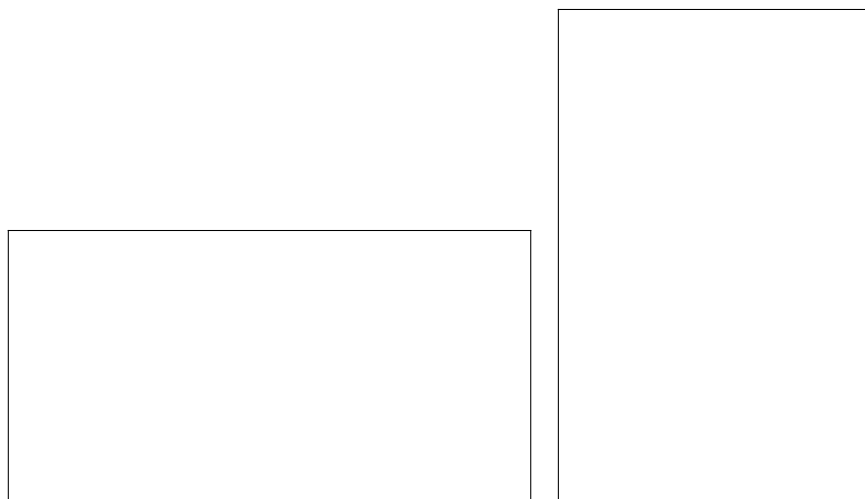


FIGURE 46 – Frontispice de la *Physiologie du parapluie par deux cochers de fiacre*, Desloges, Paris, 1841. Collection particulière. Reproduit dans *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*.

Cette hypothèse semble probable dans la mesure où Eisenstein appréciait les différents avatars du genre des Physiologies, comme le révèlent ses écrits :

« Les innombrables Physiologies françaises apparaissent lors de ces mêmes années 30-40, que ce soit la “physiologie” de l’étudiant, du médecin, du jeune marié, de l’avocat et ainsi de suite...<sup>6</sup> »

5. Selon *Le Dictionnaire de la langue verte* d’Alfred Delvau, le « riffard » désigne tout aussi bien un bourgeois qu’un parapluie. Le mot daterait de la comédie de Picard intitulée *La Petite ville*, jouée en 1801, dans laquelle un personnage nommé Riffard ne se sépare jamais de son parapluie. (Alfred DELVAU. *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*. Paris : Dentu, 1866 [1841], p. 425.).

Comme Nathalie Preiss-Basset le rappelle, la *Physiologie du parapluie* s’inscrit dans la lignée de la *Physiologie de la poire*, parue quelques années plus tôt :

« Cette Physiologie du Parapluie apparaît donc comme le digne pendant de son ancêtre, la Physiologie de la poire ; elle achève de dessiner le tableau des insignes de la royauté transformés en stigmates : après la poire, le riffard. »

(Nathalie PREISS-BASSET. *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*. Paris : Champion, 1999, p. IV). Voir aussi Jean-Paul CLÉMENT et Philippe RÉGNIER, eds. *Caricatures politiques (1829-1848). De la poire à l’éteignoir*. Maison de Chateaubriand, 1994.

6. « Les péripéties de la *pars pro toto* » (1940-1942), EYZENCHTEIN, *Métod. Grundproblem (Méthode. Problème*

Même situation pour Grigori Kozintsev, l'un de ses amis proches, qui raconte avoir été enthousiasmé par les *Physiologies* comme par la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle en général :

*« C'était une époque florissante pour la caricature : Louis-Philippe, se transformant peu à peu en poire dans une série de dessins, les figures de Daumier avec des grosses têtes sur des petits corps, les Robert Macaire, les bêtes humaines et les animaux humanisés de Grandville, les héros des innombrables Physiologies, tout cela, indépendamment des traits exagérés, nous semblait vivant, réel<sup>7</sup>. »*

Dans ces conditions, le bouddha du dessin d'Eisenstein serait issu d'un processus de condensation réunissant les différents outils du réquisitoire dressé à l'encontre de Louis-Philippe par les caricaturistes de l'époque, condensation obtenue selon la même logique, ou plutôt selon la même absence apparente de logique, que celle du rêve<sup>8</sup>.

## 2. Formation de « poires contemporaines »

Ce processus d'assimilation visuelle est bien illustré par la transposition qu'effectue Eisenstein du motif de la poire à son temps. Dans un carnet réalisé en 1915, où il s'en prend aux différents actants de la première guerre mondiale, il s'attaque au kaiser Guillaume II en le dessinant sous la forme d'une poire, bien que son visage ne présente initialement aucune ressemblance avec le fruit. (*voir fig. ??*.) On y voit le kaiser en train de rêver du diable. À la droite de celui-ci, un cadre fantomatique similaire au sien s'entrouvre dans la feuille et donne à voir le cauchemar du kaiser : il s'est métamorphosé en poire. Uniquement reconnaissable à ses moustaches, dépourvu de corps et muni d'une rangée de dents acérées, il présente une physionomie menaçante qui révèle sa nature belliqueuse. Selon la logique de condensation caractéristique du rêve, le haut du lit décoré d'un aigle au-dessus de sa tête s'est transformé en casque, de sorte que la pointe de ce dernier fait office de tige à la poire. En plus de reprendre la poire chère à Daumier, ce dessin

---

*fondamental*), p. 111, t. II [*nous traduisons.*]

7. « Dans la banlieue d'une grande ville » (1959), in KOZINTSEV, op. cit., p. 139, t. II. (*nous traduisons.*)

8. Philippe-Alain Michaud a bien montré dans une très belle exposition les parentés que le travail du dessin entretient avec celui du rêve, disposant d'une puissance de transformation et de déplacement analogue. ALAIN-MICHAUD, op. cit.

peut évoquer aussi une lithographie de ce dernier, *Un Cauchemar de M. de Bismark [sic]*, qui figure dans l'ouvrage de Dayot sur la Commune<sup>9</sup>. (voir fig. ??.)

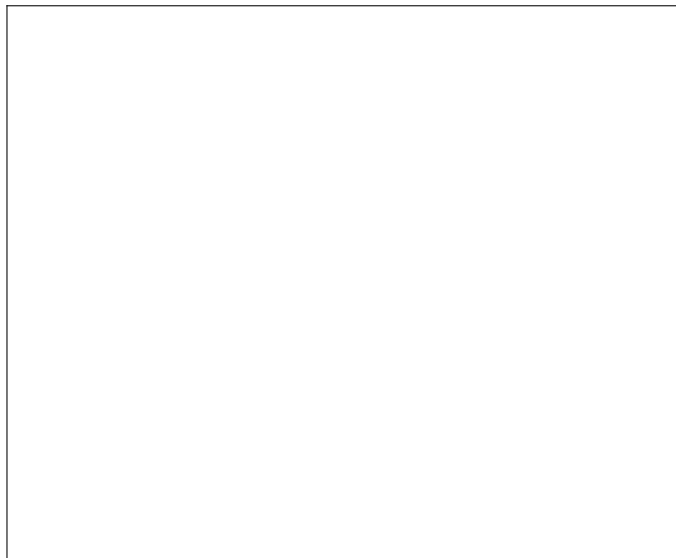


FIGURE 47 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1915. Encre de chine et stylo, 230 × 200 mm. Carnet 1423, fonds 1923, opus 1, p. 27 recto. RGALI, Moscou.

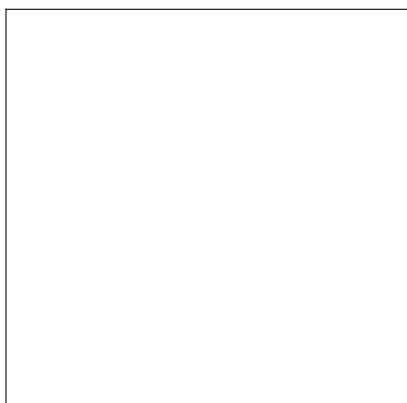


FIGURE 48 – Honoré Daumier, *Un Cauchemar de M. de Bismark*. 1870. Lithographie, gillotage, 223 × 240 mm. Collection Noack.

---

9. On peut aussi penser au *Cauchemar* de Daumier, où le général Lafayette se retrouve assailli par une prolifération de poires.

Quoiqu'il en soit, comme on l'a vu, Eisenstein cherche à l'époque à être reconnu comme l'égal des caricaturistes de son temps, pour lesquels le conflit mondial constitue alors un sujet de prédilection. (*voir fig. ??.*) Face à la profusion d'images caricaturales de Guillaume II de leur main, il réagit donc en proposant à son tour une représentation du kaiser. Dans ce cadre, il reprend l'arme de la poire qu'il apprécie depuis son enfance. En actualisant ainsi ce signe plus de cinquante ans après son invention, il témoigne de la puissance et de la violence suggestive de cet « argot plastique <sup>10</sup>. »



FIGURE 49 – Une avalanche de caricatures de Guillaume II : A. Lébédév, *Une partie décisive* ; A. Lébédév, *L'addition!!* ; PEM, *La fête*. 1915. Charges amassées par Eisenstein. Pochette 2725, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou.

### 3. La poire comme métamorphose graphique

Dans certains dessins, Eisenstein ne retient de la lithographie de Philippon que le *jeu graphique* de la métamorphose. Par exemple, dans un carnet, il passe du recto d'une page à son verso en y transformant un personnage en poire <sup>11</sup>. (*voir fig. ??.*)

Sur le recto, on peut observer en effet dans le coin inférieur gauche un personnage avec une

10. « Quelques caricaturistes français », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 550, t. II.

11. Philippe-Alain Michaud a étudié ces cas de glissement d'un motif de part et d'autre d'une feuille, qu'il qualifie élégamment de « phénomène de porosité entre le recto et le verso. » (« Revers » in ALAIN-MICHAUD, op. cit., p. 22-23.)

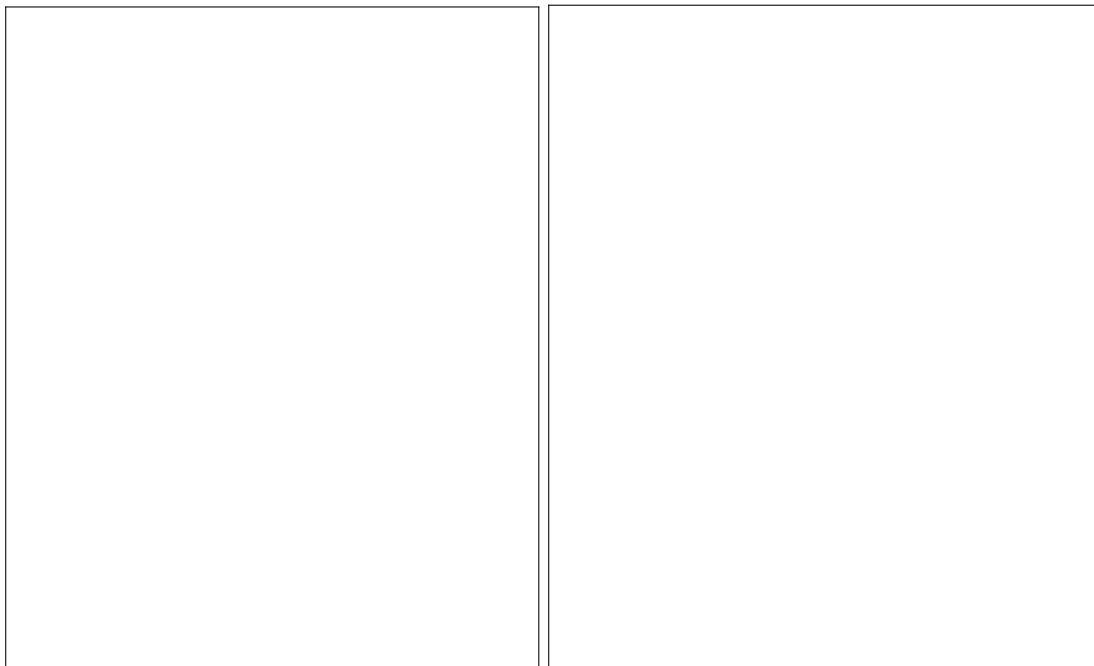


FIGURE 50 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1915. Encre de Chine sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1424, fonds 1923, opus 1, p. 64 recto et verso. RGALI, Moscou.

queue de cheval qui ressemble à une poire couchée. Au dessin suivant, il est devenu une poire : la queue de cheval a laissé place à la queue du fruit, tandis que le léger relief du front s'est transformé en protubérances frutières. Parallèlement, la tête s'est un peu redressée, ce qui achève de lui donner une apparence de fruit posé sur une table. Cette métamorphose s'accompagne d'une modification des traits du visage, comme si la poire avait été soumise à une sorte de *morphing*. Le visage s'est teinté de sévérité : le nez déjà busqué a rejoint les lèvres pincées et le regard s'est tourné vers le spectateur dans un éclair de fureur. On pense ici aux planches physiologiques de Charles Le Brun ou de Johann Kaspar Lavater, dans lesquelles un modèle vu de profil se décline en plusieurs variantes. Le personnage final semble par ailleurs issu d'une condensation entre le personnage initial et les deux autres figures de profil du premier dessin. Il est fort probable que la qualité transparente du papier utilisé ait facilité ce processus de métamorphose graphique : en dessinant au verso d'une page, Eisenstein pouvait en effet voir en filigrane les figures dessinées au recto.





FIGURE 51 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1917. Carnet 1191, fonds 1923, opus 1, p. 96. RGALI, Moscou.

Outre ces processus de transformation, le motif de la poire surgit parfois également au sein de certaines compositions comme par pur plaisir, sans autre but que de répondre à une pulsion graphique. Eisenstein exprime ainsi la fascination qu'il éprouve depuis son enfance pour ce thème. (*voir fig. ??*)

En plus d'offrir un aperçu de ses mécanismes créatifs graphiques, l'étude de la reprise des poires par Eisenstein révèle donc une nouvelle facette de la postérité de ce motif, qui continua à exercer son attrait bien après la mort du roi Louis-Philippe, sur des artistes très divers, parmi lesquels Magritte ou Brauner pour ne citer qu'eux<sup>12</sup>. L'exemple d'Eisenstein vient se rajouter à cette longue histoire de poires croquées sans fin.

---

12. Sur le devenir de la poire au XIX<sup>ème</sup> et au XX<sup>ème</sup> siècles, voir LE MEN, op. cit.; Ségolène LE MEN. « Le Ventre et la Poire, caricatures politiques et corps grotesques (1830-1835) ». Dans : *Cahiers Daumier* 1 (2007), p. 17-28; Nicole COTTON. « The Pun, the Pear and the pursuit of power in Paris : caricatures of Louis-Philippe ». Dans : *Nottingham French Studies* 42.2 (Autumn 2003), p. 12-34.



## Chapitre IV

# Une « improvisation suivie » : le carnet 1191

Le cas des poires relève du détail qui surgit de façon isolée au sein de compositions disparates. Parallèlement à ce fonctionnement, certains dessins d'Eisenstein se construisent quant à eux dans leur totalité en référence à Daumier. Le carnet 1191, conservé au RGALI, en offre un bon exemple. Composé de 186 croquis réalisés entre 1916 et 1917, il apparaît par endroits comme une réponse d'Eisenstein à l'art de Daumier. De la page 78 à 85, tout se passe comme si Eisenstein exécutait une suite ininterrompue de dessins juste après avoir feuilleté la monographie de Kurt Bertels sur Daumier, qu'il possédait depuis son enfance. En effet, ces dessins reprennent tous des lithographies comprises dans cet ouvrage. Retraçant un défilé d'impressions mentales, ces quelques pages déploient sous nos yeux le dialogue qu'entretient l'imagination du jeune dessinateur avec sa mémoire<sup>1</sup>. Véritable rêverie graphique, cette série de dessins constitue un cas à part où l'on peut suivre sur plusieurs pages, comme dans un film<sup>2</sup>, les processus de transformation que subissent les images de Daumier sous la plume d'Eisenstein.

---

1. Sur ces questions, voir le film de Judith Wechsler, *Dessiner. La Main qui pense*, Musée du Louvre, 1996.

2. Matisse parlait, au sujet de ses esquisses, de « *cinématographie d'une suite de visions*. » (Henri MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*. Sous la dir. de Dominique FOURCADE. Paris : Hermann, 1972, p. 165.)

## 1. Défilé de souvenirs daumièresques

La page 78, première page de cette série, donne à voir deux personnages, dessinés dans des styles variés. (*voir fig. ??.*) Alors que la femme est esquissée rapidement en quelques traits, le personnage de droite est bien plus élaboré. Cette différence stylistique peut s'expliquer par une logique de collage : en effet, pour l'homme, Eisenstein semble s'être inspiré de *Mr Pot de Naz*, le portrait-charge que Daumier avait fait à l'encontre du député de l'Aude, Joseph de Podenas. Notamment, il reprend pour son personnage la silhouette imposante et menaçante de celui de Daumier, tout en inversant la posture des jambes.

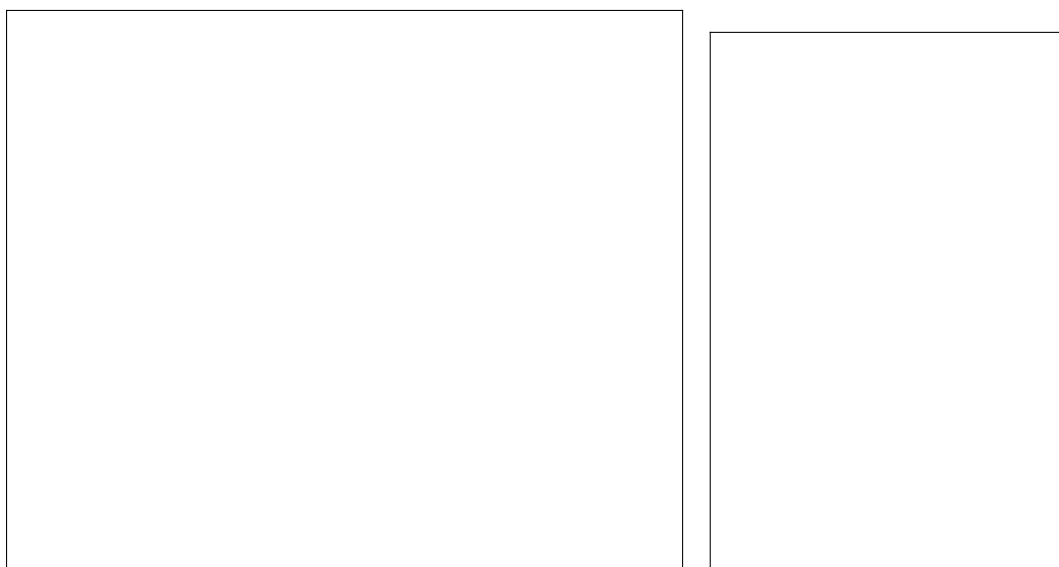


FIGURE 52 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Légende : « Ma petite Douchka, c'est toi ! ». Crayon sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 78. RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Mr Pot de Naz*, 1833. Lithographie, 249 × 183 mm. Collection Noack.

La lithographie de Daumier appartient à la série des *Célébrités du juste milieu*. Publiée dans *La Caricature*, cette série doit instaurer un répertoire codifié des représentations des différents hommes politiques de l'époque, qui permette au lecteur de les identifier aisément et de comprendre ainsi le langage des caricatures publiées dans les journaux de la Maison Aubert. S'appuyant sur l'exagération de leurs défauts physiques respectifs et caricaturant le genre du

portrait en pied, réservé au roi et aux dignitaires, ces portraits-charges tournent en ridicule le narcissisme inhérent à la mode alors très répandue du portrait, notamment officiel. Dans son dessin, Eisenstein se souvient de la monumentalité et de la sculpturalité du personnage de Daumier qui, rappelons-le, concevait ses portraits-charges lithographiés à l'aide des bustes caricaturaux en terre cuite qu'il réalisait de ces mêmes députés<sup>3</sup>. Ainsi, chez Eisenstein, la sensation de volume est rendue par l'ombre portée sur le sol par le corps imposant du personnage, comme chez Daumier, tandis que des hachures et des ombrages en soulignent la corpulence. S'attardant sur le plastron prêt à craquer, tendu par une panse trop bedonnante, sur le manteau ouvert et sur le col remonté jusqu'au menton, Eisenstein prête la même attention au costume que Daumier, dont le traitement de l'habit moderne faisait l'admiration de Duranty :

*« La vive sensation de l'ample et du vrai qu'on éprouve en regardant des dessins de Daumier rapidement jetés, elle vient de cette redingote qui suit si bien le geste d'un bras ou l'inclinaison d'un dos, de ce cou qui s'enfonce si naturellement dans le col et la cravate, de l'attache si aisée et si diverse de la tête sur ces supports qui lui deviennent indispensables, des cassures floches et assouplies du pantalon, de tout l'adapté à l'être d'un costume longtemps porté et entré dans les habitudes des corps.<sup>4</sup> »*

Alors que chez Daumier, le baron de Podenas semble sur le point d'avancer vers le spectateur de façon menaçante et imposante, chez Eisenstein, cette sensation de mouvement est rendue par le gonflement du paletot et par les contours redoublés des bras qui décomposent le mouvement, le tout renforcé par un tracé énergique et nerveux. En cela, Eisenstein se rapproche du style graphique de Daumier, dont les dessins se repèrent à leurs traits vifs et démultipliés, véritables notations suspensives, selon l'expression d'Emmanuelle Delapierre<sup>5</sup>. (*voir fig. ??.*)

Le dessin de la page suivante rappelle quant à lui la lithographie de Daumier intitulée *Il était votre amant*, issue des *Croquis Dramatiques*, série consacrée au monde du théâtre et à ses mœurs. (*voir fig. ??.*) Eisenstein appréciait beaucoup cette lithographie dont il acquerra une reproduction par la suite, qui figure encore aujourd'hui sur les murs du Cabinet Eisenstein.

3. Voir Édouard Papet, « Il fait aussi de la sculpture », dans LOYRETTE, op. cit., p. 47-59.

4. Edmond DURANTY. « Daumier ». Dans : *Gazette des Beaux-Arts* (mai 1878), p. 434.

5. Au sujet des dessins de Daumier, voir DELAPIERRE, op. cit.

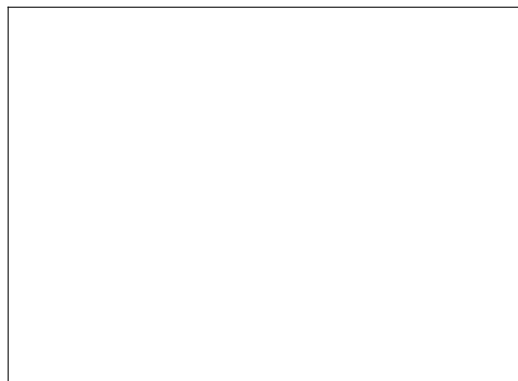


FIGURE 53 – Honoré Daumier, *Centaure enlevant une femme*. Plume, encre noire et lavis gris sur traces de pierre noire sur papier vergé, 274 × 367 mm, Paris, Musée d’Orsay.

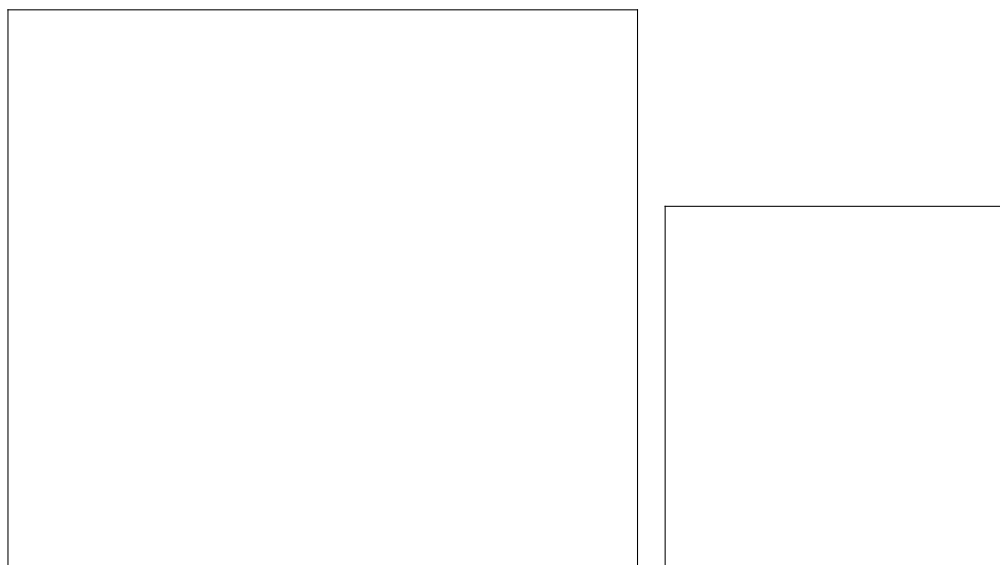


FIGURE 54 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Crayon sur papier, 23 × 20 cm. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 79. RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, « *Il était votre amant, Madame!* », 1864. Lithographie, 223 × 241 mm. Collection Noack

Dans son dessin, il en reprend la composition dans ses grandes lignes. Comme chez Daumier, le corps de la femme en proie au désespoir épouse la forme d’un arc de cercle, dans une posture dynamique où le buste se trouve propulsé en avant, les bras levés. De même, le mari qui brandit un poignard chez Daumier laisse place chez Eisenstein à une vieille servante au bras tendu

par la peur, tandis que le spectateur pris de profil les bras croisés est remplacé par un mari furieux, croqué dans une position similaire. Eisenstein semble avoir mémorisé la lithographie de Daumier en la décomposant en trois directions essentielles, qui lui ont ensuite dicté un schéma de composition pour ce dessin au caractère éminemment dramatique.

Eisenstein poursuit au verso sa rêverie graphique en reprenant la figure de la femme en détresse du recto. À ses côtés, en vertu du procédé d'exploration formelle qui lui est cher, il décline sous différents angles une physionomie d'homme — probablement dérivée du mari furieux du recto — qui n'est pas sans évoquer les portraits caricaturaux que la génération de Daumier fit de Thiers et notamment ceux d'André Gill, qui prit un malin plaisir à ridiculiser la houpette de l'homme politique. Certains d'entre eux figuraient dans la monographie de Bertels ainsi que dans l'ouvrage de Dayot sur la Commune. (*voir fig. ??.*)

Eisenstein reprend le profil en bas à gauche de son dessin pour en faire à la page suivante un notable d'apparence véreuse. (*voir fig. ??.*) Si la scène représentée ne peut être rattachée à aucune œuvre en particulier de Daumier, en revanche, par son esprit et son exécution, elle rappelle son univers. Dans ce dessin, qui peut évoquer la série des *Macaire* ou des *Hommes de justice*, Eisenstein tourne en dérision l'obséquiosité du bourgeois, comme l'indique la légende, « je vous en prie, asseyez-vous... » On pense ici à la description que Baudelaire donnait de Daumier :

*« Nul comme celui-là n'a connu et aimé (à la manière des artistes) le bourgeois, ce dernier vestige du moyen-âge, cette ruine gothique qui a la vie si dure, ce type à la fois si banal et si excentrique. Daumier a vécu intimement avec lui, il l'a épié le jour et la nuit, il a appris les mystères de son alcôve, il s'est lié avec sa femme et ses enfants, il sait la forme de son nez et la construction de sa tête, il sait quel esprit fait vivre la maison du haut en bas. <sup>6</sup> »*

Eisenstein connaît lui aussi bien le bourgeois, étant issu d'un milieu favorisé dont il aime se moquer, comme le prouvent ses sarcasmes à l'égard de ses parents :

---

6. « Quelques caricaturistes français », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 555, t. II.

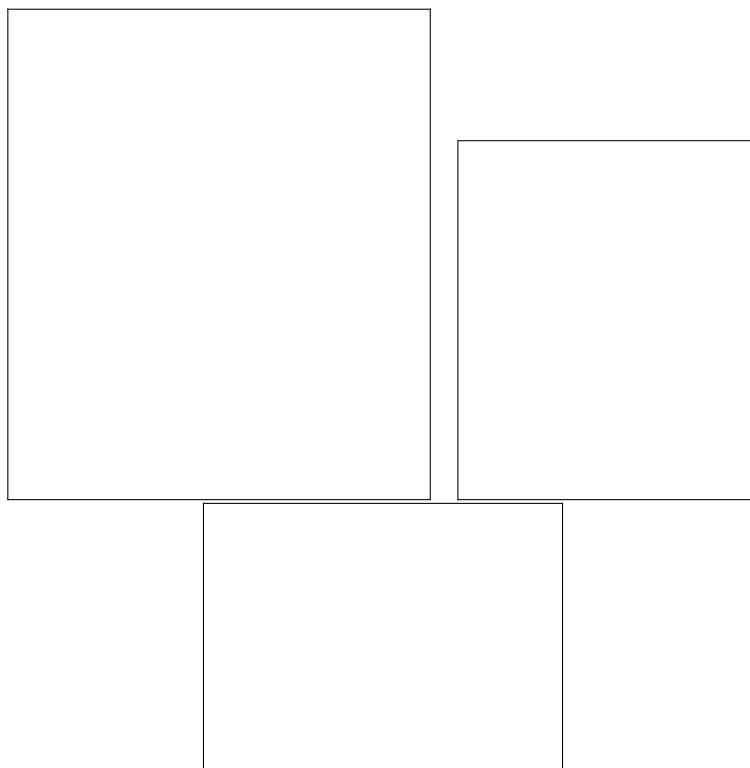


FIGURE 55 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1916. Crayon sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 79 verso. RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Thiers en Cupidon*, 1850. Lithographie, 207 × 273 mm. Collection Noack c. En bas : André Gill, *Lui*, 1877, lithographie, reproduit dans *Le Siècle, l'Invasion, la Commune*.

« Maman, comme toute femme du monde, avait ses “mercredis”.

*En outre, le jour de leur fête onomastique, papa et maman organisaient des soirées monstres.*

*Dans ces occasions, on déployait habituellement les douze panneaux de la table ronde. Elle occupait toute la longueur de la salle à manger.*

*Et pliait sous le poids d'un souper copieux.*

[...]

*Mon père lui-même était un lion de plâtre\*. Vaniteux, mesquin, trop rondouillard, travailleur, malchanceux, brisé et malgré tout, il continuait à porter des gants blancs (en semaine !) Et toujours le col parfaitement amidonné<sup>7</sup>. »*

7. « Comment j'ai appris à dessiner » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 81 ; « Madame Guilbert » (juillet 1942), in EIZENCHTEIN, *Mémouary [Mémoires en deux tomes]*, p. 94, t. I. (nous traduisons).



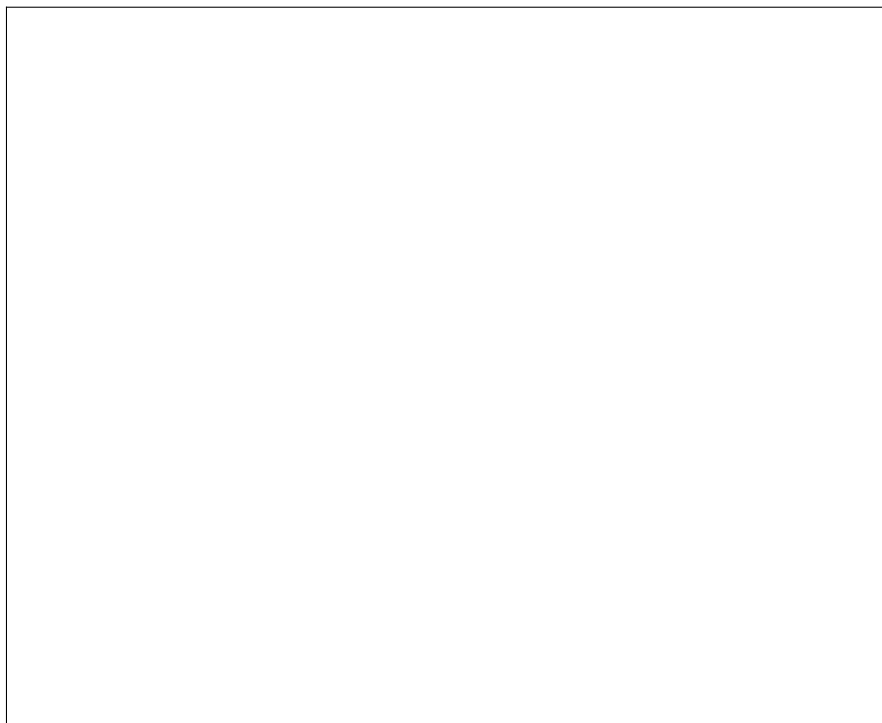


FIGURE 56 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Légende : « Je vous en prie, asseyez-vous... » Crayon sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 80. RGALI, Moscou.

À l'instar de Daumier, dans son dessin, il prête une grande attention aux physionomies qu'il s'attache à rendre dans ses moindres détails, depuis le binocle délicatement pincé par la main du vieil homme jusqu'à l'extravagance de la coiffure féminine. Dans un souci physiognomonique digne de Daumier, il insiste sur le visage de rapace de l'homme ainsi que sur la corpulence de la femme bourgeoise. Dans son rendu des gestes et des postures, il témoigne du même regard affûté et du même talent d'observation que Daumier, qui savait restituer avec justesse les mouvements comme s'il étaient pris sur le vif. Ainsi, il capture ici à merveille l'instant où la femme s'assoit, les mains appuyées sur les accoudoirs et le buste penché en avant, réussissant à produire une authentique impression de mouvement. Il n'est pas jusqu'aux écheveaux de traits sinueux et démultipliés qui n'évoquent, à nouveau, le style dynamique du crayon de Daumier, si propice à enregistrer la fugacité de l'instant transitoire et à suggérer le mouvement.

Eisenstein transporte la grosse femme bourgeoise à la page d'après, où la charge contre la bourgeoisie se double d'une attaque misogyne — on pense ici à ses futurs films, peuplés par des figures féminines disgracieuses et néfastes. (*voir fig. ??.*)

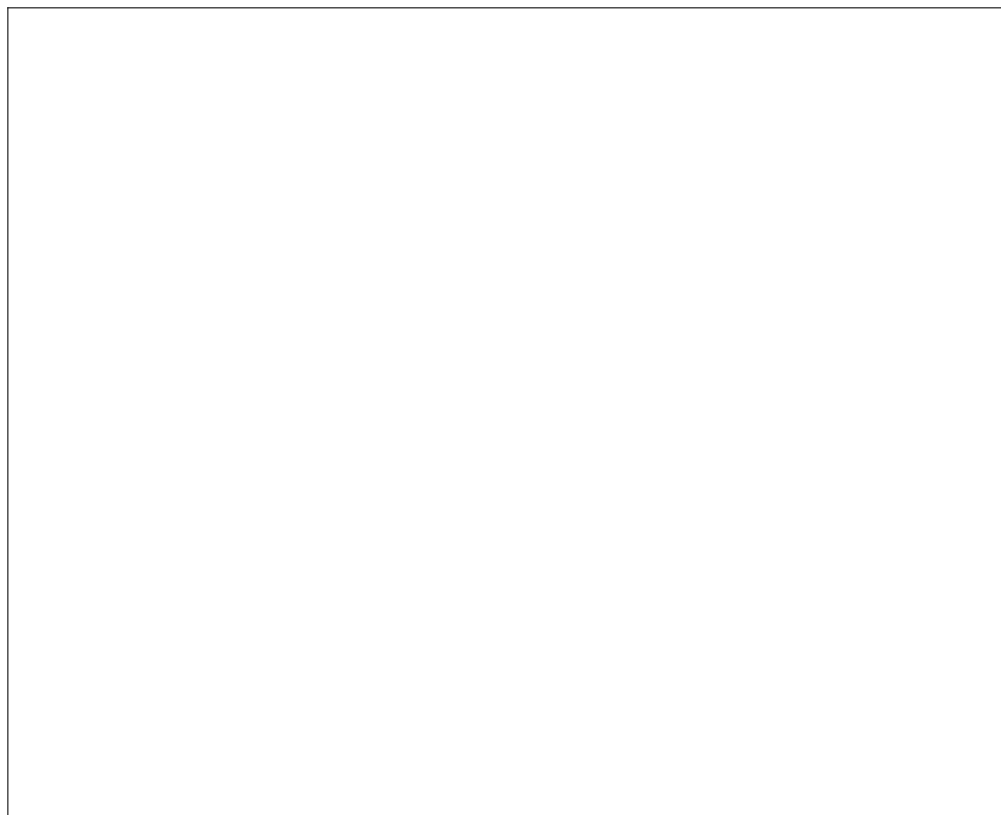


FIGURE 57 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Légende : « Madame s'est habillée. » Crayon sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 81. RGALI, Moscou.

Il rejoint Daumier dans sa satire d'une bourgeoisie imbue d'elle-même, comme l'indique la légende ironique, « Madame s'est habillée. » Il s'amuse à railler le narcissisme et la vanité de « Madame », qui se pavane avec fierté dans sa tenue. Comme Daumier, il excelle dans l'art du contraste, opposant la bourgeoise bien portante en train de déployer sa robe à la domestique chétive et malade, repliée sur elle-même.

La page suivante porte sur le théâtre et son public, thème que Daumier affectionnait particulièrement, et auquel il consacra un nombre important de lithographies, trouvant le spectacle

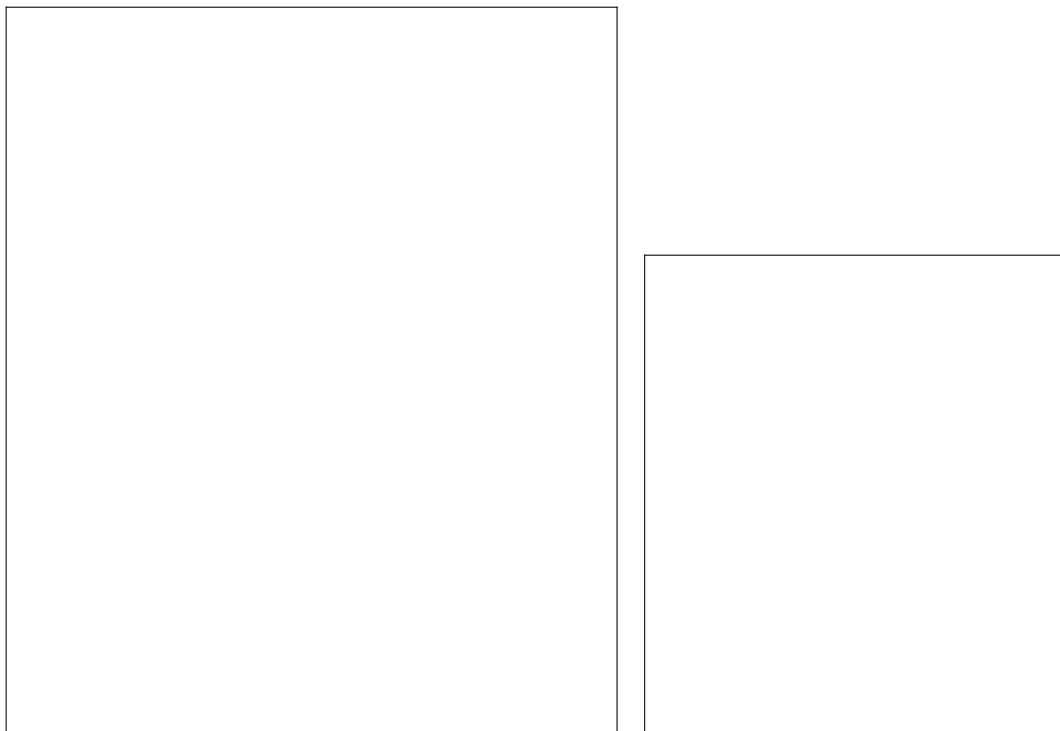


FIGURE 58 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Légende : « Les gens aux kiâtres ». Crayon sur papier, 230 × 200 mm. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 81, verso. RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Cinquième acte à la Gaité*, 1848. Lithographie, 214 × 240 mm, Collection Noack.

des spectateurs bien plus pittoresque que les représentations elles-mêmes<sup>8</sup>. Le dessin d'Eisenstein rappelle *Le Cinquième acte à la Gaité* de Daumier, qui dresse un portrait peu flatteur du comportement du public : les femmes, émotives à l'excès, oublient toute convenance pour pleurer à leur aise, tandis que les hommes déclinent toutes les expressions possibles de leur ennui. L'un deux, accoudé à la balustrade, lorgne même sur sa montre, dans l'attente interminable de la fin du spectacle. (*voir fig. ??.*) Eisenstein met quant à lui en scène un couple en proie à un terrible ennui lors d'une représentation théâtrale : le visage plein de lassitude, le mari agite machinalement son programme, tandis que sa compagne s'étire tout en bâillant sans retenue

8. Sur cette question, voir Sylvie GONZALEZ et Dominique LOBSTEIN, eds. *Honoré Daumier. Du rire aux armes*. Saint-Denis : Musée d'art et d'histoire, 2008, et notamment l'article de Dominique Lobstein, « Au spectacle, ce soir », p. 63-76.

aucune, comme certaines figures populaires de Daumier et de Degas. (*voir fig. ??.*) En représentant ce bâillement obscène, Eisenstein insiste sur l'aspect grossier du personnage, en accord avec la tradition physiognomonique de Charles Le Brun, selon laquelle les parties inférieures du visage représentent les instincts bas. A l'arrière-plan, une horloge symbolise l'écoulement trop lent du spectacle. Eisenstein raille ici les prétentions du couple à aller au « kiâtre » alors qu'il ne sait l'apprécier. Le procédé consistant à reprendre les expressions et le parler populaires — ici « kiâtre » pour « théâtre » — était d'ailleurs très prisé par Philipon et Daumier.



FIGURE 59 — À gauche : Honoré Daumier, *Six mois de mariage*. 1839. Lithographie, 208 × 238 mm. Noack collection. À droite : Edgar Degas, *Les blanchisseuses*, 1874-1876. Huile sur toile, 810 × 760 mm. Collection privée.

Les quatre dessins suivants peuvent être rattachés par leur thème à la série *Mœurs conjugales* de Daumier. Plus précisément, chacun d'entre eux apparaît comme une variation du *Mari lisant*, dépeignant les misères conjugales qui se cristallisent dans le lit commun. (*voir fig. ??.*)

Dans la première, la femme regarde d'un air espiègle son mari béatement endormi. Dans la deuxième, le mari, qui ressemble à la fois à Thiers et au Monsieur Prudhomme de Monnier, est

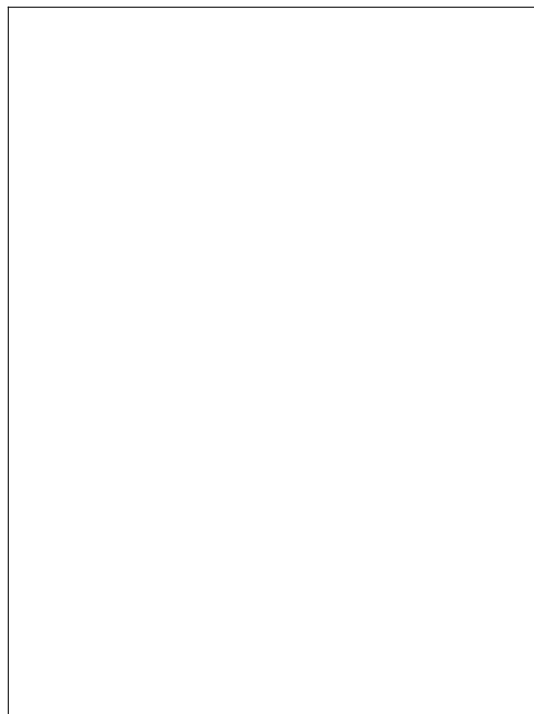


FIGURE 60 – Honoré Daumier, *Le Mari lisant*, 1839. Lithographie, 230 × 240 mm, Collection Noack.

réveillé par un bruit et, inquiet, cherche à tirer son épouse de son sommeil profond. Il constate ensuite qu'un homme les épie. Dans la troisième, au bruit de la sonnette, l'épouse tente de réveiller son mari pour qu'il aille ouvrir. La violence de son geste, rendu par la reduplication des contours des bras, l'expression de dégoût et d'énervement de son visage trahissent la lassitude de l'épouse par rapport à son ménage. Dans le registre inférieur, un mari tente de dormir malgré la conversation de son épouse avec une amie. Enfin, dans la quatrième, un mari surprend un voyeur en train de l'observer, lui et sa femme, tandis que dans la partie inférieure, Eisenstein montre un mari et une femme rêvant chacun de leurs amants respectifs.

Par cette attention portée à la psychologie du couple et aux détails, parfois triviaux et vaudevillesques, du quotidien, Eisenstein se rapproche de Daumier, qui s'est beaucoup amusé à dépeindre les aléas de la vie conjugale. Si, par son thème, cette suite de dessins sur le couple semble découler du *Mari lisant* de Daumier, en revanche, d'un point de vue stylistique, on voit

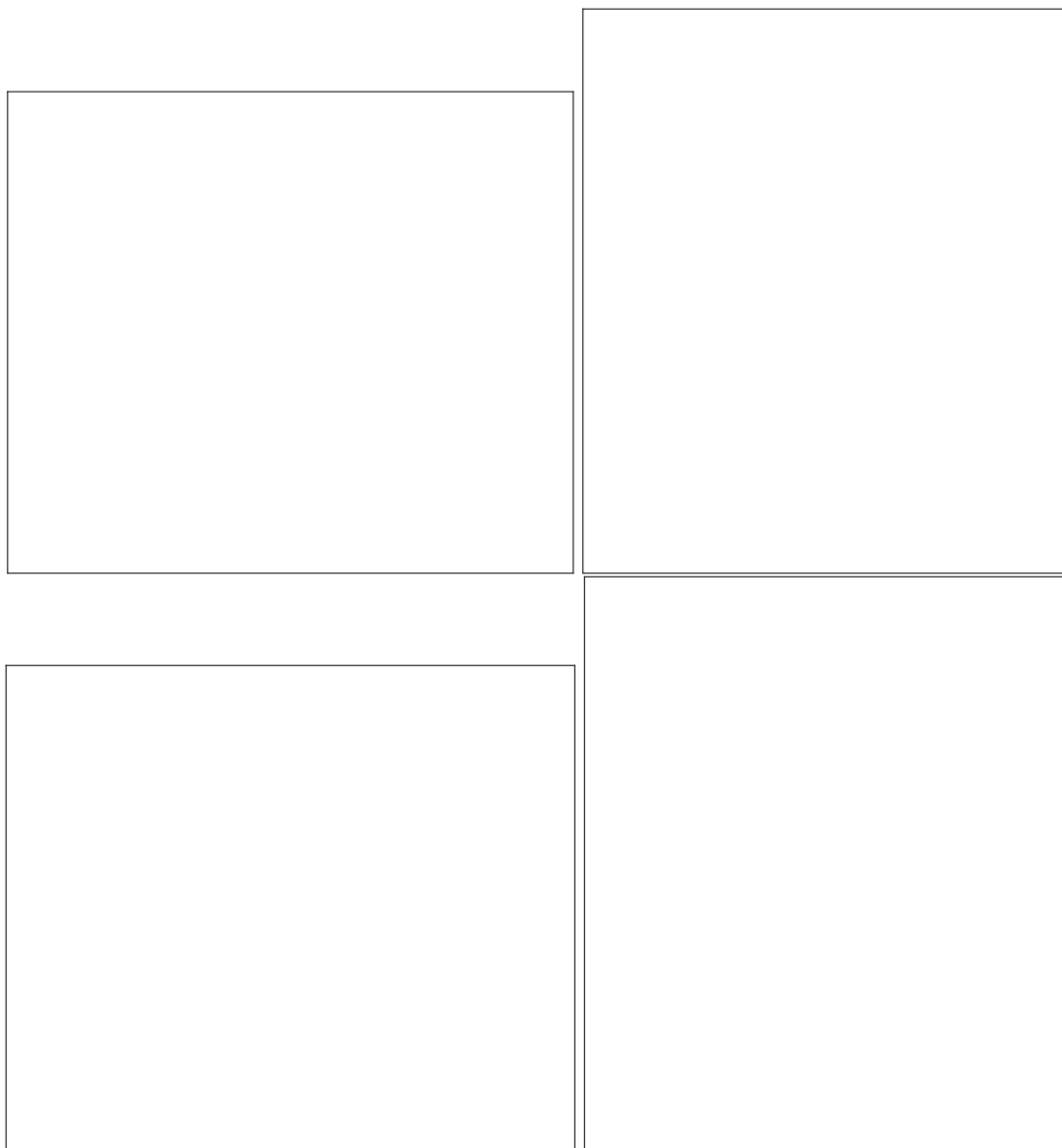


FIGURE 61 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Légendes : « Apparemment, il dort » ; « Quelqu'un frappe » ; « Vassia, on sonne! » Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 83, recto et verso, p. 84 recto et verso. RGALI, Moscou .

bien comment Eisenstein se forge son propre graphisme, plus schématique et laconique, et dont sont absents les effets sensoriels et la texture matérielle caractéristiques de l'œuvre de Daumier.

La série s'achève sur la représentation du même couple en pleine nuit. (*voir fig. ??.*)

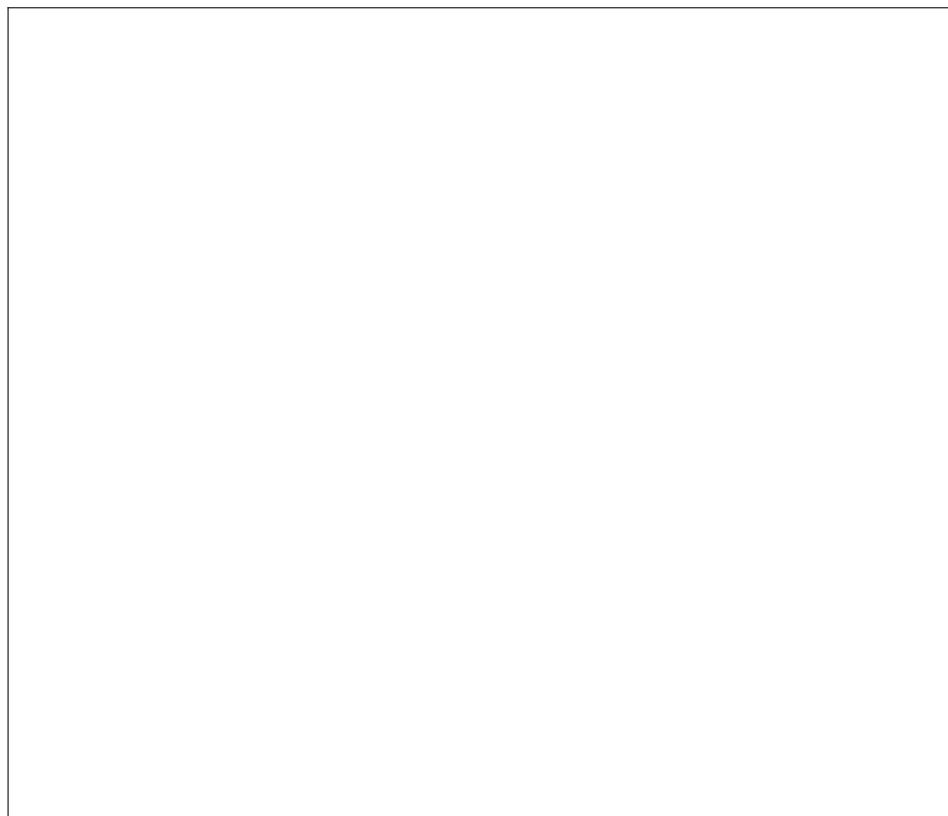


FIGURE 62 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Légende : « Monsieur a trop mangé\* » Crayon sur papier. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 85, RGALI, Moscou.

Eisenstein joue ici sur la fibre scatologique pour ridiculiser son bourgeois. Réveillé par un besoin pressant, conséquence d'un repas trop lourd, celui-ci offre un contraste comique entre son visage plein de suffisance et son assujettissement à un besoin basement corporel, contraste que souligne la légende, qui oppose la solennité du terme « Monsieur » à la trivialité du segment verbal « a trop mangé ». À nouveau, faisant preuve d'un talent d'observation digne de Daumier, Eisenstein rend ici à merveille le caractère urgent de ce besoin, avec le chausson qui se décolle du pied sous l'effet du mouvement, la flamme de la bougie qui vacille, les habits flottants du mari. La légende, rédigée en français, renforce cette proximité avec Daumier.

## 2. Autres cas de reprises

Il est également possible de retrouver des traces daumièresques dans quelques dessins pris de manière isolée dans différents carnets. À chaque fois, le dessin semble résulter d'une réminiscence surgissant au sein d'une compulsion graphique. C'est pourquoi, si ces dessins évoquent par leur thème certaines œuvres de Daumier, par leur style, en revanche, ils s'en éloignent, témoignant ainsi du processus d'assimilation des images par Eisenstein. Comme l'écrit Oksana Boulgakova à propos du carnet 1183, « *les sources pour son premier recueil de dessins — homme-animal de Grandville, formes flottantes et parodies grecques de Daumier, caricature art nouveau de Gulbransson avec ses lignes fluides, ses dispositifs scéniques modernistes — ne sont pas imitées mais plutôt légèrement stylisées. Elles résident, en fait, “sous” son univers fantastique*<sup>9</sup>. » On fournira ici un bref aperçu de ce processus à travers quelques exemples parlants d'eux-mêmes.

### a) Gargantua

Dans ce dessin, Eisenstein représente un Bonaparte géant engloutissant les hommes gravisant docilement l'escalier menant à sa bouche. Ce dessin évoque le *Gargantua* de Daumier, pour lequel celui-ci fut jeté en prison. Il y avait représenté le roi Louis-Philippe sous les traits du géant rabelaisien s'engraissant sur le dos du peuple à coups d'impôts et de taxes, et déféquant en retour des lois et des décrets. (*voir fig. ??.*)

### b) Combien je regrette...

Dans *Comme il faut*, expression employée telle quelle en russe, Eisenstein met en scène un jeune dandy efféminé et coquet qui se contemple dans une glace. Petit chapeau tombant, coiffure étudiée, le jeune homme se pâme d'autosatisfaction devant un miroir au reflet grimaçant. La composition de ce dessin rappelle la lithographie de Daumier intitulée « *Combien je regrette...* », où, pleine de regrets sur sa beauté disparue, une vieille femme regarde un portrait d'elle-même jeune. (*voir fig. ??.*) Le visage du jeune homme évoque celui de la petite vieille : même nez pointu,

9. Oksana Boulgakova, « Sergueï Eisenstein. Un univers visuel », <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=746>.



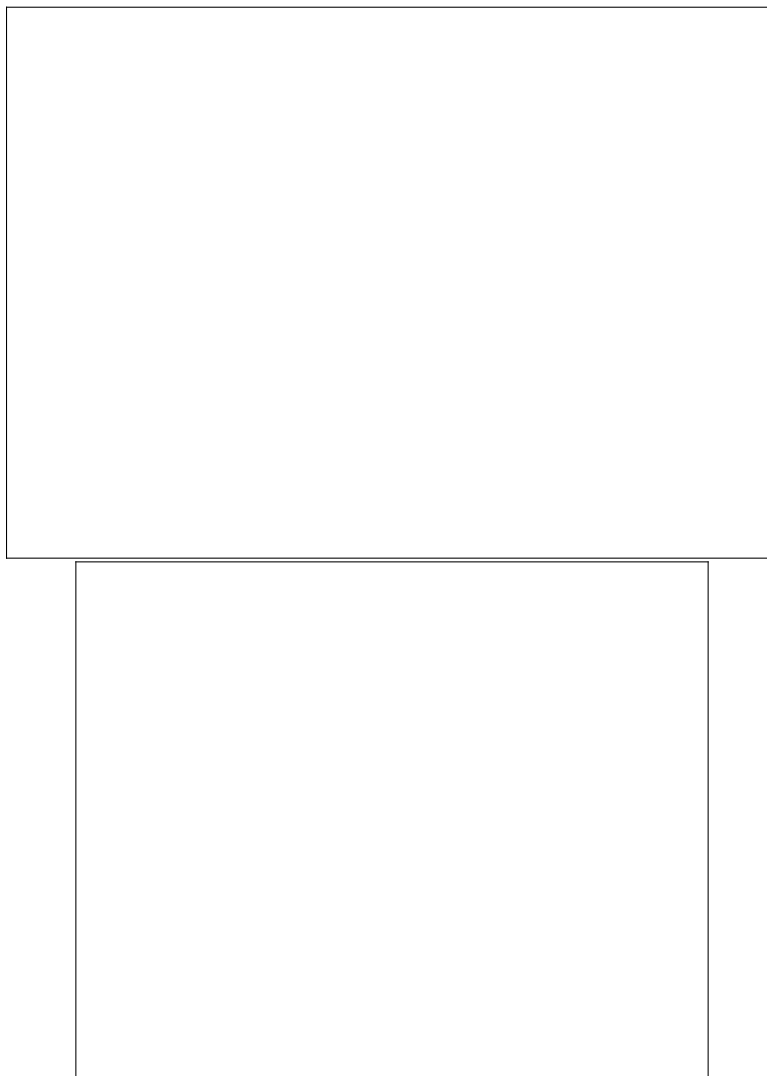


FIGURE 63 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1915 ? Crayon sur papier, 120 × 105 mm. Carnet 1425, fonds 1923, opus 1, p. 90, verso, RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Gargantua*, 1831. Lithographie, 214 × 305 mm. Collection Noack.

même menton anguleux, même mâchoire saillante. Aux mèches de cheveux échappées du chignon serré de la vieille fait formellement écho le lorgnon du jeune homme. De même, les rayures du costume de ce dernier reprennent celles de l'habit de la femme. Le travail d'assimilation mentale des images par Eisenstein est ici particulièrement bien visible. Notons que cette lithographie

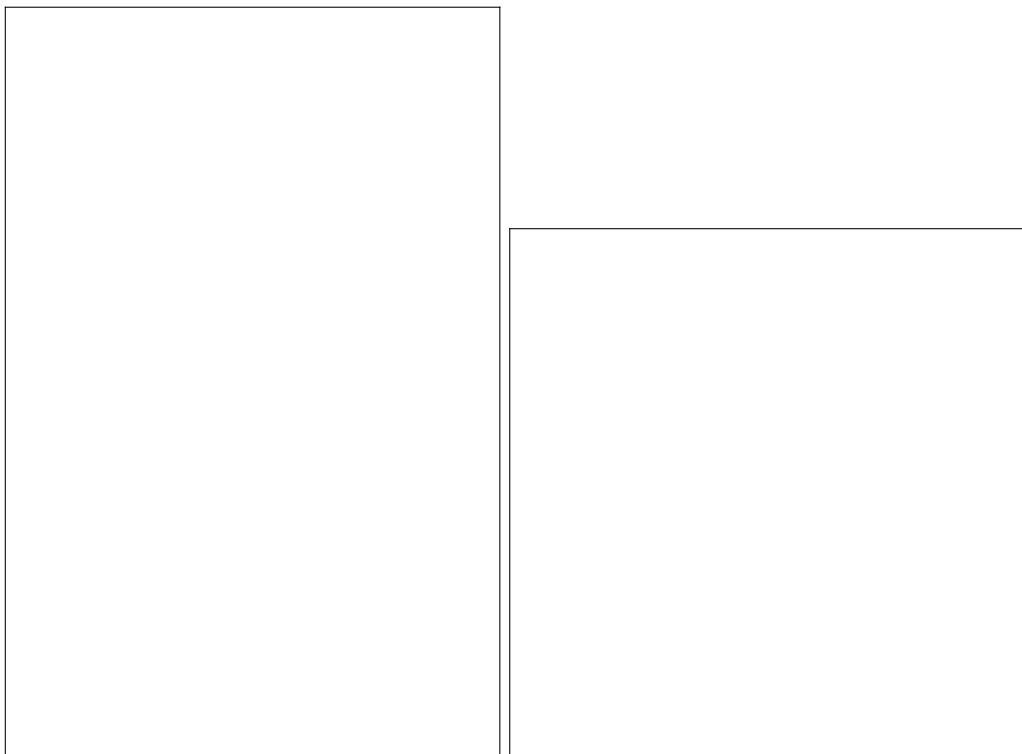


FIGURE 64 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1914. Légende « Comme il faut.\* » Crayon sur papier, 239 × 200 mm. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Combien je regrette...*, 1840. Lithographie, 188 × 220 mm. Collection Noack.

figurait elle aussi dans la monographie sur Daumier de Kurt Bertels..

c) « *Bobonne, bobonne! Tu me ferais un monstre comme ça, ne le regarde pas tant!* »

Dans ce dessin dont le thème animalier évoque avant tout l'univers de Grandville, Eisenstein semble s'être aussi souvenu d'une lithographie de Daumier intitulée « *Bobonne, bobonne! Tu me ferais un monstre comme ça, ne le regarde pas tant!* », mettant en scène un couple visitant un zoo. En vertu de la croyance populaire selon laquelle un visage vu par une femme enceinte peut s'imprimer sur celui du futur enfant, le mari cherche à détourner son épouse de la vision d'un singe. Eisenstein avait pu voir cette lithographie dans *Les Maîtres de la caricature moderne*

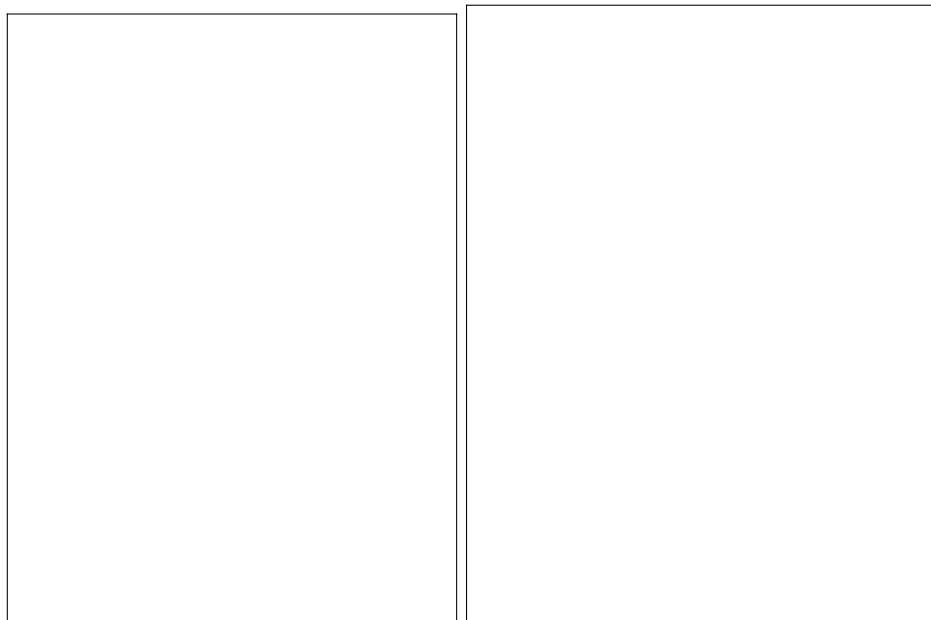


FIGURE 65 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1914. Crayon sur papier, 23,9 × 20 cm. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, « Bobonne, bobonne, tu me ferais un monstre comme ça, ne le regarde pas tant ! », 1836. Lithographie, 213 × 278 mm. Collection Noack.

d'Armand Dayot, qu'il acquerra en 1921. (*voir fig. ??.*)

Dans son dessin, Eisenstein reprend en l'inversant l'organisation triangulaire de la lithographie de Daumier, avec le singe surplombant le couple. La canne que brandit le rhinocéros furieux semble reprendre l'ombrelle que tenait le mari effrayé chez Daumier.

### 3. Des thèmes similaires

De manière plus diffuse, Eisenstein se rapproche aussi de Daumier par l'adoption de thématiques communes.

#### a) Baigneurs

Eisenstein appréciait beaucoup la série humoristique que Daumier consacre aux baigneurs. Il reprend ce thème à plusieurs reprises dans ses dessins de jeunesse, dépeignant sans pitié les

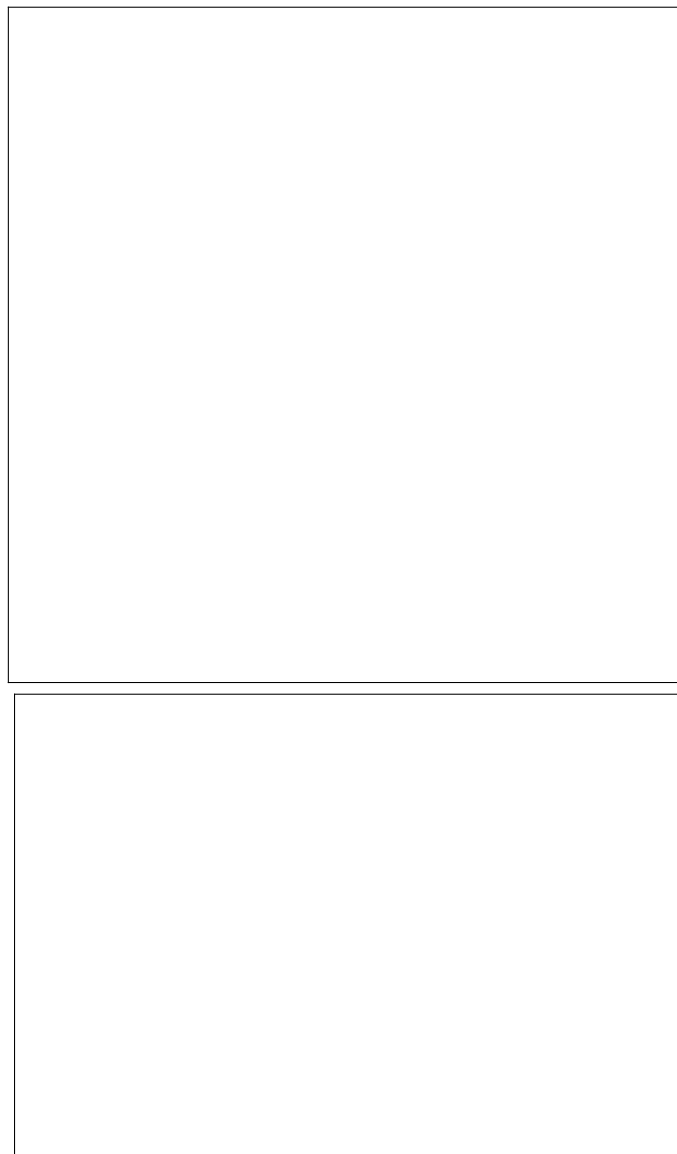


FIGURE 66 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1916. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, p. 25, verso, RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Eh bonjour ! ...*, 1840. Lithographie, 204 × 263 cm. Collection Noack.

corps abîmés par l'oisiveté de la vie bourgeoise, s'attachant aux différents rituels du bain comme le massage, sans oublier de retranscrire les jeux puérils des bourgeois dans l'eau. Au-delà de leur thème, par leur veine comique et le talent d'observation qu'ils supposent, ces dessins de

baigneurs s'inscrivent parfaitement en filiation avec ceux de Daumier. (*voir fig. ??.*)

### b) Amateurs d'art

Dans certains dessins, Eisenstein s'attarde sur la figure du collectionneur et de l'amateur d'art, qu'il représente dans des situations que Daumier avait su rendre avec justesse en son temps. Ainsi, dans *Le Pêcheur*, il donne à voir toute l'avidité qui anime le collectionneur à la recherche d'une nouvelle pièce. (*voir fig. ??.*) Tel un rapace aux aguets, ce dernier se penche sur les objets pour mieux en examiner la valeur. De même, à la page précédente, Eisenstein met en scène un amateur d'art en train de se renseigner sur le coût d'un tableau. Tenant son chapeau derrière lui, il se balance sur ses pieds, le corps entièrement tendu vers le tableau dans une attitude parfaitement nonchalante. Dans ces deux dessins, Eisenstein fait preuve d'une maîtrise héritée de Daumier dans sa capacité à exprimer le caractère d'une personne à travers sa posture.

### c) Histoire ancienne

Outre le portrait de ses contemporains, Eisenstein s'adonne également à la satire des anciens. De même que Daumier s'en prend au modèle antique avec sa série *Histoire ancienne*, de même, Eisenstein détruit l'idéal de Winckelmann en dotant ses personnages antiques de corps disgracieux. Par exemple, son *Hélène* s'éloigne totalement de la représentation traditionnelle de la jeune fille à la beauté légendaire. Avec ses yeux louches, ses sourcils relevés, sa bouche grimaçante, son nez proéminent, elle fait preuve d'une expressivité en complète contradiction avec l'idéal de la « noble tranquillité. » Ce traitement burlesque ressemble à celui que Daumier réserve à la même Hélène dans *Ménélas Vainqueur*. (*voir fig. ??.*)

Ces différents exemples ont permis de montrer combien l'univers graphique de jeunesse d'Eisenstein est traversé en filigrane par la référence à Daumier, qu'il s'agisse des thèmes abordés ou du vocabulaire plastique utilisé. Véritables palimpsestes, les dessins d'Eisenstein laissent sourdre à différents endroits les sources daumièresques qui les ont nourris. Néanmoins, en n'abordant que le cas de Daumier, on court, par omission, le risque de présenter une image simplificatrice et faussée de la formation de l'imaginaire graphique eisensteinien. En effet, comme on l'a déjà indiqué précédemment, Eisenstein se nourrit d'une multitude de références visuelles, qui

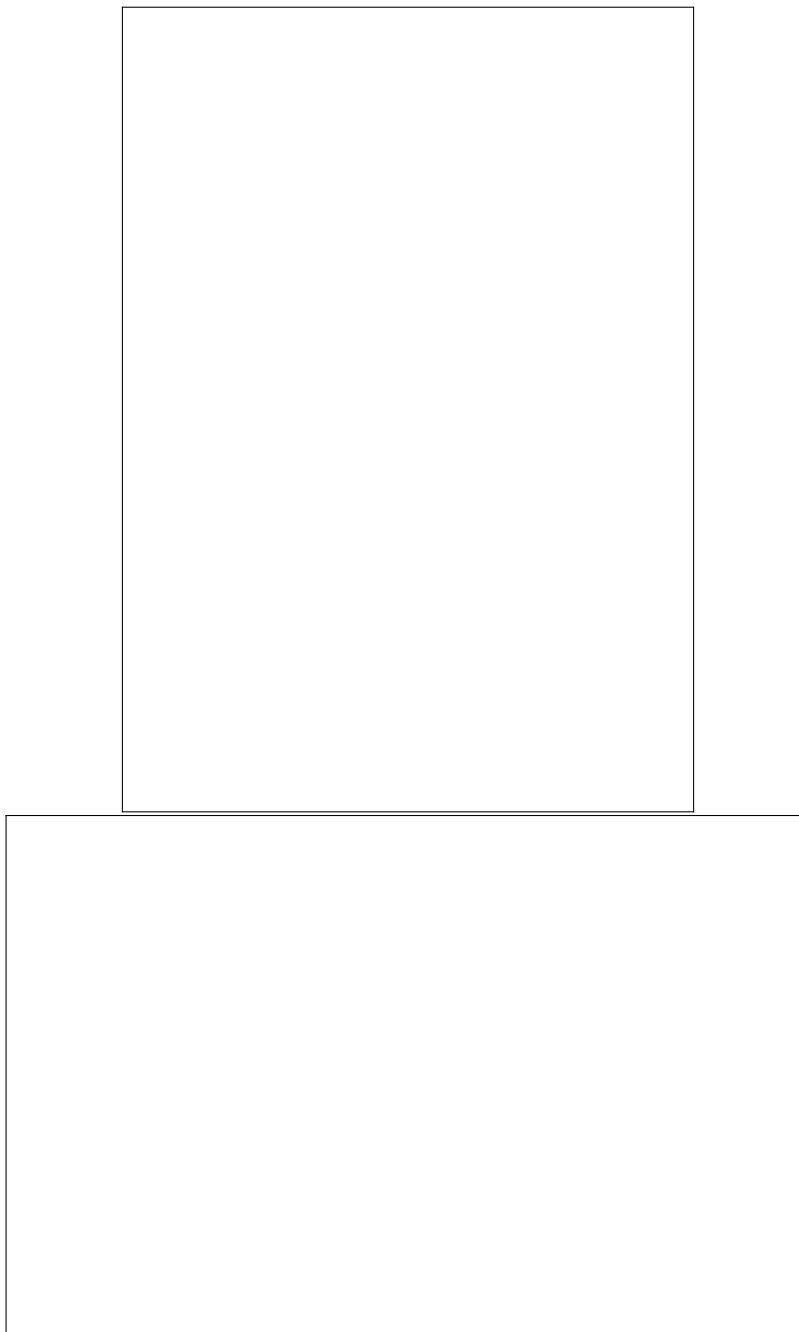


FIGURE 67 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1915 ? Crayon à papier, 300 × 210 mm. Carnet 1425, fonds 1923, opus 1, p. 98, verso et recto, RGALI, Moscou.



FIGURE 68 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1916. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Ménélas vainqueur*, 1841. Lithographie, 190 × 238 mm. Noack collection.

ne sauraient se limiter à Daumier. Bien des observations réalisées plus haut pourraient être appliquées à d'autres artistes appréciés d'Eisenstein, notamment en ce qui concerne les processus de réminiscence plastique. Sans retirer à Daumier la place de choix qu'il occupe dans l'univers graphique d'Eisenstein, il s'agira de nuancer cette dernière en proposant au lecteur quelques pistes d'exploration supplémentaires.

## 4. Autres sources

### a) Grandville

Eisenstein apprécie beaucoup Grandville, un contemporain de Daumier. Il possède un certain nombre de ses ouvrages, comme *Un Autre monde* et *Vie privée et publique des animaux*, ainsi que le révèle la composition de sa bibliothèque<sup>10</sup>. Un certain nombre de ses dessins de jeunesse prouvent de façon indéniable que le jeune Sergueï est familier avec l'univers peuplé d'animaux humanisés de Grandville, auquel ce dernier recourt pour mettre en lumière la vanité de la comédie humaine. Par exemple, un dessin d'Eisenstein montre un chien se faisant coiffer par une belette dans une composition qui reprend presque littéralement l'une des illustrations de Grandville pour *Métamorphoses du jour*, où un lion se fait couper les cheveux par un perroquet tout en lisant un journal. (voir fig. ??). Le travail d'appropriation et de réminiscence plastique se donne ici à voir de façon remarquable : Eisenstein a restitué la composition de Grandville dans ses grandes lignes, tout en la modifiant en détail. Par exemple, il se souvient qu'un élément de mobilier vertical se trouve en bas à gauche, la cheminée, qui dans son dessin se transforme en console de coiffure.

Un autre de ses dessins évoque l'illustration de Grandville intitulée *Les Poissons d'avril*, figurant dans le recueil *Un Autre monde*. (voir fig. ??.) Dans son dessin, Eisenstein montre une vieille femme pêchant des poissons à tête humaine. Il reprend ainsi l'idée de l'œuvre de Grandville, dans laquelle les humains se font pêcher par des poissons par un retournement comique de situation. Eisenstein évoquera d'ailleurs cette lithographie de Grandville dans ses *Mémoires*, dans le cadre d'une analyse sur le comique :

« Assurément l'illogique nie la logique (principe dominant d'une époque), ce sur quoi repose la comédie [...]. Et est-ce que cela ne relèverait pas du même, lorsqu'au cinéma, on a recours à ce truc comique élémentaire qui consiste à filmer la caméra renversée, transformant ainsi l'un des jeux mentaux préférés de notre enfance en dispositif technique ?

*Un cavalier chevauchant sous son cheval.*

---

10. Voir page ??.



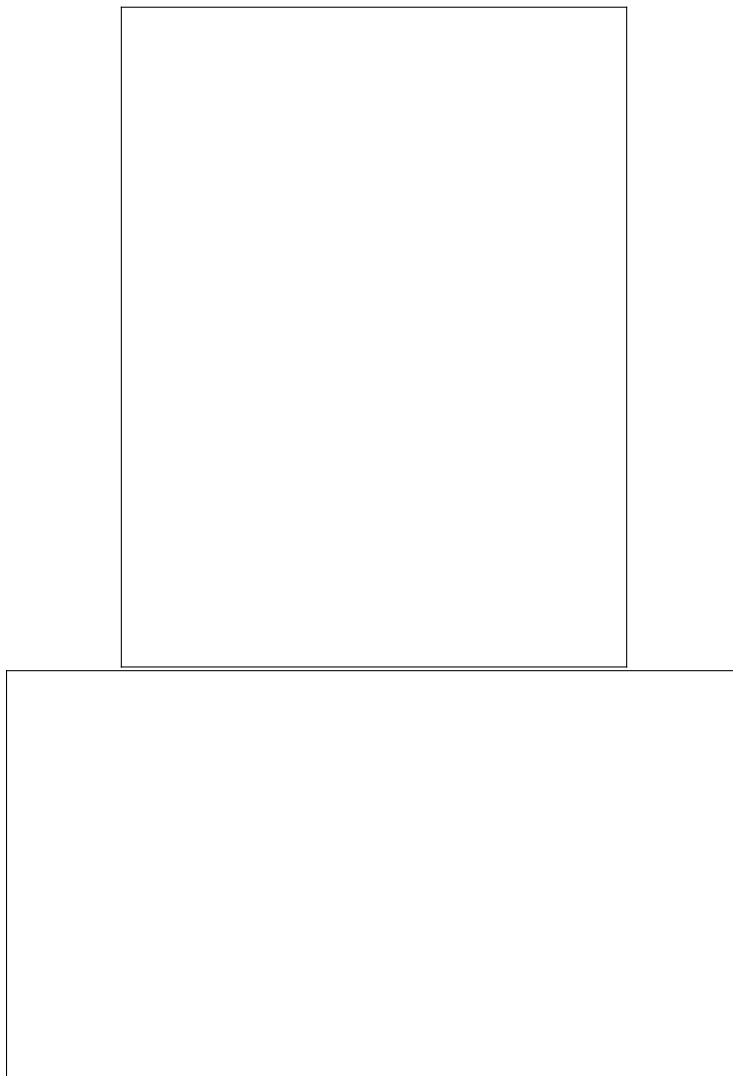


FIGURE 69 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1914. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. À droite : Grandville, « Que pensez vous de l'expédition? —Expédie, canaille! », lithographie coloriée, 116 × 172 mm, *Métamorphoses du jour*, Paris, Bulla, 1829. Bibliothèque publique, Nancy.

*Une hache se servant d'un charpentier comme outil de découpe.*

*Des poissons tirant des pêcheurs à la ligne hors de la rivière.*

*Et autres pareilles merveilles issues des fantaisies et du folklore enfantins, toutes rassemblées dans Un Autre monde de Grandville, ce livre délirant, d'où se déverse*

*une cascade de trouvailles inattendues*<sup>11</sup>. »

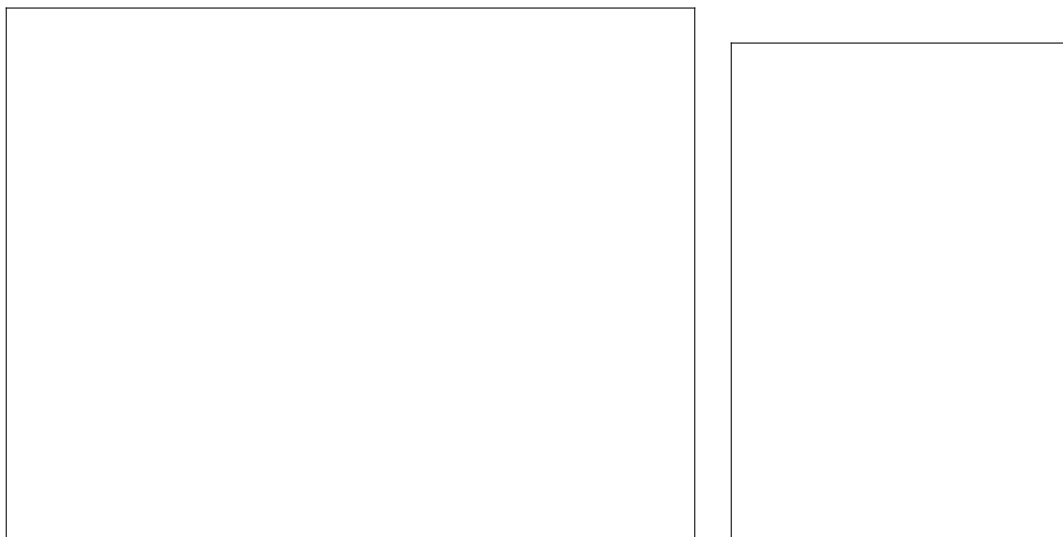


FIGURE 70 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1914. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. À droite : Grandville, *Les Poissons d'avril*, lithographie coloriée, 167 × 122 mm, *Un Autre monde*, Fournier, Paris, 1844.

Pour finir, on peut aussi convoquer, parmi les nombreux autres exemples possibles, ce dessin évoquant fortement le *Concert vocal* de Grandville, dont la cantatrice-oiselle semble avoir inspiré Eisenstein. (*voir fig. ??.*)

## b) Albert Robida

Parmi la génération de Daumier, il convient de citer encore Albert Robida, dont Eisenstein acquiert *Le Vingtième siècle* en 1917, comme le révèle la feuille de comptes déjà mentionnée concernant ses achats de livres pour cette année<sup>12</sup>. Cet ouvrage l'inspire à plusieurs reprises, comme le montrent certains dessins où il s'amuse par exemple à représenter des maisons tournantes aériennes, agrémentées d'ascenseurs et de balcons circulaires, de passerelles et de poulies. (*voir fig. ??.*)

11. « Marion » (juin 1946), in EĪZENCHTEĪN, op. cit., p. 235, t. II. (*nous traduisons*)

12. idem, « Catalogue des livres achetés par Eisenstein de juin à décembre 1917 ».

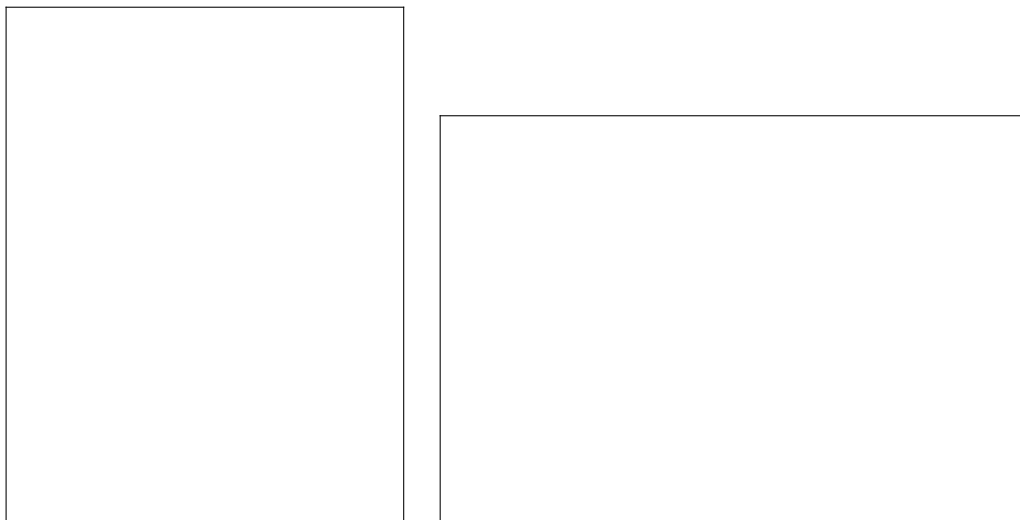


FIGURE 71 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1914. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. À droite : Grandville, *Concert vocal*, lithographie coloriée, 110 × 210 mm, *Les Métamorphoses du jour*, Paris, Bulla, 1829. Bibliothèque publique, Nancy.

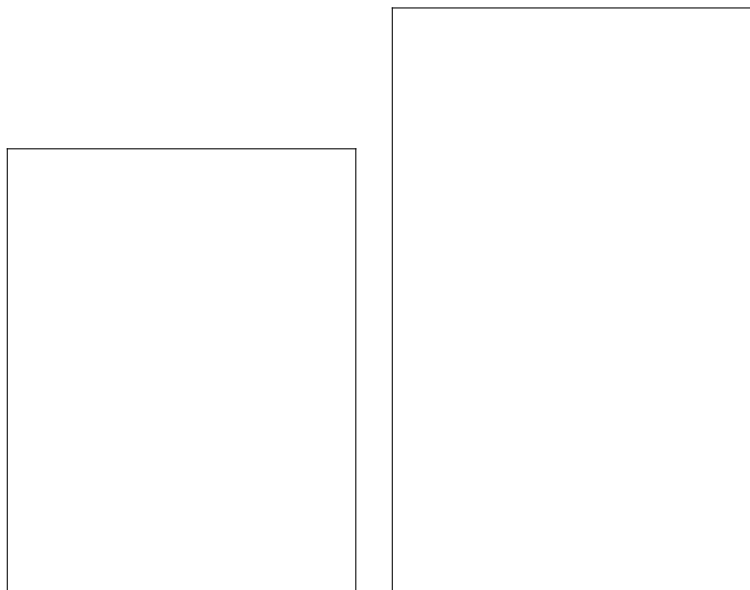


FIGURE 72 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1914. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, p. 32, RGALI, Moscou. À droite : Albert Robida, *Maison tournante aérienne*, vignette pour *Le Vingtième Siècle*, G. Decaux, Paris, 1883.

De même, il en retient les fameuses représentations du futur téléphone. Dans un dessin, il recycle de manière évidente l'illustration du *Vingtième siècle* où Robida montre un couple se parlant au téléphone<sup>13</sup>. (*voir fig. ??.*) Mettant en scène une conversation téléphonique entre des prêtres, Eisenstein en reprend fidèlement la composition : comme chez Robida, chacun des deux interlocuteurs occupe l'une des extrémités de la feuille dans un cadre bien délimité qui, tout en désignant l'appartement respectif de chacun, joue le rôle d'une case. De même, Robida comme Eisenstein donnent à voir la distance géographique qui sépare les deux interlocuteurs en représentant l'espace extérieur à l'aide d'une échelle réduite qui permet de rendre compte du miracle téléphonique. Enfin, dans l'illustration de Robida, l'aqueduc forme une ligne qui réunit graphiquement les deux personnages, procédé que l'on retrouve chez Eisenstein : des câbles électriques traversent le paysage, mimant ainsi le trajet de la voix à travers le téléphone d'un interlocuteur à l'autre.

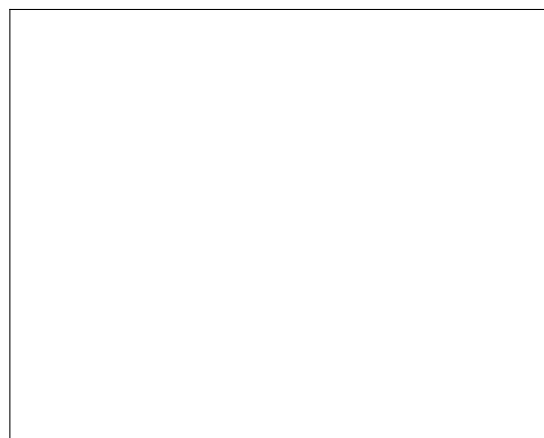
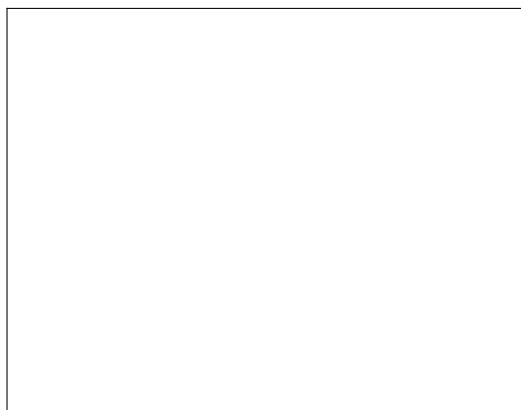


FIGURE 73 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1914. Carnet 1183, fonds 1923, opus 2, p. 28, recto. RGALI, Moscou. À droite : Albert Robida, *Moralité, tranquillité, félicité... en cour téléphonique*, vignette pour *Le Vingtième Siècle*, G. Decaux, Paris, 1883.

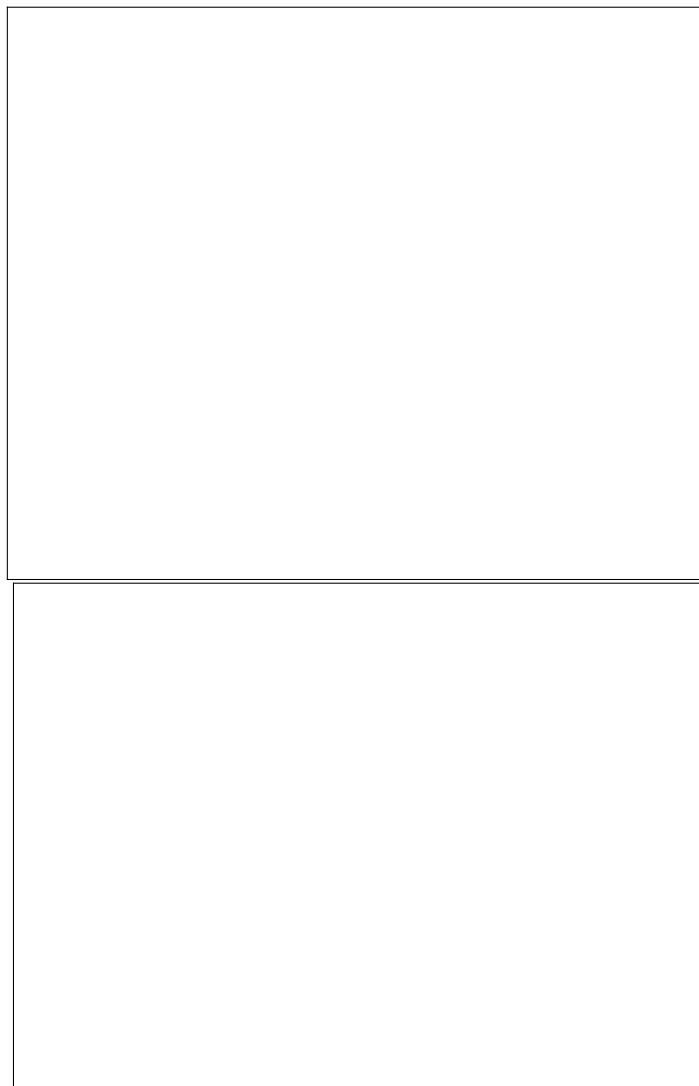


FIGURE 74 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1915. Carnet 1424, fonds 1923, opus 1, p. 94, verso, RGALI, Moscou. À droite : PEM, *Les chasseurs aux Dardanelles*, légende : « Pourquoi diable tirez-vous ici?! Vous allez effrayer tout le poisson! » Reproduit dans *La Guerre et PEM*.

### c) PEM

Outre la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle, Eisenstein a été aussi naturellement marqué par les productions qui lui étaient contemporaines. Parmi les artistes russes, on peut citer le cas

---

13. Sur son site, Oksana Boulgakova ne mentionne pas cette inspiration de Robida. Elle rapproche ce dessin, de façon peu convaincante, de *Famille de Scarabées* de Grandville. <http://www.fondation->

de PEM, pseudonyme de Pavel Matiounine, auteur entre autres d'un recueil de caricatures sur la première guerre mondiale intitulé *Voïna i PEM* (La Guerre et PEM), qu'Eisenstein mentionne dans une lettre à sa mère datée du 12 février 1915 :

« *J'ai commandé récemment de Pétrograd un recueil de caricatures, Voïna i PEM (La Guerre et PEM) — les seules et réellement bonnes (à peu près 50 images<sup>14</sup>).* »

On peut retrouver des traces de cet intérêt pour PEM dans des dessins qu'il réalise peu après avoir reçu le recueil. Ainsi, dans l'un d'entre eux, il représente François-Joseph d'Autriche sous les traits d'un pêcheur en train d'appâter le poisson Italie avec un morceau étiqueté « Trente. » Or PEM recourt à cette métaphore dans son recueil pour désigner l'Autriche en train d'attraper des poissons étiquetés « Bosnie » et « Herzégovine », priant le chasseur Italie de la laisser pêcher tranquillement. Eisenstein reprend ici le thème et les procédés du dessin de PEM, faisant apparaître ici clairement les processus par lesquels il mémorise et mobilise une image.

Il serait possible de multiplier longtemps ces détours par l'univers d'autres artistes. Les quelques exemples fournis précédemment devraient suffire à démontrer la diversité de l'inspiration d'Eisenstein, qui se nourrit à partir de sources nombreuses et variées, se superposant et se fondant les unes aux autres dans une forme de dialogisme plastique. Bien qu'abondamment convoquée, l'œuvre de Daumier ne constitue que l'une d'entre elles, et sa réappropriation par Eisenstein ne peut être envisagée indépendamment de tout l'écheveau qui alimente sa pratique graphique. Si l'art de Daumier n'occupe donc pas de place privilégiée dans la formation graphique d'Eisenstein, en revanche, sa spécificité et son importance résident dans le fait qu'il continue à stimuler l'imaginaire de celui-ci dans ses autres pratiques, ce qui n'est ni le cas de Robida, de Grandville ou encore de PEM. On en donnera la démonstration à propos du théâtre dans la partie suivante.

---

[langlois.org/html/e/page.php?NumPage=746](http://langlois.org/html/e/page.php?NumPage=746), dessin 28.

14. ЕІЗЕНЧТЕІН, « Correspondance avec Ioulia Konetskaia », p. 40. (*nous traduisons*).

Deuxième partie

Daumier, outil de réflexion pour la  
pratique théâtrale d'Eisenstein





# Chapitre I

## Introduction

Grâce à sa pratique graphique de jeunesse, Eisenstein apprend à mobiliser sa familiarité avec l'œuvre de Daumier au service de sa propre activité créatrice. C'est donc tout naturellement qu'il y recourt lorsqu'il embrasse la voie du théâtre, participant à l'incroyable ébullition qui agite le monde de la scène russe après la Révolution. Cette partie sera ainsi consacrée à la manière dont Daumier forme pour Eisenstein un outil de réflexion sur la sphère dramatique. Toutefois, avant de pouvoir évoquer cette place de Daumier, il convient de retracer l'activité théâtrale d'Eisenstein de 1918 à 1924, date à laquelle il abandonne l'univers des planches pour celui de la caméra<sup>1</sup>.

### 1. L'activité théâtrale d'Eisenstein

Bien que décisive pour l'ensemble de son œuvre, l'activité théâtrale d'Eisenstein reste mal connue, éclipsée d'une part par ses réalisations filmiques ultérieures et d'autre part par la renommée de son maître, Meyerhold, dont on imagine qu'il lui doit tout dans le domaine. Il est symptomatique à cet égard que dans son ouvrage pionnier pour l'époque sur le théâtre russe

---

1. Eisenstein renouera brièvement avec l'art de la scène par la suite, dans les années 1940. Je n'ai pas jugé nécessaire d'inclure les réalisations de cette époque dans mon propos, dans la mesure où elles ne m'ont pas semblé présenter de liens avec l'œuvre de Daumier.

et soviétique, Huntley Carter ne fasse aucune mention du travail d'Eisenstein<sup>2</sup>. Aussi, malgré son ampleur — Naoum Kleïman estime à 124 le nombre de pièces sur lesquelles Eisenstein a travaillé — ce pan de son œuvre n'a fait l'objet que de trop rares études. Cette situation s'explique entre autres par le fait que la documentation sur le sujet est rare. Notamment, le peu de photographies qui nous restent des mises en scène d'Eisenstein ne facilite pas leur reconstitution et leur analyse. Quant aux écrits d'Eisenstein sur le sujet, ils n'ont pratiquement pas fait l'objet de publication en français.

Parmi les travaux qui se sont aventurés dans cette voie, signalons, entre autres, *S.M. Eisenstein, son théâtre, son époque*, mémoire de maîtrise de Pierre Pageau, les travaux de Mel Gordon, ainsi que les ouvrages de Vladimir Zabrodine, qui a déployé ces derniers temps un effort admirable pour publier les textes d'Eisenstein concernant le théâtre et pour reconstituer ses relations complexes avec Meyerhold<sup>3</sup>.

## a) Aperçu de la carrière théâtrale d'Eisenstein jusqu'en 1924<sup>4</sup>

### Rencontre avec le théâtre

Eisenstein apprécie le théâtre depuis sa plus tendre enfance. Avec son ami Maxime Chtraoukh, qui partage cette passion comme son goût pour le cirque, il dessine des costumes et crée des spectacles. Chtraoukh raconte ainsi comment ils mirent en scène en 1908 sur une plage *L'Oiseau*

2. Huntley CARTER. *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*. Londres : Chapman et Dodd, 1924.

3. Alexandre FEVRALSKI. « Eisenstein au théâtre ». Dans : *Voprosy teatra (Les questions du théâtre)* (1967), p. 86–87 ; Pierre PAGEAU. « S.M. Eisenstein, son théâtre, son époque ». Mém.de maîtr. Université de Montréal, 1974 ; Mel GORDON. « Eisenstein's later work at the Proletkult ». Dans : *The Drama Review* 22.3 (sept. 1978), p. 107–112 ; Alma LAW et Mel GORDON. *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics : actor training in revolutionary Russia*. Mc Farland et co., 1996 ; Francesco PITASSIO. « Sergueï Eisenstein: l'acteur manquant ». Dans : *Cinémas* 11.2-3 (2001), p. 199–224 ; Sergej EJZENSTEJN. *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*. Sous la dir. d'Ornella CALVARESE et Vladislav IVANOV. Rubbettino, 2004 ; ZABRODINE, op. cit. ; Sergueï EÏZENCHTEÏN. *Eïzenchteïn o Meïerkholde (Eisenstein sur Meyerhold)*. Sous la dir. de Vladimir ZABRODINE. Moscou : Novoe Izdatelstvo, 2005 ; Naoum KLEÏMAN, éd. *Beispiel Eisenstein : Zeichnung Theater Film, cat. exp.* Düsseldorf : Städtliche Kunsthalle, 1983.

4. Pour cette partie, je suis largement redevable aux travaux suivants : PAGEAU, op. cit. ; AMENGUAL, op. cit., p. 11-52, Vladislav IVANOV. « Les cahiers de S.M. Eisenstein consacrés au théâtre ». Dans : *Mnemosina* 2 (2006 [1999]), PITASSIO, op. cit. ainsi qu'aux matériaux présents dans Werner SUDENDORF. *Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*. Munich : Reihe Hanser Verlag, 1975 ; Nancy VAN NORMAN BAER. *Theatre in revolution : Russian avant-garde design 1913-1935*. Londres : Thames et Hudson, 1991 ; Robert LEACH. *Revolutionary Theatre*. Londres : Routledge, 1994 ; Konstantin ROUDNITSKI. *Théâtre russe et soviétique. 1905-1935*. Londres : Thames et Hudson, 2000 [1988].

*bleu* de Maeterlinck, à la suite de la mise en scène qu'en avait faite Stanislavski et qu'il avait vue à Moscou la même année<sup>5</sup>.

Le 10 octobre 1914, à Riga, alors qu'il a seize ans, le jeune Sergueï est durablement marqué par la mise en scène novatrice que propose Fédor Komissarjevski de *La Princesse Turandot* de Carlo Gozzi, qui lui fait découvrir l'univers de la *commedia dell'arte*. Cependant, c'est le 25 février 1917, le soir de la révolution de février, qu'âgé de dix-neuf ans, il éprouve une véritable révélation face au travail de Meyerhold et de Golovine sur *Le Bal masqué* de Lermontov, présenté au théâtre Alexandrinski de Pétrograd. Il décide alors de se plonger totalement dans l'univers du théâtre.

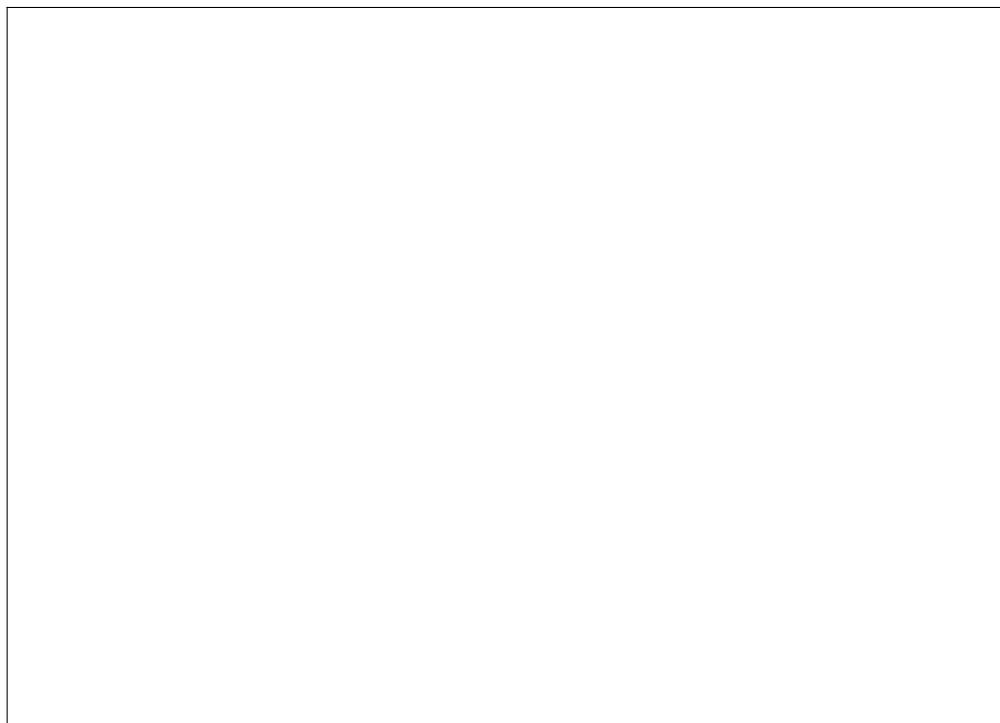


FIGURE 75 – Photographie de la mise en scène par Meyerhold du *Bal masqué* de Lermontov. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

Ses croquis de l'époque sont peuplés de nombreux personnages dramatiques, issus notamment de la *commedia dell'arte*, qui témoignent de sa fascination pour le monde de la scène. Il dessine

---

5. Cité par Georges SADOUL. « Entretiens sur Eisenstein ». Dans : *Cinéma* 60 46 (avr. 1960), p. 91.



FIGURE 76 – Esquisses d’Alexandre Golovine pour la mise en scène par Meyerhold du *Bal Masqué* de Lermontov. Reproduit dans *Meyerhold et les artistes*.

sans relâche des esquisses de décors et de costumes pour des pièces de Gozzi et il compose même une « pièce mystique en six tableaux. »

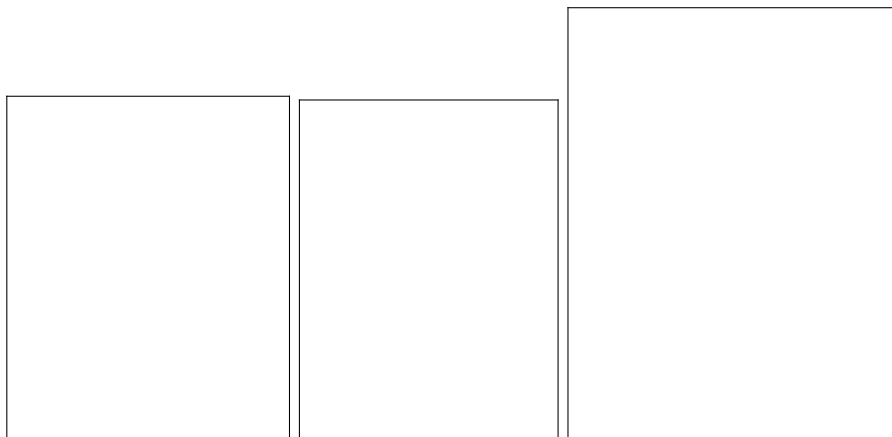


FIGURE 77 – Sergueï Eisenstein, Études pour les personnages de *Brighella*, *Sméraldine* et *Pantalon*. 1917. Reproduit dans *Les dessins d’Eisenstein (éd. trilingue)*.

### Premiers travaux théâtraux

Eisenstein rejoint de son propre chef les rangs de l’Armée rouge en mars 1918, ce qui lui permet, indépendamment de toute motivation idéologique, de consommer définitivement sa rupture avec le modèle incarné par son père, enrôlé chez les Blancs :



FIGURE 78 – Sergueï Eisenstein, *Croquis pour Bartholomew Fair de Ben Jonson*. Sans date, archive 180085, fonds Eiz M2/ 10, p. 2. Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga.

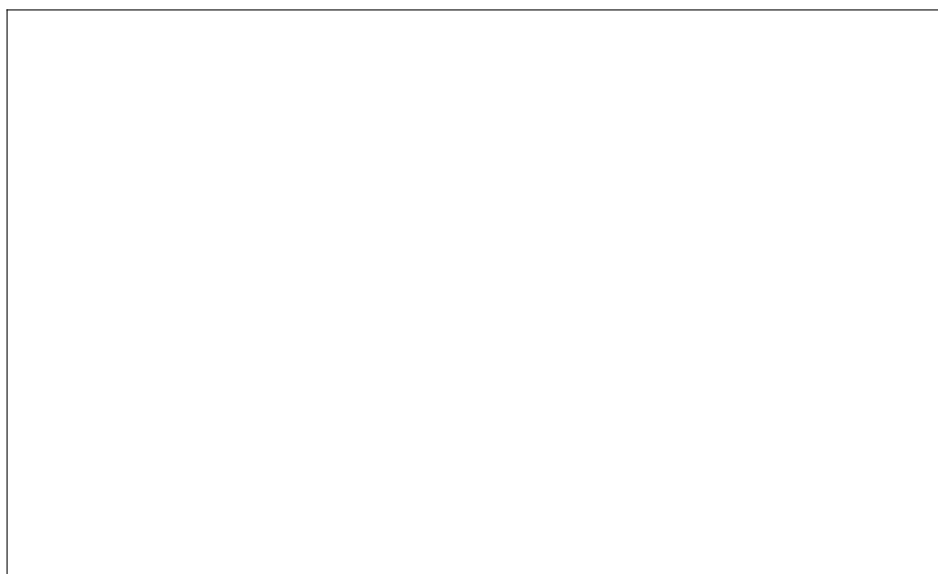


FIGURE 79 – Sergueï Eisenstein, croquis pour *Le Million de Pierrot*. Reproduit dans *The Body of the line. Eisenstein's drawings*.

« *La raison qui m'a fait me ranger du côté de la protestation sociale est née en moi, non des infortunes de l'injustice sociale, non du sein de manques matériels, non des zigzags de la lutte pour l'existence, mais tout droit et tout entière de ce prototype de toute tyrannie sociale qu'est la tyrannie du père de famille*<sup>6</sup>. »

6. « *Wie sag ich's meinem kind?!— 1* » (juin 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 108.

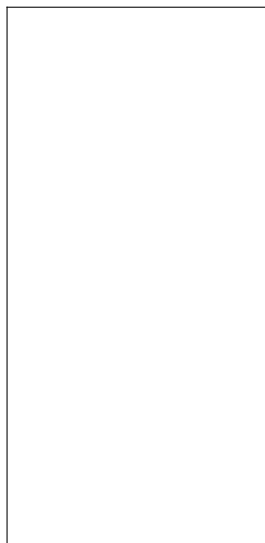


FIGURE 80 – Sergueï Eisenstein, esquisse pour le personnage de Théodora tondu pour le mystère *La Reine Théodora*, 3 juin 1919. Encre sur papier. 166 × 85 mm. Archive 180091, fonds Eiz M2/3. Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga.

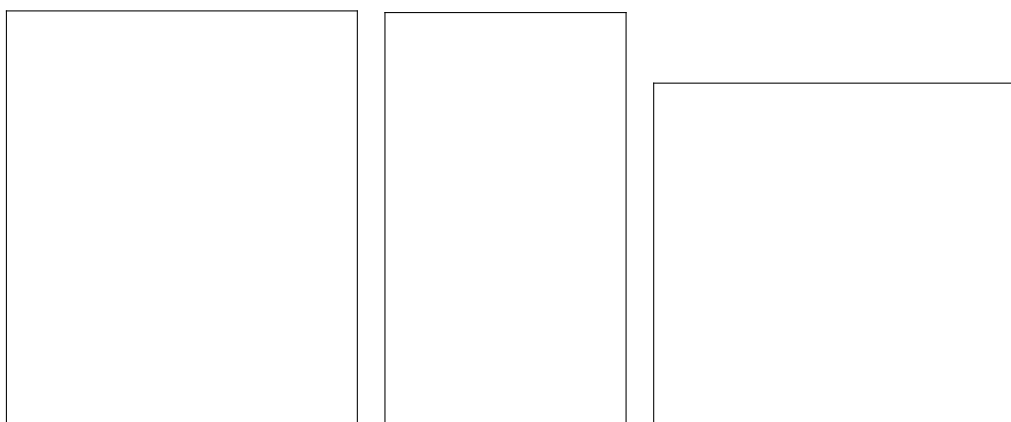


FIGURE 81 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Croquis d'après un masque de comédie grecque*, 1918?. Fonds Md 2/ 11. Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga. Au centre : Sergueï Eisenstein, esquisse pour le personnage de Strepsiade dans *Les Nuées* d'Aristophane, 1919. Papier, graphite, aquarelle, RGALI, Moscou. À droite : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*, 1917. Carnet 1191, fonds 1923, opus 2. RGALI, Moscou.

L'armée lui offre un premier cadre où il peut exercer professionnellement dans la sphère du théâtre. À la fois metteur en scène, décorateur et acteur, il monte des spectacles avec son régiment

de janvier 1919 à février 1920. Toute son énergie est alors tournée vers l'univers dramatique :

« *Pendant la guerre civile, j'étais sapeur dans l'armée soviétique. À cette époque, je consacrais tout mon temps libre à l'étude de l'art et du théâtre : surtout l'histoire du théâtre et les théories sur le théâtre*<sup>7</sup>. »

Effectivement, il dévore avec avidité tous les ouvrages sur la question qui lui tombent sous la main, tout en tentant d'en acquérir le plus possible, dans une soif de connaissances qui le poursuivra toute sa vie durant. La bibliographie qu'il se constitue alors comprend des centaines de titres englobant l'histoire mondiale du théâtre :

« *Par intermittences, je me retrouve à Saint-Pétersbourg et je tente, sans aucune méthode, de compléter tout ce que j'ignore encore : Craig, Le théâtre pour soi*<sup>8</sup>, *Tieck, Hoffmann, Immermann, Browning. J'apprends tout cela dans l'atmosphère la plus grotesque : je lis Les Mémoires de Saint-Simon pendant la creusée des tranchées (je suis technicien), je mets en scène un scénario en plein exercice militaire au milieu d'un champ et la Princesse Maleïne sur le haut d'un bunker ! Je conçois des montages pour des miracles français et des esquisses de costumes sur des bouts de plans indiquant notre position et sur des brouillons de rapports secrets*<sup>9</sup>. »

Notamment, les articles sur le théâtre publiés de 1914 à 1917 par *L'Amour des trois oranges*, le collectif de recherche de Meyerhold, le marquent énormément. Comme le note Vladislav Ivanov, ses documents personnels de l'époque ne contiennent que très peu de considérations sur son quotidien militaire et encore moins sur l'évolution politique des événements. Eisenstein semble vivre dans un monde parallèle, fait uniquement de théâtre : « *ce sont les miracles médiévaux, les idées de Meyerhold, de Fuchs, de Craig qui constituent alors la réalité pour Eisenstein*<sup>10</sup>. »

Il réfléchit déjà alors intensément aux principes de la mise en scène, qu'il expérimente au sein du club qu'il anime jusqu'en mai 1920 pour l'armée avec le peintre Konstantin Eliseev à Vélikié

---

7. « Déclaration personnelle » (1926), Sergueï EISENSTEIN. *Ma conception du cinéma*. Trad. par Françoise VERNAN. Buchet-Chastel, 1971, p. 13.

8. *Teatr dlia sebja* (1915) de Nikolai Evréinov.

9. « Enfin m'y voici !\* » (mars 1921), in EISENSTEIN, op. cit., p. 76. (*nous traduisons*).

10. IVANOV, op. cit., p. 191.

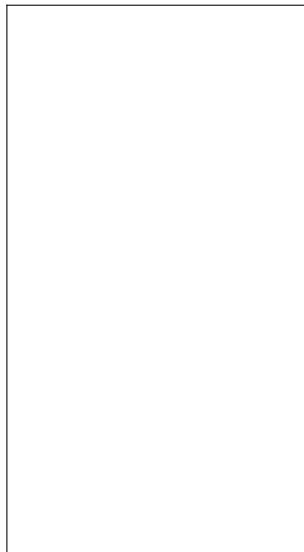


FIGURE 82 – L'une des multiples bibliographies sur le théâtre constituées par Eisenstein, 1929. Carnet 1417, fonds 1923, opus 1, p. 76. RGALI, Moscou.

Louki (région de Pskov). Il y propose aux soldats de travailler, entre autres, sur les œuvres de Molière, de Gogol et de Romain Rolland. (*voir fig. ??.*)



FIGURE 83 – Esquisse pour le personnage de l'Invalide pour *La Prise de la Bastille* de Romain Rolland. 20 avril 1920, RGALI, Moscou. Reproduit dans Vladislav Ivanov, « Les cahiers de S.M. Eisenstein consacrés au théâtre. »



En juillet 1920, Eisenstein est nommé peintre-décorateur de la section théâtrale du front. Il décore plusieurs trains d'*agit-prop* et des scènes de théâtre ambulants. Cette tâche l'amène à s'intéresser au pouvoir de persuasion de l'art.

### **L'engagement au Proletkult**

Démobilisé à l'automne, il revient à Moscou dans l'intention d'y apprendre le japonais. Il y retrouve par hasard son ami Maxime Chtraoukh. Celui-ci le convainc de la nécessité d'abandonner ses études d'ingénieur, qu'il suit depuis 1915 sans grand enthousiasme pour faire comme son père, et d'embrasser à la place la voie du théâtre. À la fin du mois d'octobre, Eisenstein entre au Premier Théâtre Ouvrier du Proletkult en tant que chef-décorateur, avant d'en devenir le directeur artistique. Il y assure également des cours de mise en scène.

Le Proletkult (*Organisation pour une éducation et une culture prolétariennes*), créé en septembre 1917 par Bogdanov, se donne pour mission de permettre l'émergence d'une nouvelle culture, faite pour et par les prolétaires, qui soit également synonyme d'expérimentation et de qualité. Comme l'énonce le responsable de sa section dramatique, Platon Kerjentssev, le Proletkult doit promouvoir un théâtre d'agitation et de propagande, qui soit le fruit non pas d'une classe d'acteurs spécialisés, mais des « *instincts artistiques des masses toutes entières*<sup>11</sup> », dans la lignée de la conception utopique de Viatcheslav Ivanov du théâtre comme « action collective<sup>12</sup>. »

En réalité, non sans paradoxes et tensions, le Proletkult accueille de nombreux intellectuels issus des anciennes classes dominantes, les *spetsy*, spécialistes dont le savoir doit être récupéré pour fonder une véritable culture prolétarienne<sup>13</sup>. Il s'agit donc d'une des seules structures qui puisse alors accepter Eisenstein malgré ses origines bourgeoises, comme le raconte Chtraoukh :

« *Nous avons voulu nous inscrire à des théâtres ouvriers. On n'a pas voulu nous y*

---

11. KERJENTSEV. *Tvortcheski teatr (Théâtre créateur)*. Moscou/ Saint-Petersbourg, 1923, p. 81.

12. ROUNITSKI, op. cit., p. 45.

13. Sur les conflits liés à la présence de *spetsy* dans le Proletkult, voir Sheila Fitzpatrick, « The bolsheviks' dilemma. Class, culture and politics in the early years » ; Lynn Mally, « Egalitarian and elitist visions of cultural transformations : the debate in the Proletkult movement » ; Giannarita Melle, « Théorie et organisation des pratiques culturelles à l'époque du Proletkult » ; Jutta Scherrer, « Pour l'hégémonie culturelle du prolétariat. Aux origines historiques du concept et de la vision de la culture prolétarienne », in FERRO, op. cit..

*admettre. Par définition, de telles entreprises étaient réservées au prolétariat. Un contingentement de dix pour cent (depuis longtemps épuisé) était réservé aux élèves d'autres origines. Sergueï était fils d'ingénieur, moi de médecin ... Les portes se fermèrent devant nous, jusqu'au moment où Eisenstein fut engagé comme décorateur au Proletkoul't<sup>14</sup>. »*

C'est au Proletkoul't qu'Eisenstein remporte son premier succès en tant que décorateur et metteur en scène *du Mexicain* de Boris Arvatov, adapté du récit de Jack London. Pour cette pièce d'agitation, il recourt largement à la géométrie pour concevoir les décors, les costumes et même les personnages. Il a l'idée de placer un ring au milieu du public et d'y organiser un véritable match de boxe, à l'issue incertaine, de façon à impliquer le spectateur de façon maximale. Son ami Maxime Chtraoukh y joue, ainsi que son épouse, Ioudith Glizer. C'est à ce moment qu'Eisenstein se lie d'amitié avec l'un des acteurs, Grigori Alexandrov, qui deviendra par la suite son fidèle assistant<sup>15</sup>.



FIGURE 84 – Sergueï Eisenstein, esquisse pour le ring du *Mexicain*. Reproduit dans *Sergej Eisenstein Im Kontext Der Russischen Avantgarde*.

### La formation auprès de Meyerhold

Tout en continuant à travailler au Proletkoul't, Eisenstein cherche à améliorer ses connaissances théâtrales. Le 13 septembre 1921, il réussit l'examen d'entrée au GVYRM (Institut d'État

14. Cité par SADOUL, loc. cit.

15. Alexandrov livre le récit de cette amitié dans Jean SCHNITZER, Luda SCHNITZER et Marcel MARTIN. *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris : Éditeurs Français Réunis, 1996, p. 49-60.

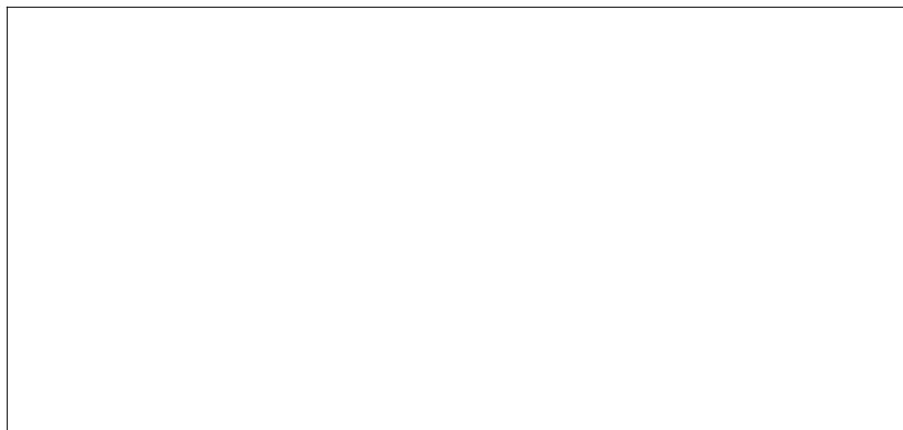


FIGURE 85 – Photographie d'une représentation du *Mexicain* pendant le match de boxe final. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

d'Enseignement Supérieur de la Mise en scène, futur GVYTM), que dirige alors Meyerhold, dont les mises en scène se distinguent par leur caractère novateur et avant-gardiste.

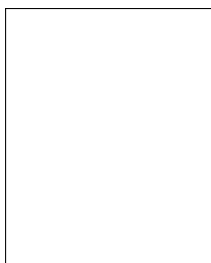


FIGURE 86 – Vsevolod Meyerhold en 1925. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

Le jeune homme peut enfin suivre la formation de celui qu'il admire inconditionnellement et qu'il considérera par la suite comme son père spirituel. Au GVYRM, il rencontre Sergueï Youtkévitch, avec qui il effectuera une bonne partie de sa carrière théâtrale<sup>16</sup>. Meyerhold lui fait découvrir la biomécanique, qui le marque durablement et dans laquelle il excelle, malgré son physique peu athlétique. Par ailleurs, il partage avec le « professeur Dapertutto », comme

---

16. Sergueï Youtkévitch (1904—1985). Metteur en scène, réalisateur et théoricien. Il fonde la Fabrique de l'Acteur Excentrique (FEKS) avec Kozintsev et Traouberg.

Sur son amitié avec Eisenstein, voir son témoignage dans *ibid.*, p. 9-40.

on l'appelle alors, sa passion pour les arts dits mineurs comme le théâtre de foire (*balagan*), la *commedia dell'arte*, le cirque, le « cabotinage », que le Maître considère comme autant de moyens capables de rénover radicalement le théâtre en une forme réellement subversive, révolutionnaire et populaire<sup>17</sup>. Enfin, de manière générale, nombreuses sont les affinités qui lient les deux hommes, qu'il s'agisse de leur goût immodéré pour la lecture ou de leur amour pour les mêmes peintres.

En 1922, Meyerhold confie à Eisenstein le décor de certaines de ses mises en scène, dont *Le Chat Botté* d'après Tieck et *La Maison des cœurs brisés* de Bernard Shaw. (voir fig. ??.)

Le style constructiviste adopté alors par Eisenstein doit beaucoup aux réalisations de Lioubov Popova, qui enseigne à l'atelier de Meyerhold<sup>18</sup>.

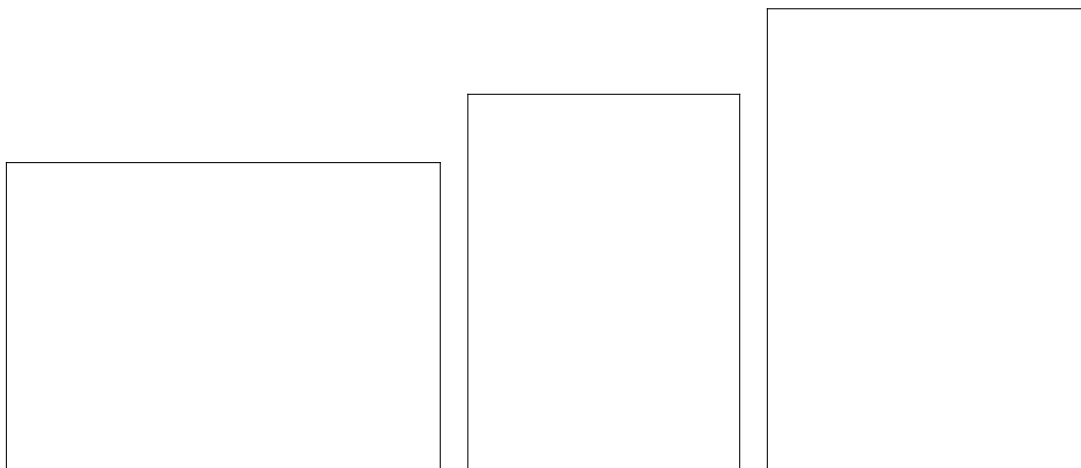


FIGURE 87 – À gauche : Sergueï Eisenstein, décor pour *Le Chat Botté* de Tieck. 1922. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*. Au centre : décor pour *La Maison des cœurs brisés* de Bernard Shaw. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*. À droite : costumes pour *La Maison des cœurs brisés*, travail de fin d'année pour le GVYTM, 1922. Reproduit dans *Meyerhold et les artistes*.

Eisenstein assistera même Meyerhold pour sa deuxième mise en scène de *La Mort de Tarelkine*

17. Voir « Le théâtre de foire » (1912) et « La baraque de foire » (1914) in Vsévolod MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre. 1891-1917*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001 [1973] ; Béatrice PICON-VALLIN. *Meyerhold*. Paris : CNRS, 1999.

18. La dette d'Eisenstein à l'égard de Popova mériterait d'être approfondie. On peut par exemple relier l'usage expressif qu'Eisenstein réserve aux intertitres dans ses films aux pancartes bardées de slogans que Popova réalise pour la mise en scène de Meyerhold de *La Terre Cabrée* (1923).

d'Alexandre Soukhovo-Kobyline, pour la décoration de laquelle il met ses meilleurs élèves en compétition. (voir fig. ??.)



FIGURE 88 – Photographies de la mise en scène de Meyerhold de *La Mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kobyline. Reproduit dans *Meyerhold et les artistes*.

Le Maître l'estime tellement qu'il le charge même d'assurer certains de ses enseignements, comme le raconte Grigori Rochal :

*« Meyerhold lui faisait suffisamment confiance pour lui confier certains cours. Nous l'écoutions avec grand intérêt analyser le mouvement du corps humain dans l'espace [...]. Eisenstein aimait nous parler de l'attraction qui transforme le banal en inhabituel, l'illusion en réalité, la réalité en illusion. Ses interventions s'appuyaient sur des associations étonnantes et très souvent inattendues. Elles arrivaient à réunir, semblait-il, des points de vue incompatibles. Son érudition gigantesque lui donnait la possibilité, alors qu'il était encore étudiant, d'élargir le cadre des conceptions théoriques de Meyerhold, de les compléter à sa façon, de les enrichir d'exemples tirés de tous les domaines de la connaissance<sup>19</sup>. »*

Les relations entre Meyerhold et Eisenstein sont complexes, pétries d'admiration et de ressentiment, d'émulation et de jalousie. L'élève reproche au maître ses mystères, son refus de

19. Grigori ROCHAL. « Risounki S. Eizenšteina (Dessins de S. Eisenstein) ». Dans : *Iz istori kino (Histoire du cinéma)* 9 (1974), p. 39–49, p. 39. (nous traduisons).

dévoiler ses méthodes, son caractère tyrannique; le maître reconnaît le talent de son élève, tout en redoutant et en supportant difficilement ses prétentions<sup>20</sup>.

### Les activités « excentriques » d'Eisenstein<sup>21</sup>

Parallèlement à cette formation, Eisenstein travaille également comme décorateur à l'Atelier Théâtral de Nikolaï Foregger (*Mastfor*), qui s'aventure le premier dans la « music-hallisation » du théâtre<sup>22</sup>.

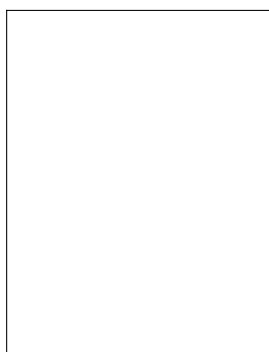


FIGURE 89 – P. Galadzev, *Dessin de Nikolaï Foregger*. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

Bien qu'il s'agisse d'un travail alimentaire, il lui permet de diversifier et de poursuivre ses expériences, notamment en matière d'excentricités bouffonnes, comme en témoignent les esquisses qu'il produit à ce moment, où son travail sur la forme géométrique se double de l'esprit égrillard et léger propre au cabaret. (*voir fig. ??.*) Cette orientation farcesque atteint son point culminant avec *La Jarretière de Colombine*, pantomime qu'Eisenstein écrit durant l'été 1922 avec Sergueï Youtkévitich. (*voir fig. ??.*)

20. Sur les relations entre Eisenstein et Meyerhold, voir Léonid KOZLOV. « De l'hypothèse d'une dédicace secrète ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 57–66; EIZENCHTEIN, op. cit.; Lev ROCHAL. *Gore oumou, ili Eizenchtein i Meïerkhold. Dvoïnoï portret na fone épokhi. (Eisenstein et Meyerhold. Double portrait sur fond d'époque*. Moscou : Matérik, 2007.

21. En Russie, le terme excentrisme fait allusion à l'art du clown excentrique qui se produit dans les music-halls anglais et américains. (Christine Hamon, « L'excentrisme dans le théâtre soviétique des années vingt (ses rapports avec le cirque et le music-hall) », in Claudine AMIARD-CHEVREL, éd. *Théâtre années vingt : cirque et théâtre*. L'Âge d'Homme, 1983, p. 157).

22. Sur le Mastfor, voir Béatrice Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger », in *ibid.*, p. 133-156.

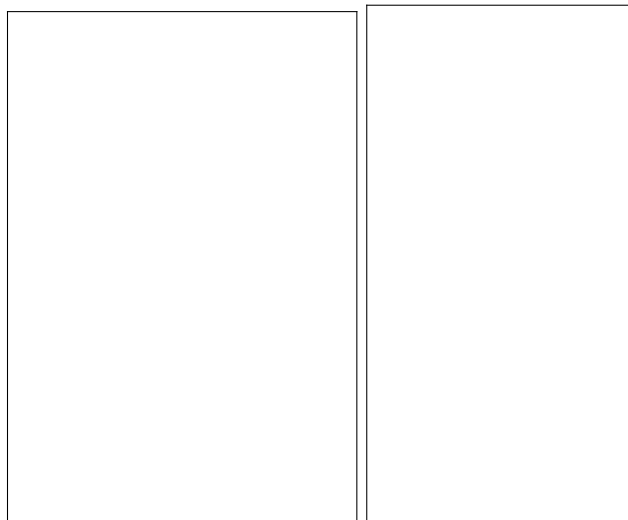


FIGURE 90 – Sergueï Eisenstein, costumes pour la mise en scène de Nikolai Foregger de *Soyez bons pour les chevaux* de Vladimir Mass. 1922. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

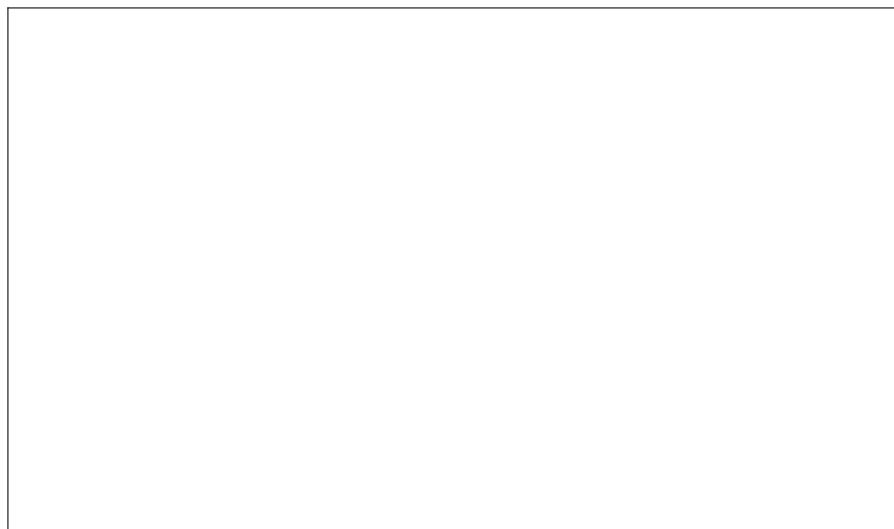


FIGURE 91 – Sergueï Eisenstein et Sergueï Youtkévitch, costumes pour *La Jarretière de Colombine*. 1922. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

Envisagée comme une réponse parodique à la mise en scène par Meyerhold de *L'Écharpe de Colombine*, cette pièce est empreinte de l'esprit de la Fabrique de l'Acteur Excentrique (*FEKS*), fondée par Youtkévitch, Grigori Kozintsev et Léonid Traouberg. Dans une attitude provocatrice

se voulant proche de Marinetti, cette dernière se revendique du music-hall, du cirque, de la boxe et de la culture populaire en général<sup>23</sup>.

Devant être initialement jouée au *Mastfor*, *La Jarretière de Colombine* sonne le glas de la collaboration d'Eisenstein avec Foregger, qui refuse de prêter son théâtre pour une pièce qu'il juge trop éloignée de ses propres conceptions. À l'automne de la même année, Meyerhold fait également comprendre à son élève qu'il est temps pour lui de quitter son atelier<sup>24</sup>. Malgré cette rupture, Eisenstein continuera à dialoguer avec son ancien maître, comme on le verra, et à suivre avec assiduité ses travaux. Lorsque Meyerhold sera arrêté puis fusillé, le 2 février 1940, il prendra d'ailleurs sur lui le risque, alors énorme, de conserver ses documents.

### Les derniers travaux au Proletkoul't

Ne reste alors à Eisenstein que son travail au *Proletkoul't*, dont il est loin de partager toute l'idéologie, notamment en matière de table rase de la culture passée. Surtout, il n'arrive pas à se plier à l'injonction proletkoul'tienne selon laquelle la mise en scène doit se faire collectivement, et non par un seul individu. Ce dernier point explique l'envenimement de ses relations avec Valéri Pletniev, l'un des dirigeants de l'organisation.

Malgré ces difficultés, il obtient en avril 1923 la responsabilité de la troupe ambulante du *Proletkoul't*, le *Pérétrou*, ce qui lui laisse davantage de marge de manœuvre. Ensemble avec Sergueï Trétiakov, il monte trois pièces d'agitation écrites par ce dernier, où il continue d'explorer le rapport agressif au spectateur que ses expériences auprès de Meyerhold et des *FEKS* ont contribué à forger. La première d'entre elles constitue une véritable provocation : adaptée très librement de *Il n'est si sage qui ne faille* d'Ostrovski et renommée *Le Sage*, elle entend tourner en dérision le mot d'ordre lancé par Lounatcharski, « Revenons à Ostrovski ! », qui préconise un retour aux classiques. C'est pourquoi *Le Sage* mobilise largement les ressources de l'acrobatie,

23. Sur la *FEKS*, voir P. BERTETTO, éd. *Ejzenstejn, Vertov, FEKS. Teoria del cinema rivoluzionario*. Milan : Feltrinelli, 1975 ; Christine Hamon, « L'excentrisme dans le théâtre soviétique des années vingt (ses rapports avec le cirque et le music-hall) », in AMIARD-CHEVREL, op. cit., p. 157-170 ; Natalia NOUSSINOVA, éd. *Léonid Trauberg et l'excentrisme*. Yellow Now, 1993 ; Oksana BULGAKOVA. *FEKS*. Berlin : PotemkinPress, 1996.

La *FEKS* présente un certain nombre de parentés avec le « Théâtre-Cirque » de Sergueï Radlov

24. Le déroulement exact et les raisons de cette rupture restent quelque peu obscurs et ont fait l'objet d'une importante mythification, comme l'a démontré Vladimir Zabrodine dans une enquête passionnante (ZABRODINE, op. cit., p. 195-226.) Celui-ci situe d'ailleurs cette rupture bien plus tardivement, en janvier 1924.



du cirque et du music-hall, dans la lignée de la « cirquisation » du théâtre prônée par Meyerhold<sup>25</sup>. La pièce comprend également le premier film d'Eisenstein, *Le Journal de Gloumov*, un petit court-métrage truffé de gags, de trucages et de transformations à la Méliès. Le spectacle déconcerte totalement les spectateurs qui peinent à suivre l'intrigue, noyés par le nombre d'« attractions<sup>26</sup>. » (voir fig. ??.)

C'est en effet à cette occasion qu'Eisenstein et Trétiakov publient en juin 1923 leur célèbre manifeste *Le Montage des attractions*, dans le numéro 3 de la revue *LEF*, dirigée par Maïakovski. Le texte érige en principe le fait d'agresser les nerfs du spectateur à l'aide de moyens mathématiquement calculés pour inculquer un message idéologique précis. Eisenstein apparaît alors comme l'une des personnalités les plus radicales de la scène dramatique moscovite. Suite au *Sage*, il met en scène *Entends-tu Moscou ?* de Trétiakov, qui traite des mouvements révolutionnaires en Allemagne et en Hongrie. La mise en scène s'inspire du Grand Guignol tout en gagnant en simplicité par rapport au *Sage*. (voir fig. ??.)

Enfin, en 1924, dans sa mise en scène de *Masques à gaz* du même Trétiakov, Eisenstein décide de rendre caduque la frontière entre la scène et les spectateurs en organisant la représentation au sein d'une véritable usine, avec de véritables ouvriers — préoccupation typiquement meyerholdienne. Les attractions font place au mélodrame. Le spectacle est un échec, pour des raisons relevant davantage de questions logistiques que de mise en scène : peu de spectateurs s'aventurent à prendre le tramway menant à la lointaine banlieue moscovite où se déroule la représentation ; quant à cette dernière, elle est perturbée par le fonctionnement habituel de l'usine<sup>27</sup>.

Après ce survol de l'activité théâtrale d'Eisenstein sur cinq ans, il convient à présent d'analyser la place que Daumier y occupe. À se fier uniquement à l'ensemble des esquisses et des photographies reproduits précédemment, il semble difficile d'imaginer qu'un tel lien puisse exister. En effet, rien ne paraît y renvoyer à l'art de la France du XIX<sup>ème</sup> siècle ; au contraire, tout s'y

---

25. Sur la « cirquisation », voir Béatrice PICON-VALLIN. « La baraque de foire ou les enfants du paradis ». Dans : *Art Press* 220 (1999), p. 84–90.

26. Sur la mise en scène par Eisenstein du *Sage*, voir Daniel GEROULD. « Eisenstein's *Wiseman* ». Dans : *The Drama Review* 18.1 (mar. 1974), p. 71–76 et GORDON, op. cit.

27. Sur ces deux dernières pièces, voir *ibid.*

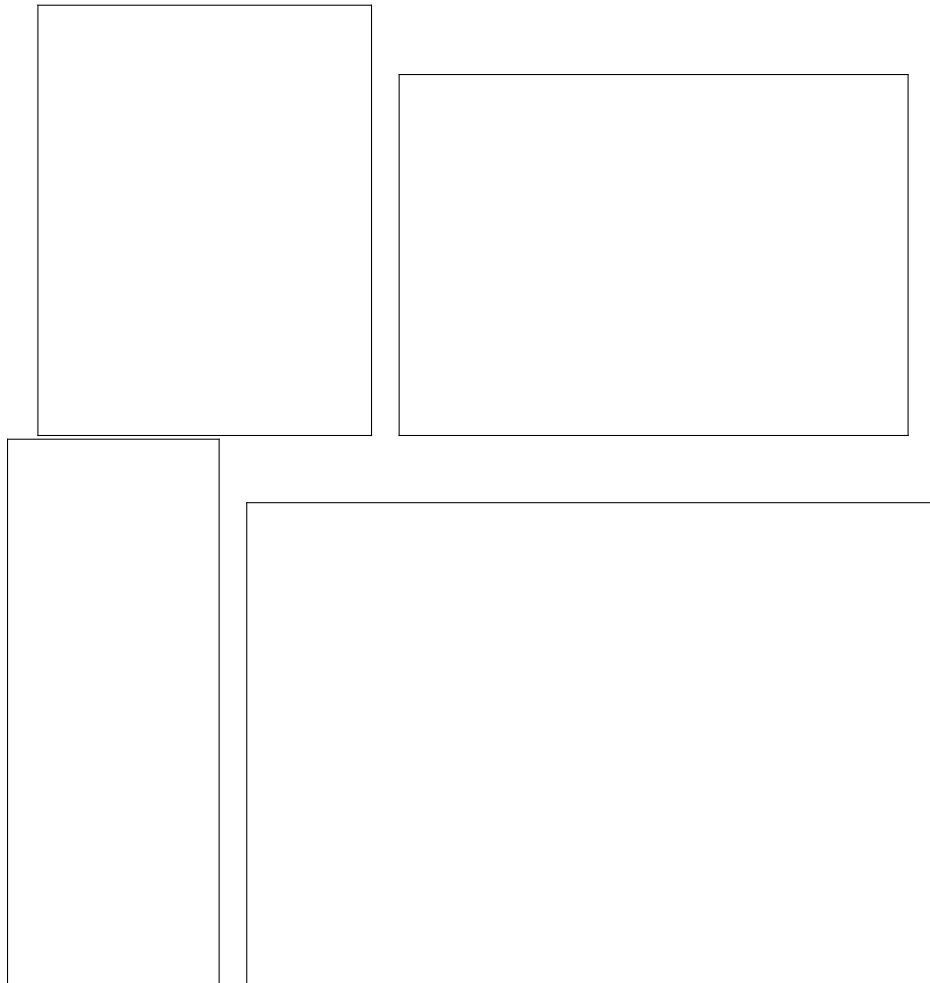


FIGURE 92 – Photographies de la mise en scène de *Il n'est si sage qui ne faille* d'Ostrovski par Eisenstein et Trétiakov. 1923. Reproduit dans Mel Gordon, « Eisenstein's later work at the Proletkult. »

présente *a priori* comme un dialogue avec les réalisations russes et soviétiques contemporaines, qu'il s'agisse de l'art de Popova, de Vesnine ou d'Exter, pour ne citer que ceux-là. Comme dans sa pratique graphique, Eisenstein fait preuve d'une remarquable capacité à s'imprégner et à se nourrir des œuvres qui l'entourent, ainsi que le démontrent particulièrement bien ses dessins pour la mise en scène par Valentin Tikhonovitch de *Macbeth*, dont le graphisme et la conception semblent tout droit découler du travail accompli quelques années auparavant par Alexandra

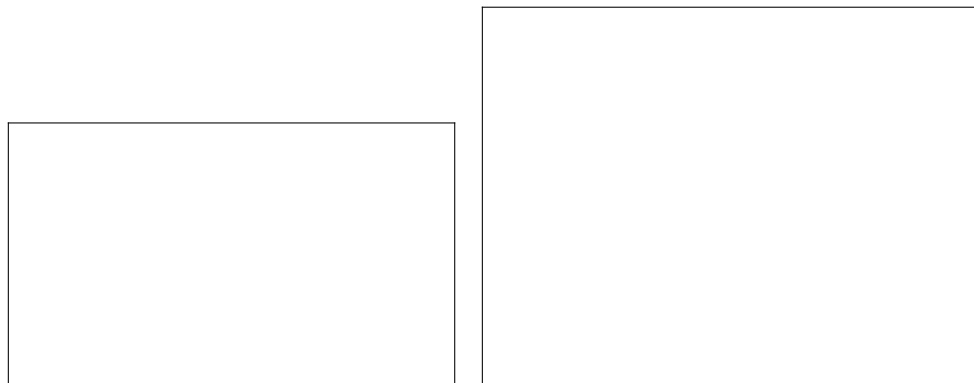


FIGURE 93 – Photographies de la mise en scène d'*Entends-tu Moscou ?* de Sergueï Tretiakov par Eisenstein. Reproduit dans Mel Gordon, « Eisenstein's later work at the Proletkult. ».



FIGURE 94 – Photographie de la mise en scène de *Masques à gaz* de Sergueï Trétiakov par Eisenstein. Reproduit dans Mel Gordon, « Eisenstein's later work at the Proletkult. »

Exter pour *Salomé*. (voir fig. ??)

Pourtant, au-delà de ces parentés évidentes, il puise également son inspiration auprès de

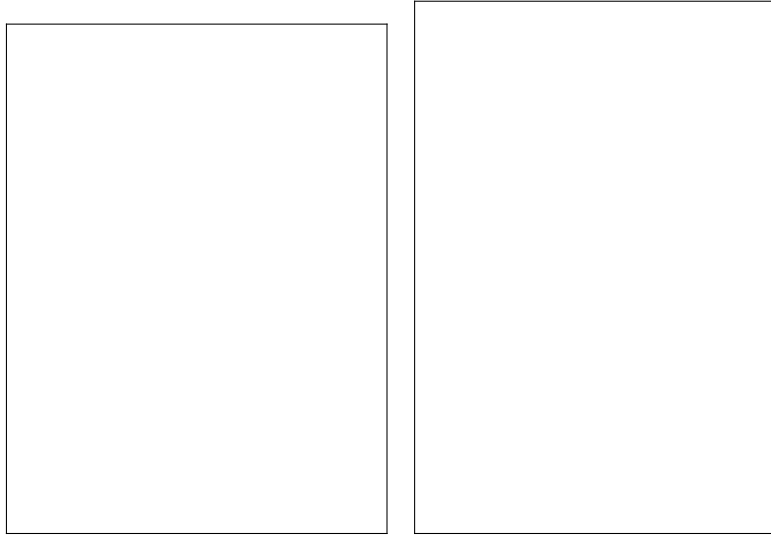


FIGURE 95 – Un dialogue avec les réalisations contemporaines. À gauche : Alexandra Exter, esquisse pour le costume du personnage de *Salomé* pour la mise en scène de la pièce éponyme d'Oscar Wilde par Alexandre Taïrov (1917). Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique..* À droite : Sergueï Eisenstein, esquisses pour la mise en scène de *Macbeth* de Shakespeare par Valentin Tikhonovitch (1922). Reproduit dans *The Body of the line. Eisenstein's drawings.*

sources plus souterraines et plus inattendues, comme l'art de Daumier.

On verra tout d'abord qu'Eisenstein mobilise les caricatures de Daumier dans la perspective d'un théâtre de l'exagération et du grotesque. À partir de là, il réserve une place spécifique à l'art de Daumier dans ses réflexions menées sur le mouvement expressif. Enfin, on terminera sur le dialogue qui se noue entre Eisenstein et Meyerhold autour des œuvres de Daumier.

## Chapitre II

# Un théâtre de l'exagération et du grotesque

Comme on l'a vu, Eisenstein débute son activité théâtrale durant son service à l'Armée rouge. Ses travaux participent ainsi pleinement à l'art né avec le communisme de guerre, l'art d'*agit-prop*. Ils partagent par conséquent avec ce dernier un certain nombre de caractéristiques, dont le recours au *type*, et plus précisément, à la caricature.

### 1. Le type, ou l'établissement d'un code visuel. Une *com-media dell'arte* moderne

#### a) Des personnages aisément reconnaissables

L'art d'*agit-prop* cherche à établir un système de signes qui soient reconnaissables et compréhensibles par une population encore largement analphabète et dépourvue de formation politique<sup>1</sup>. Dans ce cadre, les artistes russes puis soviétiques forgent un ensemble de codes simples,

---

1. Sur le théâtre d'*agit-prop*, voir notamment Claudine Amiard-Chevrel, « Méthodes et formes spécifiques », Christine Hamon, « Formes dramaturgiques et scéniques du théâtre d'*agit-prop* », in Claude AMEY, éd. *Le Théâtre d'*agit-prop* de 1917 à 1932*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977.

qui circulent abondamment d'un médium à l'autre, depuis l'affiche jusqu'aux revues illustrées, en passant par la littérature, la peinture, la sculpture, les célébrations de masse, l'opéra et bien entendu le théâtre<sup>2</sup>. Ce phénomène s'explique par la diversité des pratiques des artistes, qui se cantonnent rarement à un médium unique. Dans cette création d'un langage commun, le recours au type occupe une place centrale. Il s'agit d'instaurer un ensemble de personnages ou d'entités abstraites immédiatement identifiables grâce à certains détails caractéristiques et pouvant être réutilisés indéfiniment, dans une sorte de *commedia dell'arte* moderne — un modèle qui inspire nombre de metteurs en scène, au même titre d'ailleurs que les masques de l'ancienne comédie grecque.

Par exemple, le patron se reconnaît à son ventre bedonnant, à son cigare et à son chapeau haut-de-forme; le Capital, qui lui ressemble, à sa graisse et à son or obtenus sur le dos du prolétariat; l'ouvrier et le paysan se distinguent quant à eux par leurs muscles saillants et par leurs outils respectifs, le marteau et la faucille. (*voir fig. ??.*)

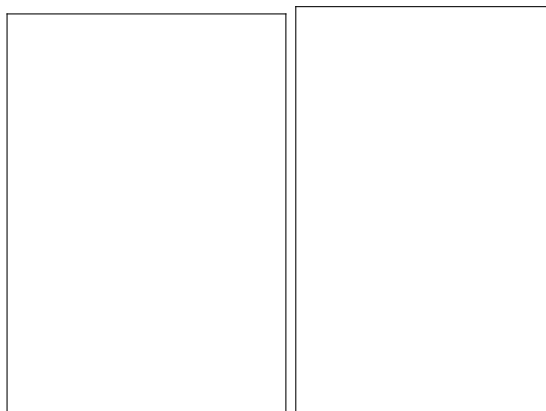


FIGURE 96 – Une *commedia dell'arte* moderne, des nouveaux types. Une iconographie instituée : la circulation du motif du *Capital*. À gauche : Viktor Déné, *Le Capital*. 1919. À droite : Sergueï Eisenstein, esquisse pour une allégorie du *Capital* pour la mise en scène des *Aubes du Proletkoul't* de Vassili Ignatov au Proletkoul't, 1921. RGALI, Moscou.

Ces codes sont abondamment utilisés dans le théâtre tel qu'on le pratique par exemple aux

---

2. Comme le note Béatrice Picon-Vallin, jusqu'en 1923-1924, le théâtre n'est nullement considéré comme un médium de choix, mais comme l'une des multiples formes de spectacles qui existent alors et qui se caractérisent toutes par une interaction permanente entre plusieurs médiums.

GVYTM de Meyerhold, au Théâtre de la Comédie Populaire de Radlov, au MastFor de Foregger, au Studio-Théâtre de la Satire d'Ossip Brik et de Vladimir Maïakovski, au cabaret « Le Jimmy Déformant » ou encore au Théâtre de la Satire de Moscou<sup>3</sup>.

En plus de révéler leur classe sociale, l'apparence des personnages doit également renseigner le spectateur sur leur caractère, en vertu du principe selon lequel les vices et vertus s'impriment, littéralement, sur le physique. Étymologiquement, le *type* se rapporte en effet au vocabulaire de l'*impression*, de l'*empreinte*. Il s'agit ainsi d'établir une iconographie manichéenne, sans nuances et dépourvue d'analyse psychologique, grâce à laquelle le peuple peut, sans ambiguïté possible, déterminer la classe d'un personnage donné et se situer par rapport à lui. Le recours au type participe de ce que Barthes appelle un sens *obvie*, c'est-à-dire d'un sens voulu par l'auteur et « *prélevé dans une sorte de lexique général de symboles* », un sens évident et imposé, « *qui vient me trouver*<sup>4</sup>. » Lounatcharski résume à merveille la mission idéologique de classification qui est ainsi assignée au théâtre :

« *La Révolution a dit au Théâtre : "Théâtre, j'ai besoin de toi, non pas pour m'installer, moi Révolution, dans les fauteuils confortables d'une salle magnifique et savourer un spectacle après le dur travail et les batailles... J'ai besoin de toi comme éclairer, comme projecteur, comme conseiller. Je veux voir sur ta scène mes amis et mes ennemis... Je veux les voir de mes propres yeux. Je veux aussi les étudier grâce à tes méthodes"*<sup>5</sup>. »

## b) Raisons pragmatiques

Au-delà de sa dimension idéologique, le recours à des personnages codifiés s'explique aussi parfois par des raisons pragmatiques : comme le rappelle Maïakovski dans ses souvenirs, pendant

---

3. Béatrice Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », in AMIARD-CHEVREL, op. cit., p. 140)

4. Roland BARTHES. « Le troisième sens ». Dans : *L'Obvie et l'obtus*. Sous la dir. d'Éditions du SEUIL. Paris, 1982, p. 43-61, p. 45.

5. Cité par ROUDNITSKI, op. cit., p. 41. Béatrice Picon-Vallin a toutefois souligné combien la position du pouvoir à l'égard des productions théâtrales artistiques comiques russes était en réalité ambiguë. En effet, le pouvoir considère que l'art est d'abord une affaire sérieuse, qu'il convient de ne pas contaminer avec de la distraction (Béatrice Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », in AMIARD-CHEVREL, op. cit., p. 137-138)

la période du communisme de guerre, il fallait travailler sans relâche et dans l'urgence pour réagir en temps et en heure aux différents événements et produire la quantité nécessaire d'images de propagande. Les artistes n'avaient ainsi guère le loisir d'inventer de nouvelles formes et puisaient leurs compositions dans un répertoire iconographique déjà existant, ce qui explique la récurrence de certaines formules visuelles et l'apparition d'un style collectif. Maïakovski raconte qu'il pouvait, à force, dessiner les yeux fermés la silhouette d'un travailleur de la tête jusqu'aux pieds, et ce dans les moindres détails<sup>6</sup>.

## 2. Une pratique ancrée dans la tradition physiologique russe et française

Loin d'être propres à l'art d'*agit-prop*, la création et l'utilisation de types aisément reconnaissables s'inscrivent dans une longue tradition physiologique russe, qui se nourrit elle-même des précédents français en la matière. En effet, la France du XIX<sup>ème</sup> siècle donne naissance au genre du « type », qui consiste à classer les Français en différentes catégories sociales, de manière à former un répertoire de personnages prêts à l'emploi, identifiables et réutilisables à l'infini, depuis les planches caricaturales jusqu'aux planches de théâtre<sup>7</sup>.

Initiée par Daumier et Traviès dans les *Types français*, la formule des types connaît son apogée avec la publication en neuf volumes par Curmer des *Français peints par eux-mêmes*, qui se donne pour un autoportrait social collectif des Français issus de toutes les conditions<sup>8</sup>. Par ce panorama, il s'agit de tendre un miroir à une société avide et friande de sa propre image — et plus précisément à la bourgeoisie aisée, à l'intention de laquelle cette luxueuse édition est destinée. Cette entreprise taxonomique se poursuit avec le genre des *Physiologies*, qui s'adresse cette fois à un public plus large, comme le prouve son coût modéré. Édités par la maison Aubert, les quelques cent trente volumes illustrés des *Physiologies* connaissent un

---

6. MAÏAKOVSKI, op. cit., p. 207.

7. Il existe à l'époque une véritable circulation des motifs et des types entre la presse et le théâtre populaire, dont le personnage de Robert Macaire offre un exemple éloquent.

8. Luce ABÉLÈS, Ségolène LE MEN et Nathalie PREISS-BASSET, eds. *Les Français peints par eux-mêmes : panorama social du XIX<sup>ème</sup> siècle, cat. exp.* Paris : Musée d'Orsay, RMN, 1993



énorme succès, auquel Daumier n'est pas étranger<sup>9</sup>. Au croisement entre matérialisme médical et études de mœurs, ces portraits pseudo-scientifiques entendent établir une classification de la population et une encyclopédie des caractères sur le modèle de l'histoire naturelle de Buffon : chaque « espèce » sociale fait l'objet d'un volume qui détaille ses caractéristiques physiques, mais aussi vestimentaires, morales et autres, sur un mode descriptif, prescriptif, didactique et bien souvent ironique<sup>10</sup>. Les *Physiologies* mettent ainsi en place un système sémiotique qui permet d'appriivoiser l'anonymat urbain et d'assurer une lisibilité parfaite de l'espace social, alors bouleversé par les transformations inhérentes à la grande ville<sup>11</sup>.

Il se trouve que ces *Physiologies* étaient connues en Russie depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, où elles étaient très prisées, comme on l'a vu au début de ce travail. Évoquant les années 1840 à Saint-Petersbourg, Dmitri Grigorovitch, l'un des futurs collaborateurs à la *Physiologie de Saint-Petersbourg* décrit le phénomène suivant :

« Une multitude de petits livres sous le titre général de Physiologies apparurent dans les librairies étrangères : chaque livre contenait la description d'un type de la vie parisienne. L'édition parisienne bien connue Les Français peints par eux-mêmes était l'ancêtre de ce genre. Immédiatement, des imitateurs surgirent, chez nous. Boulgarine se mit à éditer de petits livres analogues qu'il appelait Les Moustiques : chacun d'eux contenait l'esquisse d'un type de la vie de Saint-Petersbourg<sup>12</sup>. »

Effectivement, lorsque Thadée Boulgarine entreprend d'éditer des versions russes des *Physiologies*, il revendique l'usage du terme « type », qu'il emprunte aux Français :

« À Paris, la mode de faire des copies d'originaux est revenue. On les représente à l'aide de la plume, du burin et du pinceau. Mais pour renouveler une chose ancienne,

9. Sur la contribution de Daumier aux *Physiologies*, voir Philippe ROBERT-JONES. « Étude de quelques types physiologiques dans l'œuvre de Daumier ». Thèse de doct. Université libre de Bruxelles, 1952.

10. Sur les *Physiologies*, voir Walter BENJAMIN. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. par Jean LACOSTE. Petite Bibliothèque Payot, 1979 [1955], p. 55-62 ; Andrée LHÉRITIER. « Les Physiologies. Introduction ». Dans : *Études de Presse* IX.17 (1957), p. 1-11 ; Andrée LHÉRITIER. « Répertoire des Physiologies ». Dans : *Études de Presse* IX.17 (1957), p. 13-58 ; Claude PICHOS. « Le succès des Physiologies ». Dans : *Études de Presse* IX.17 (1957), p. 59-66 ; Nathalie PREISS-BASSET. *Les Physiologies en France au XIX<sup>ème</sup> siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*. Mont-de-Marsan : Éditions interuniversitaires, 1999.

11. Richard SIEBURTH. « Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies ». Dans : *Romantisme* 47 (1985), p. 39-60.

12. Dmitri Grigorovitch, *Mémoires*, cité par STRÉMOUKHOFF, loc. cit.

*on a besoin d'une nouvelle appellation; au lieu des qualificatifs anciens mœurs et caractères, on emploie le mot grec type*<sup>13</sup>. »

Cette inspiration française se manifeste également dans les *Physiologies* produites par le courant plus démocratique et plus réaliste de l'« école naturelle » initiée par Vissarion Biéliniski, aux objectifs très différents de celles de Boulgarine. Ainsi, au sujet de la *Physiologie de Saint-Pétersbourg* (1845), qui comprend des études physiologiques consacrées à des personnages tels que le portier, le fonctionnaire, le joueur d'orgue de barbarie ou l'habitant des taudis, Biéliniski note qu'elle n'a d'autre aspiration de d'imiter les *Physiologies* françaises :

*« Toute prétention de talent poétique ou artistique leur est étrangère. Leur but bien plus modeste consiste plutôt à composer un livre d'après les lignes qui reviennent si souvent dans la littérature française, et une fois l'attention du public captée, d'ouvrir la voie à de nouveaux livres écrits dans la même veine*<sup>14</sup>. »

*La Physiologie de Saint-Pétersbourg* devient le manifeste de l'école naturelle. D'une part, dans la lignée de Gogol, cette dernière entend dénoncer à l'aide de la satire les hobereaux et les fonctionnaires, d'autre part, elle cherche à susciter la sympathie du lecteur pour les plus humbles et les pauvres, dans une optique sociale. Comme l'explique Biéliniski en 1845, il s'agit de « faire d'un personnage typique le représentant de sa classe, l'ériger en idéal, non pas dans le sens banal du mot, c'est à dire pour servir d'ornement à la réalité, mais dans son sens véritable, celui de reproduire la réalité entière dans toute sa vérité<sup>15</sup>. »

Par l'effort de classification qu'elle instaure, la tradition physiologique russe semble ainsi préfigurer à certains égards le recours au type propre à l'art d'*agit-prop*. Dans la mesure où celle-ci est elle-même tributaire des *Physiologies* françaises, les personnages des théâtre russe et soviétique s'inscrivent donc indirectement dans la lignée des caractères décrits par ces dernières. Toutefois, le théâtre fait un usage du type bien plus schématique et plus conventionnel que

13. Thadée Boulgarine, *L'Abeille du Nord*, 1841 cité par *ibid.*, p. 78.

14. Vissarion Biéliniski, « Introduction à la *Physiologie de Saint-Pétersbourg* », cité par KOUZMINSKI, *op. cit.*, p. 81.

15. cité par STRÉMOUKHOFF, *op. cit.*, p. 80.

le leur (et que celui des Physiologies russes), un usage en somme *stéréotypé*<sup>16</sup>. En effet, dans l'optique de l'*agit-prop*, les artistes n'hésitent pas à forcer les traits, basculant dans l'idéalisation lorsqu'il s'agit d'amis du peuple, et dans la caricature lorsqu'il s'agit d'ennemis de la révolution.

### 3. Des « méchants » caricaturaux

Les artistes travaillent selon une logique binaire, dans une inflation sémantique que les visiteurs étrangers peuvent parfois trouver exaspérante<sup>17</sup>. Par exemple, le journal qu'Alfred Barr tient lors de son voyage en U.R.S.S. témoigne, à plusieurs reprises, de son irritation face au traitement simpliste réservé aux « bons » et aux « méchants », qui de « caractères » deviennent « caricatures », pour reprendre la distinction chère à Hogarth et à Fielding. À propos de *Hurle, Chine!*, « poème d'agit-guignol » mis en scène par Vladimir Fédorov et Sergueï Trétiakov, il écrit :

*« Tous les Anglais et l'Américain étaient caricaturés, tandis que les coolies étaient présentés comme des nobles victimes. [...] La pièce était superbement mise en scène, avec une forte intensité dramatique, bien que le déséquilibre causé par la propagande soit déplaisant esthétiquement parlant. [...] J'interrogeai Trétiakov sur son recours à la caricature dans Hurle, Chine. [...] "Quand donc, demandai-je, pourra-t-on enfin évoquer objectivement la révolution ?" "L'objectivité, c'est mal", me répondit-il<sup>18</sup>. »*

16. L'écart entre les types de l'*agit-prop* et les types des Physiologies est sensiblement le même que celui entre ces derniers et les types de la presse française militante de la fin de siècle.

(Luce Abélès, « La fin du siècle », in ABÉLÈS, LE MEN et PREISS-BASSET, op. cit., p. 68-83).

17. Sur la composante satirique du théâtre russe et soviétique, voir J. A. E. Curtis, « Down with the foxtrot ! Concepts of satire in the Soviet theatre of the 1920s », in Robert RUSSELL et Andrew BARRAT, éd. *Russian Theatre in the age of modernism*. Londres : Macmillan, 1990.

18. BARR JR, op. cit. (*nous traduisons*). La mise en scène de *Hurle, Chine!* s'appuyait en effet sur un principe dichotomique que Meyerhold décrit bien :

*« V. Fédorov décida d'interpréter les scènes européennes dans le caractère du Théâtre des masques ; les Européens, dans leur attitude à l'égard des événements, parlent et agissent de façon automatique, selon des clichés, des lieux communs et des formules de commandement préétablies. Les sentiments humains réels, qui leur sont défaut, sont l'apanage exclusif des Chinois. »*

(« Hurle Chine ! », in[222]meyer2.

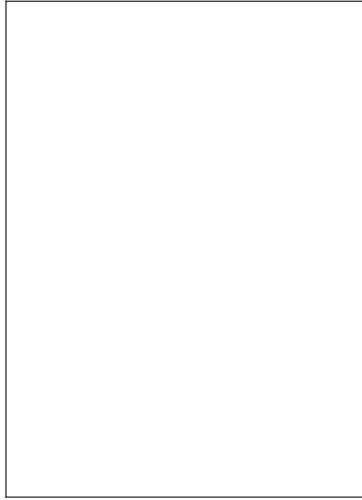


FIGURE 97 – Ennemis codifiés : un trio immédiatement reconnaissable. Anonyme, *Le tsar, le pope et le koulak*, 1918. Reproduit dans *L'art d'agitation des masses*.

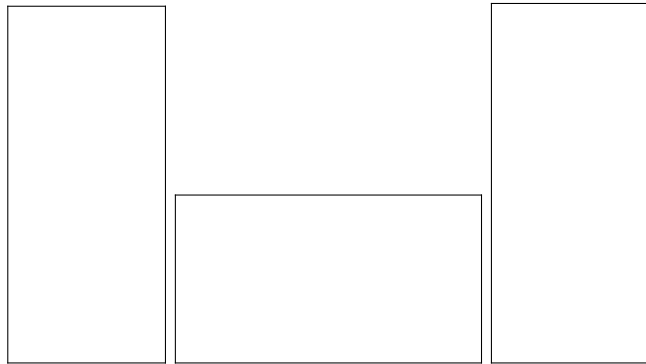


FIGURE 98 – Physionomies caricaturales : les marionnettes du théâtre ambulant « Petrouchki » de N. G. Chalimov. Personnages de la pièce *La couronne et l'étoile* réalisés par N. G. Chalimov et G. V. Néroda. 1920. Reproduit dans *L'art d'agitation pour les masses*.

#### 4. L'exagération caricaturale, un principe de mise en scène pour Eisenstein

Dans ses propres mises en scène, Eisenstein recourt également à de tels personnages caricaturaux, comme on peut le voir par exemple dans ses esquisses pour les protagonistes négatifs du

*Mexicain (voir fig. ??).*

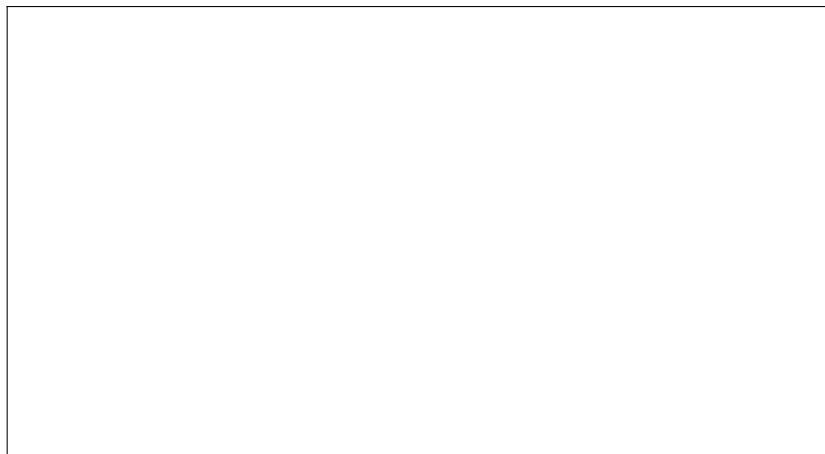


FIGURE 99 – Sergueï Eisenstein, esquisses caricaturales pour des personnages du *Mexicain*. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

De manière générale, Eisenstein érige la déformation grotesque et l'exagération caricaturale en principe de mise en scène, comme le révèle le discours qu'il tient aux acteurs de son atelier de Vélikié Louki, dans le cadre de sa mise en scène du *Miroir* de F. Slouchainy :

*« Notre mise en scène doit donner à voir cette gueule crue et tordue des sombres créations des maîtres [...] Donc, à bas tout le “quotidien”, tout le “réel”, l'accumulation des détails “comme dans la vie”. Un seul moyen, l'exagération, l'agrandissement, le grossissement du trait qui porte chaque détail fortuit, non motivé, ad limitum, le transforme en trait typique, au moyen de la charge, du grotesque ! Que l'esprit de la charge, de l'exagération et du martèlement de chaque geste, que la suppression de tout ce qui est fortuit, non caractéristique et nuancé soient vos mots d'ordre. [...] Donnez un “type” de geste nettement défini, comme dans les masques grecs anciens. Il importe ici, au moyen de la charge, de l'exagération, de la suppression de tout détail banalement individuel, de partir de l'élément personnel pour s'élever jusqu'au niveau de la généralité de l'espèce. Procédez ainsi en tout et vous obtiendrez le type, l'essence du personnage, franchement individuel autant que franchement typé<sup>19</sup>. »*

Certains de ses contemporains comparent le traitement caricatural qu'il réserve aux per-

19. « Discours d'introduction pour les acteurs du *Miroir* de Slouchainy », 8 janvier 1920, ZABRODINE, op. cit., p. 62-63. (nous traduisons)

sonnages négatifs à l'art de Daumier. Ainsi, à propos des costumes qu'il réalise pour la mise en scène de *La voleuse d'enfants*, un mélodrame d'Eugène Grangé et de Lambert-Thiboust (et non de d'Ennery, comme l'indiquent erronément tous les textes sur la question, y compris le témoignage suivant), Sergueï Ioutkévitch écrit :

« *Eisenstein resta à Moscou et réalisa les costumes pour la mise en scène suivante de Foregger, La voleuse d'enfants, un mélodrame de D'Ennery [sic]<sup>20</sup>. Pour ce mélodrame ancien, Foregger recourut à un rythme énergique qui lui donna l'air d'un spectacle "cinématographique." Il l'éclaira à l'aide de projecteurs devant lesquels il plaça des disques qui tournaient à toute vitesse, évoquant ainsi le clignotement lumineux de l'appareil de projection cinématographique.*

*Eisenstein réalisa les costumes sans s'attacher à une époque en particulier, mais en s'efforçant de faire ressortir le caractère des personnages : pour le méchant, une silhouette noire qui évoquait quelque peu le contour des personnages de Daumier (son dessinateur préféré, soit-dit en passant), pour "l'héroïne vertueuse", une amazone bien éclairée, dotée d'une écharpe et d'un cylindre, pour la "voleuse", des guenilles pittoresques<sup>21</sup>. »*

On retrouve ici la partition chère à l'art d'*agit-prop* entre personnages négatifs et positifs. Même si, comme l'écrit Ioutkévitch, Eisenstein ne s'attache à aucune époque précise, qu'il se soit inspiré de Daumier pour une pièce écrite en France en 1865 semble assez logique et plausible, et ce d'autant plus qu'il souhaite mettre en relief les caractéristiques de ses personnages, ce en quoi l'artiste excellait.

Malheureusement, je n'ai retrouvé qu'une seule de ses esquisses pour *La Voleuse d'enfants*, dont le style cubofuturiste ne présente aucune parenté avec celui de Daumier. Il ne reste donc plus qu'à imaginer, d'après le récit de Ioutkévitch, à quoi pouvait ressembler la silhouette noire à la Daumier du méchant de la pièce...

20. La pièce fut jouée pour la première fois à l'Ambigu-Comique le 8 mai 1865.

21. Sergueï Ioutkévitch, « Le commencement du chemin » (1960), in IOURÉNEV, op. cit., p. 110. (*nous traduisons*).

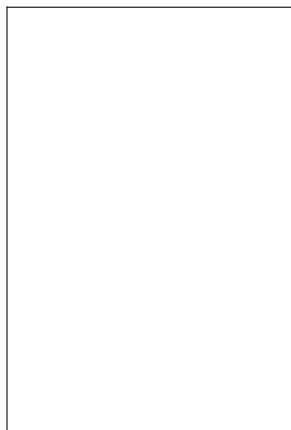


FIGURE 100 – Sergueï Eisenstein, esquisse pour le personnage d'Olivier Sidney pour la mise en scène de *La Voleuse d'enfants* par Nikolai Foregger. 1922, papier, crayon graphite, aquarelle. 24,8 × 16,9 cm. Musée Bakhrouchine, Moscou.

#### a) Une attirance pour le grotesque

*« Le plus beau visage qui n'exprime rien ne tarde pas à nous paraître insipide. »*

William Hogarth, *Analyse de la beauté*

Au-delà de la composante idéologique qui sous-tend le recours à la charge, Eisenstein fait intervenir dans ses choix son penchant pour le grotesque, s'inscrivant ainsi dans la logique carnavalesque et subversive qui caractérise tout un pan du théâtre russe et soviétique des années vingt, celui de la « bouffonnade<sup>22</sup> ». Comme il l'explique dans un texte datant de mai 1919, rien ne lui est plus insupportable que des proportions parfaites, que le beau idéal. Prônant une esthétique de l'écart et de la disproportion à laquelle il restera toute sa vie fidèle, et qui n'est pas sans lien avec l'engouement général de l'époque pour le primitivisme, il s'inscrit dans la lignée de la pensée de Meyerhold. Ce dernier insiste en effet dès ses premiers écrits sur la nécessité de recourir au grotesque et à la dissonance propres au théâtre de foire pour créer un théâtre neuf

---

22. Le théâtre russe et soviétique des années vingt oscille entre le mystère, art monumental, didactique et sérieux, et la bouffonnade, au comique subversif et au grotesque irrévérencieux. (Béatrice Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », in AMIARD-CHEVREL, op. cit., p. 138-139)

et non académique, celui de la convention<sup>23</sup>. Eisenstein s'exprime sur ce sujet comme il suit :

« À bas les “proportions divines” ! Rien de plus horrible que les dimensions idéales qui étouffent et compriment la pensée pour l'attirer dans quelque paradis mesquin ! La colonne de Vignole, c'est l'horreur, c'est la mort. C'est vraiment la mort, de la pierre sans âme. [...] À présent, ce n'est plus possible. Surtout pour le théâtre (je n'aborde délibérément pas le cas de l'architecture) : il nous faut du grotesque, et il nous en faut partout. [...] Échangez toutes les madones de Raphaël pour Le Christ Jaune de Gauguin. [...] Au théâtre, rien n'est réalité, tout est convention, et voilà ton unique tâche : non pas une résolution rationnelle dans un espace fermé, mais une action ou un style d'une expressivité tranchante. [...] Regardez les tableaux des primitivistes, calmez-vous et écrivez dans votre carnet des choses concernant votre affaire. J'écoute, je m'exécute, mais tout de même, Raphaël, je ne l'aime pas, je ne l'aime pas, je ne l'aime pas<sup>24</sup> ! »

C'est dans cette optique qu'il revendique, quelques mois plus tard, en août 1919, son goût pour une « esthétique du laid. » Cette dernière relève de « ce qui n'existe pas », une catégorie qu'il érige en condition *sine qua non* du ravissement artistique :

« Je suis captivé par tout ce qui, dans l'art, n'existe pas : La tentation de Saint Antoine de Callot, les badauds de Daumier, les profils de Léonard de Vinci — à leur manière, tout cela constitue des “fables”. Le beau idéal des statues antiques est également, semble-t-il, captivante, tout comme un discours rimé, dans la mesure où tout cela n'existe pas dans notre morne vie de tous les jours. Je suis un admirateur de Gozzi, de Hoffmann, de Callot, etc., un fervent fanatique du culte de ce beau “qui n'existe pas...”

Pardon\*, une digression. De ce qui vient d'être dit ci-dessus, on peut semble-t-il déduire de manière amusante une “esthétique du laid.” [...] “Le laid” (une partie de Dürer, Léonard de Vinci Daumier, Goya et autres “laideurs” à propos desquelles on

23. Voir « Le théâtre de foire » (1912) et « La baraque de foire » (1914) in MEYERHOLD, op. cit.

24. Note 17 du 29 mai 1919, IVANOV, op. cit., p. 212-213. (nous traduisons).

Raphaël fut l'une des cibles favoristes de l'avant-garde futuriste et constructiviste russe prônant une table rase du passé. Par exemple, Maïakovski écrit :

« Si vous trouvez un garde blanc, vous le collez au mur. Mais Raphaël, vous l'avez oublié ? Vous avez oublié Rastrelli ? Il est temps que les balles claquent sur les murs des musées. [...] Mais pourquoi n'attaquez-vous pas Pouchkine ? Et les autres généraux blancs ? Nous couvrons la vieilleries du nom d'art. »

(Vladimir Maïakovski, « Trop tôt pour se réjouir », *Iskousstvo Kommouny* n° 2, cité par PÉRUS, op. cit., p. 123.



*hausse les épaules) appartient aussi à ce qui "n'existe pas" et à ce titre, dispose d'un droit parfaitement analogue à un culte. [...] J'appartiens à la minorité, moi, amateur du laid esthétique; la laideur m'attire, sans que je pêche pour autant contre l'esthétique. [...] Del Sarto et les madones de Raphaël me laissent par contre indifférent (même celle de Dresde) [...]»<sup>25</sup>*

De cette esthétique du laid participent des artistes comme Daumier, Callot et Goya, qu'il connaît et apprécie depuis son enfance, comme on l'a vu<sup>26</sup>. Pour Eisenstein, qui citera bien souvent leurs noms ensemble, ils se rejoignent dans leur recours à la déformation, qui leur permet d'échapper au naturalisme et d'accéder à l'expressivité, point de vue que n'aurait pas désavoué un Baudelaire<sup>27</sup>. En ce qui concerne Daumier, on est donc loin de la future insistance des Soviétiques sur son « réalisme<sup>28</sup>. »

Eisenstein s'inscrit ainsi dans la lignée de Hugo, dont il cite à plusieurs reprises dans le même texte le précepte tiré de la préface à *Cromwell*, qui préconise au poète de délaissier le beau au profit du caractéristique. De même, sa position n'est pas sans évoquer celle de Rosenkranz, qui considèrerait que parmi les différentes manifestations du laid qui existent, la caricature peut constituer une forme particulière de beau et d'harmonie lorsqu'elle est sous-tendue par un principe d'exagération dynamique et organique s'appliquant à la totalité de la figure caricaturée<sup>29</sup>.

25. Note 42 du journal d'Eisenstein, 14 août 1919, IVANOV, op. cit., p. 238-239. (*nous traduisons*). Le texte publié dans l'édition de *Mnémozina* comporte certaines erreurs que j'ai rectifiées en procédant à une comparaison avec l'original, conservé au RGALI.

26. Eisenstein partage son goût pour Callot avec Meyerhold, qui l'évoque à de nombreuses reprises dans ses écrits.

27. Dans *L'art et l'illusion*, Gombrich interprète d'ailleurs l'émergence de la caricature comme le basculement depuis un système artistique fondé sur la *mimesis* antique vers un régime de représentation *expressive*. « L'expérimentation de la caricature », Ernst GOMBRICH. *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Trad. par Guy DURAND. Paris : Gallimard, 1987 [1960].

28. Dans l'article que Iakov Tougenhold consacre à Daumier en 1924, on trouve néanmoins, après une longue insistance sur l'engagement et le caractère réaliste de l'œuvre de Daumier, les considérations suivantes :

*« Daumier ne dessinait jamais d'après nature, mais seulement de mémoire, et chaque image provoquait en lui une vision intuitive, comme soudaine, d'obscurité et de lumière. Et cette "magie" des contrastes transformait la réalité même la plus triviale, une fois représentée par Daumier, en quelque chose de surréel, la tirant hors du quotidien d'un Teniers vers le monde de Théodore Hoffmann. Cet élément de hoffmanisation se décline non seulement dans les travaux de Daumier consacrés aux saltimbanques et au carnaval, mais aussi dans toute son œuvre. [...] Un souffle semi fantastique anime toutes les images de Daumier. Elles ne sont pas seulement réelles, mais, si l'on peut ainsi s'exprimer, radioscopiquement réelles. »*

(TOUGENTHOLD, op. cit., p. 130. (*nous traduisons*))

29. Karl ROSENKRANZ. *Esthétique du laid*. Trad. par Sybille MULLER. Belval : Circé, 2004, p. 341-373. Sur la

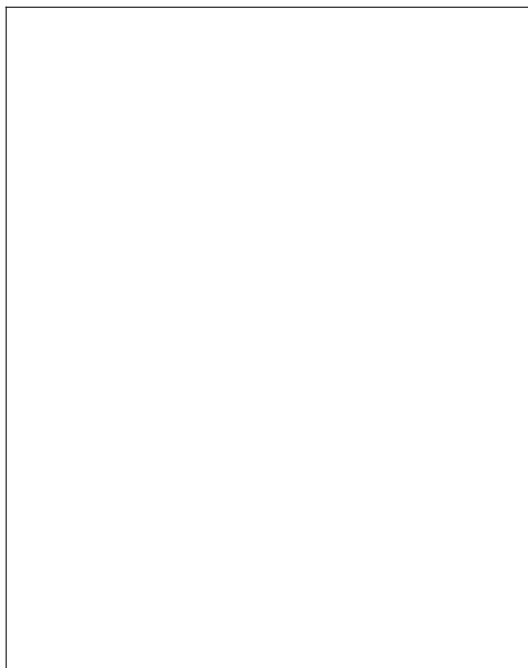


FIGURE 101 – Extrait du texte comportant la référence aux badauds de Daumier, carnet 1099, fonds 1923, opus 2. RGALI, Moscou.

Il relie ensuite ces considérations d'ordre général à son travail théâtral :

*« En ce qui concerne le théâtre, ces thèses énoncées aujourd'hui sont d'une importance capitale dans ma lutte acharnée avec les piliers du théâtre [...] : le "mensonge" (dans le sens que je donne à ce terme : ce tissu de fantaisie et de fable) et l'horrible "vérité". [...] Je pars du principe que d'instinct, nous sommes ravis par "ce qui n'existe pas dans la réalité." Au théâtre, j'estime que c'est un principe absolu. Dans mon théâtre, c'est même l'un de mes fondements<sup>30</sup> »*

Parmi les sources qui doivent l'inspirer pour son travail théâtral, Eisenstein privilégie donc celles qui lui permettent de satisfaire cet attrait qu'il suppose universel pour ce qui n'existe pas dans la réalité. Par ailleurs, parmi celles-ci, son goût personnel le pousse aussi à choisir celles qui relèvent d'une esthétique du laid et du grotesque, car la disproportion qu'elles induisent

question du laid, voir Umberto Eco, *Histoire de la laideur*. Paris : Flammarion, 2009.

30. IVANOV, op. cit., p. 240. (nous traduisons)

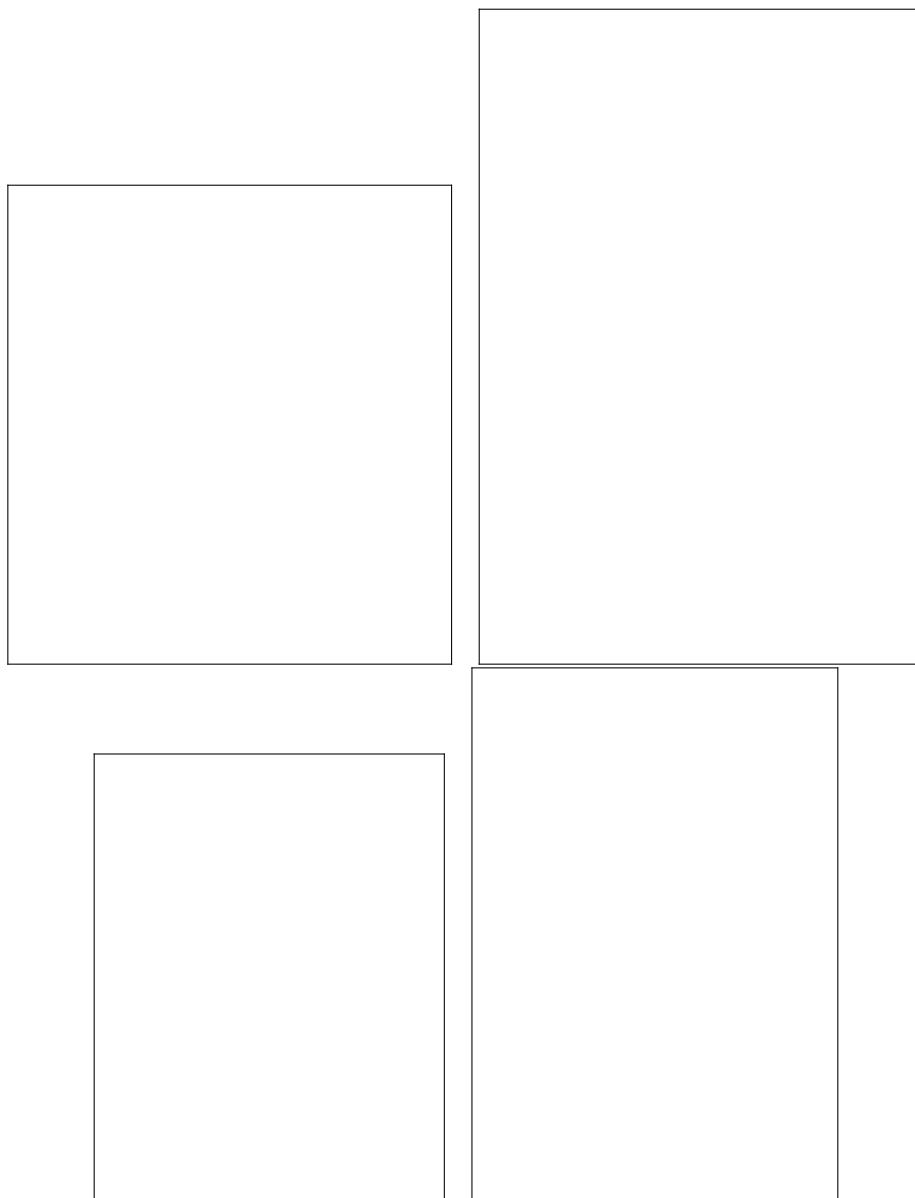


FIGURE 102 – « Laideurs » appréciées par Eisenstein. En haut à gauche : Léonard de Vinci, *Grotesques*. 1490. Château de Windsor. En haut à droite : Francisco de Goya, planche 44 des *Caprices*. 1799. En bas à gauche : Honoré Daumier, *Mlle Etienne-Joconde-Cunégonde-Bécassin de Constitutionnel*, 1834. Collection Noack. En bas à droite : Quentin Metsys, *La vieille femme grotesque*, 1525-1530, Huile sur bois, Londres, National gallery.

dans la représentation produit une rupture de la perception pleine d'expressivité. On ne peut que supposer, au vu des déclarations ci-dessus, que l'art de Daumier y occupe une place de choix. Il est difficile de dépasser le simple stade de l'hypothèse, dans la mesure où, à part ce texte et la mention citée ci-dessus de Ioutkévitch, je n'ai pas retrouvé d'autres preuves faisant explicitement état de l'utilisation de Daumier par Eisenstein pour élaborer l'apparence grotesque et caricaturale de ses personnages théâtraux négatifs.

En revanche, j'ai pu établir de manière sûre que l'art de Daumier figure au cœur de l'une de ses autres préoccupations fondamentales, à savoir le mouvement expressif de l'acteur. En effet, il consacre toute une étude aux gestes des personnages de Daumier, qu'il analyse en termes biomécaniques et qu'il perçoit ainsi comme des modèles potentiels d'inspiration pour le comédien.

## Chapitre III

# Daumier et le mouvement expressif : réflexions sur la biomécanique

Il convient tout d'abord de retracer le contexte dans lequel s'inscrivent les réflexions d'Eisenstein sur le jeu de l'acteur. Celles-ci sont en effet tributaires de la biomécanique élaborée par Meyerhold, qu'il découvre durant sa formation auprès de celui-ci. Bien qu'assez long, un tel détour est nécessaire pour pouvoir comprendre ce que Daumier peut apporter à Eisenstein sur le plan gestuel.

### 1. La biomécanique, ou l'art d'une gestuelle efficace<sup>1</sup>

Le théâtre avant-gardiste russe se distingue par l'effort généralisé de ses metteurs en scène pour exploiter le corps de l'acteur comme un moyen d'action sur le public<sup>2</sup>. On envisage alors

---

1. Sur la biomécanique, voir Vsévolod Meyerhold, « Principes de biomécanique. 1921-1922 », in Vsévolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre. 1917-1930*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. T. 2. L'Âge d'Homme, 2009 ; LAW et GORDON, op. cit. ; ROUDNITSKI, op. cit. ; Mikhaïl Korénev, « Principes de biomécanique » (1921-1922), in E. A. KOUKHTA et N. V. PÉSOCHINSKI, éd. *Meïerkhold. K istorii tvorcheskogo metoda. Publikatsy, Stati (Meyerhold. Pour une histoire de la méthode créatrice. Publications, articles)*. Saint-Petersbourg : KoulIn-formPress, 1998 ; *ibid.*

2. À ce sujet, voir « L'art du corps : le ballet, le théâtre, le cabaret, le nudisme », in John BOWLT, *Moscou et Saint-Petersbourg. 1900-1920. Art, vie et culture*. Trad. par Alexis BAATSCH. Paris : Hazan, 2008. Cet effort est parallèle à l'intense réflexion qui se déploie alors en Russie autour de la danse et du corps. Sur cette question, voir Nicoletta Misler, « Designing gestures in the laboratory of dance », in Erik NÄSLUND, éd. *Teater i revolution*

essentiellement le jeu de l'acteur comme un montage des éléments expressifs du corps humain. Différentes propositions éclosent, parmi lesquelles la fusion de l'acteur et du danseur de ballet effectuée par Taïrov, la rencontre entre le comédien et l'acrobate de cirque mise au point par Radlov ou encore la biomécanique de Meyerhold. La gestation de cette dernière commence en 1915. Baptisée comme telle en 1918, elle est mise en application pour la première fois durant la mise en scène que Meyerhold réalise du *Cocu magnifique* de Crommelynck, en avril 1922. Cette nouvelle gestuelle méduse le public, dont elle remporte les suffrages<sup>3</sup>. (voir fig. ??.)

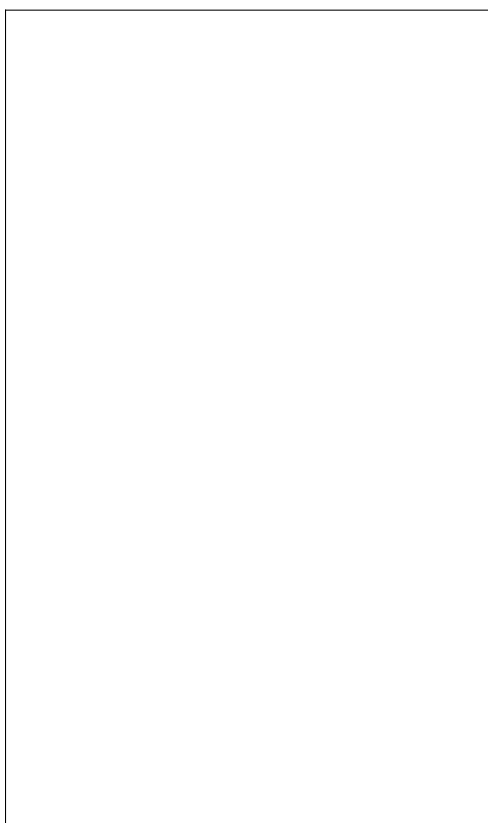


FIGURE 103 – Photographie de la mise en scène du *Cocu magnifique* de Crommelynck. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

---

(cat. exp.) Stockholm : Dansmusei, 1993.

3. Par exemple, suite à une démonstration publique faite en juin 1922, le Proletkoul't inclut la biomécanique à son programme d'enseignement.

## a) Sources

La biomécanique est l'héritière de l'intense travail théorique effectué à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour penser le geste, et notamment des travaux de Dalcroze et de Delsarte, par rapport auxquels Meyerhold tente de se démarquer<sup>4</sup>. Elle participe aussi de la fascination russe pour le taylorisme tel qu'il est importé en Russie par Alexeï Gastev. Ainsi, l'aspiration constructiviste de Meyerhold à réduire les « gesticulations » de l'acteur au strict minimum peut être comparée à la démarche tayloriste qui consiste à résumer le mouvement à quelques gestes universels, même si, par bien des aspects, la biomécanique se distingue clairement du système de Taylor<sup>5</sup>. Bien plus forte est chez Meyerhold l'inspiration réflexologique héritée de Bekhtérev et de Pavlov, qui stipulent que tout comportement humain peut s'expliquer en termes de réactions réflexes du système nerveux à son environnement. À cela s'ajoutent les théories behavioristes de l'américain William James, qui démontre que ce ne sont pas les émotions qui conditionnent les réactions physiologiques, mais l'inverse (« je ne cours pas parce que j'ai peur, j'ai peur parce que je cours. ») Pour que l'acteur atteigne une émotion qu'il pourra ensuite transmettre au spectateur, il lui faut donc se placer avant tout dans un état physiologique approprié. Cette théorie intéresse tout particulièrement Meyerhold, car elle lui permet de s'opposer au système de son ancien maître Stanislavski, qui s'appuie quant à lui sur « le revivre » (*pereživanie*), soit sur l'intériorité, le vécu et l'imagination de l'acteur pour engendrer un état émotionnel voulu<sup>6</sup>.

Enfin, la biomécanique se nourrit aussi des premiers enseignements que Meyerhold met au point avant la Révolution sur le mouvement de l'acteur. Élaborées avec Vladimir Soloviev, un spécialiste de la *commedia dell'arte* et du théâtre espagnol du dix-septième siècle, ces leçons donnent naissance à seize études. Dans la continuité de ces dernières, la biomécanique entend

---

4. Les travaux de ce dernier sont popularisés en Russie dans les années 10 par Sergueï Volkonski, à travers *L'Homme expressif*. C'est par ce biais que le système de Delsarte, initialement conçu pour la musique, vient nourrir par exemple les réflexions de Kouléchov, malgré les réserves que celui-ci émet à son égard.

5. Aux yeux de certains metteurs en scène russes plus radicaux dans leur transposition des conceptions de Taylor au théâtre, la biomécanique meyerholdienne n'est pas tayloriste. C'est l'avis notamment d'Ippolot Sokolov, qui aspire quant à lui à mettre au point une taylorisation théâtrale des gestes, afin d'obtenir un résultat expressif artistique maximal à partir d'un effort minimal. (Ippolit SOKOLOV. *Teilorizm v teatre (Le taylorisme au théâtre)*. Moscou : Vestnik iskousstv, 1922.)

6. Konstantin STANISLAVSKI. *La Formation de l'acteur*. Trad. par Élisabeth JANVIER. Paris : Payot, 2001 [1963].

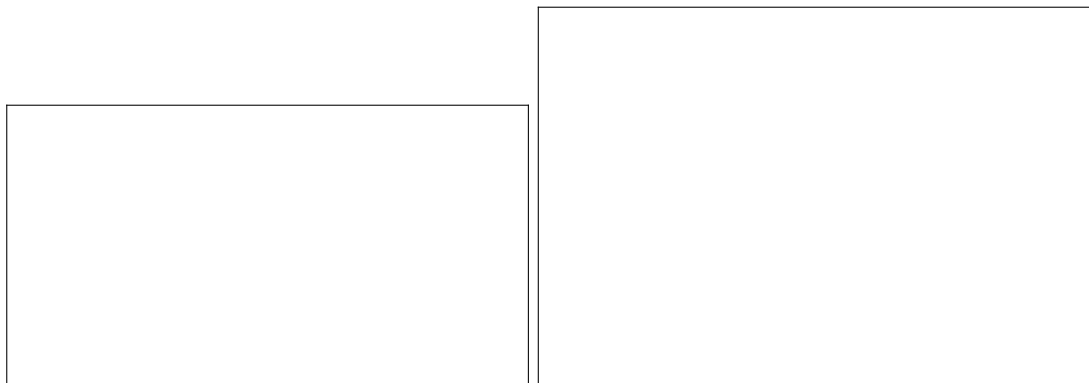


FIGURE 104 – Étudiants du GVYRM exécutant des exercices biomécaniques. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique. 1905-1935*.

revitaliser le travail dramatique et scénique en mobilisant les acquis de différentes traditions théâtrales, depuis les formes populaires de la pantomime et de la *commedia dell'arte* jusqu'aux techniques du théâtre oriental tel que le kabuki.

## b) Une méthodologie de l'affect

En effet, ce qui compte avant tout pour Meyerhold, dans une préoccupation typique de l'avant-garde de l'époque, c'est de réveiller et d'« exciter » son public, d'en faire l'opposé des spectateurs indolents et indifférents des théâtres académiques et bourgeois<sup>7</sup>. La biomécanique y participe de façon déterminante : elle entraîne l'acteur à développer son vocabulaire expressif et ses capacités kinesthésiques de telle sorte que ses gestes, réduits au minimum, produisent une réaction bien déterminée et puissante chez le public. On a clairement ici en germe l'« attraction » eisensteinienne<sup>8</sup>.

Aux antipodes du corps naturel, relâché et instinctif qu'on trouve dans le « duncanisme » et que Meyerhold réproouve par-dessus tout, le corps de l'acteur est envisagé dans la biomécanique comme un matériau d'action sur le spectateur qui doit être rationnellement organisé et contrôlé

7. Sur le rapport du théâtre russe et soviétique à son public, voir Lars Kleberg, « The nature of the Soviet audience : theatrical ideology and audience research in the 1920s », in RUSSELL et BARRAT, op. cit.

8. Vladimir Zabrodine a bien montré la filiation qu'on pouvait établir entre le montage des attractions d'Eisenstein et le travail de Meyerhold. (« Grottesque et attraction », ZABRODINE, op. cit., p. 157-169.)



dans ses moindres détails, en accord avec un rythme précis<sup>9</sup>. La biomécanique se présente donc comme un programme de base qui doit apprendre à l'acteur à connaître et à maîtriser son corps, à identifier les interactions entre le mental et le physiologique. Elle est ainsi indissociable d'un entraînement physique intensif, qui regroupe aussi bien de la boxe, des acrobaties, de la gymnastique, du ballet comme des exercices eurythmiques tirés de la méthode de Dalcroze. Il s'agit par conséquent d'une *pédagogie* avant tout et non d'un style de jeu, comme pourrait le laisser croire l'assimilation souvent systématique et abusive de la biomécanique à l'esthétique constructiviste.

### c) Principes

Dispensée aux étudiants sous forme d'une dizaine d'exercices et d'études, la biomécanique a pour objectif de transmettre certains principes essentiels<sup>10</sup>.

Tout d'abord, il est fondamental que chaque mouvement soit commandé par le centre de gravité du corps — précepte qui gouverne tous les arts du geste asiatiques et que Meyerhold emprunte à la réflexion de Kleist sur les marionnettes. À partir de là, n'importe quel mouvement doit impliquer le corps tout entier, aussi infime soit-il, et il doit être effectué en pleine conscience du début à la fin. On voit ici en quoi la biomécanique se démarque du corps fragmenté que suppose l'approche tayloriste. Par ailleurs, l'acteur ne doit jamais épuiser totalement son geste; il doit maintenir le spectateur sur sa faim en lui donnant l'impression qu'il reste une réserve d'énergie non utilisée. En outre, pour augmenter l'expressivité de chaque mouvement, il convient de le souligner en procédant à un « mouvement inverse » (*otkaz*, littéralement, « refus »)<sup>11</sup>. Meyerhold part en effet du principe selon lequel un mouvement, pour se déployer avec amplitude, nécessite une prise d'élan dans le sens opposé. Par exemple, lorsque l'on frappe quelque chose avec puissance, on observe que le bras part d'abord dans la direction contraire au coup qu'il

---

9. De manière générale, Isadora Duncan est la cible de la gauche théâtrale russe durant les années vingt.

10. On peut avoir un aperçu de ces exercices et études dans Mel GORDON. « Meyerhold's biomechanics ». Dans : *The Drama Review* 18.3 (sept. 1974), p. 73–88.

Mel Gordon a mis d'ailleurs en place des *masterclasses* de biomécanique qui permettent de se familiariser avec ces exercices. Néanmoins, ses reconstitutions biomécaniques sont controversées par certains spécialistes du théâtre russe et soviétique, comme Konstantin Roudnitski.

11. Le mouvement inverse constitue d'ailleurs l'une des variantes de ce que Meyerhold appellera par la suite *préjeu* (*predigra*).

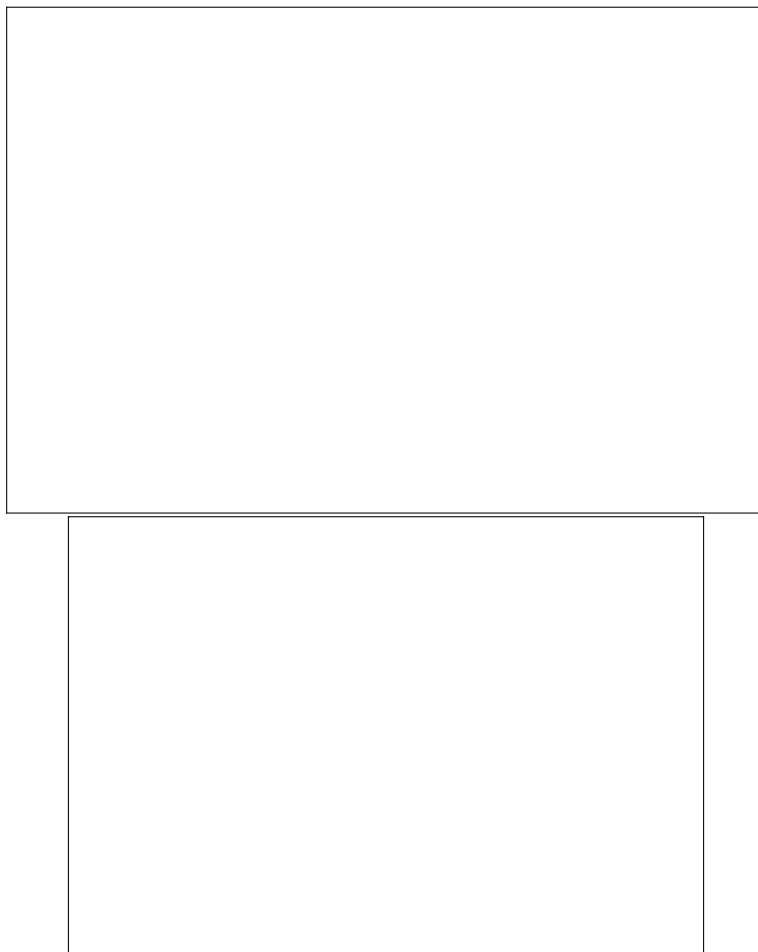


FIGURE 105 – Exercices biomécaniques. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

va donner, de manière à emmagasiner de l'énergie. Enfin et surtout, toujours dans une optique d'expressivité maximale, l'acteur doit apprendre à composer des *raccourcis* (*rakours*), terme aux résonances clairement plastiques. Il s'agit d'extraire d'un mouvement général une pose qui le cristallise et qui le condense en une *acmé* visuellement stimulante, semblable en cela au *mié* du kabuki, comme le rappelle Eisenstein :

« Une telle intensité de mouvement dans l'immobilité est bien connue des traditions théâtrales, depuis le Kabuki japonais jusqu'à Sarah Bernhardt, La Duse et Komis-

*sarjevskaja*<sup>12</sup>. »

## 2. Les recherches d'Eisenstein sur le mouvement expressif

La conception meyerholdienne de la biomécanique imprègne les réflexions qu'Eisenstein mène à son tour sur le jeu de l'acteur, principalement à travers le problème du mouvement expressif.

### a) Rédaction d'un essai sur le mouvement expressif

Toutefois, la question de l'expressivité dans l'art l'anime très tôt, avant même qu'il ne rencontre son futur maître. Cet intérêt, qui perdurera toute sa vie, naît peut-être chez lui au contact des multiples et dramatiques statues ornant les immeubles réalisés à Riga par son père, qui aspire à transformer l'architecture en art total<sup>13</sup>. (*voir fig. ??*.) Très rapidement, ses lectures de jeunesse font état de sa préoccupation pour la question du geste et de l'expression des sentiments : ouvrages de Charles Le Brun, de Lavater, de Jean d'Udine, de Lichtenberg... De même, certains de ses dessins de cette époque témoignent de son attention prononcée pour la gestuelle. (*voir fig. ??*).

Dans ces conditions, on ne s'étonnera guère de son vif engouement pour les principes de la biomécanique lorsqu'il les découvre. Celle-ci lui apparaît comme nettement supérieure à tous les enseignements théâtraux qu'il a pu recevoir, qu'il s'agisse de la tonal-plastique qu'il étudie au Proletkoul't et qui apprend aux acteurs à travailler ensemble comme s'ils ne faisaient qu'un seul corps, ou du système du *tea-fis-trenage* de Foregger (« entraînement physique théâtral »), qui propose à l'acteur de styliser ses gestes à travers l'étude de trois cent postures<sup>14</sup>. Cependant,

---

12. « Mise en scène. L'art de la *mise-en-scène* (1933-1934), in Sergueï EĪZENCHEĪN. *Izbrannye proizvėdėnia v chesti tomakh* [Œuvres choisies en six tomes]. Sous la dir. de Naoum E. KLEĪMAN. Moscou : Iskousstvo, 1964-1971, p. 132, t. IV. Vėra Komissarjevskaja (1864-1910), l'une des plus grandes actrices russes.

13. Sur l'œuvre du père d'Eisenstein, qui n'a bénéficié que de rares études, voir Solveiga RUSH. *Mikhaĭl Eisenstein. Sense and symbols in Art Nouveau architecture of Riga*. Riga : Neputns, 2003.

14. Pour cela, Foregger s'inspire des recherches de Meyerhold et de Laban.

Eisenstein reproche aux postures de Foregger d'être déconnectées les unes des autres, de ne pas être organiquement liées. Sur le travail de Foregger, voir Mel GORDON. « Foregger and the dance of the machines ». Dans : *The Drama Review* 19.1 (mar. 1975), p. 68-73 ; Béatrice Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger », in AMIARD-CHEVREL, op. cit., p. 133-156.

Dans « Le théâtre des attractions », Trėtiakov s'en prend également aux « prétentions esthético-plastiques du

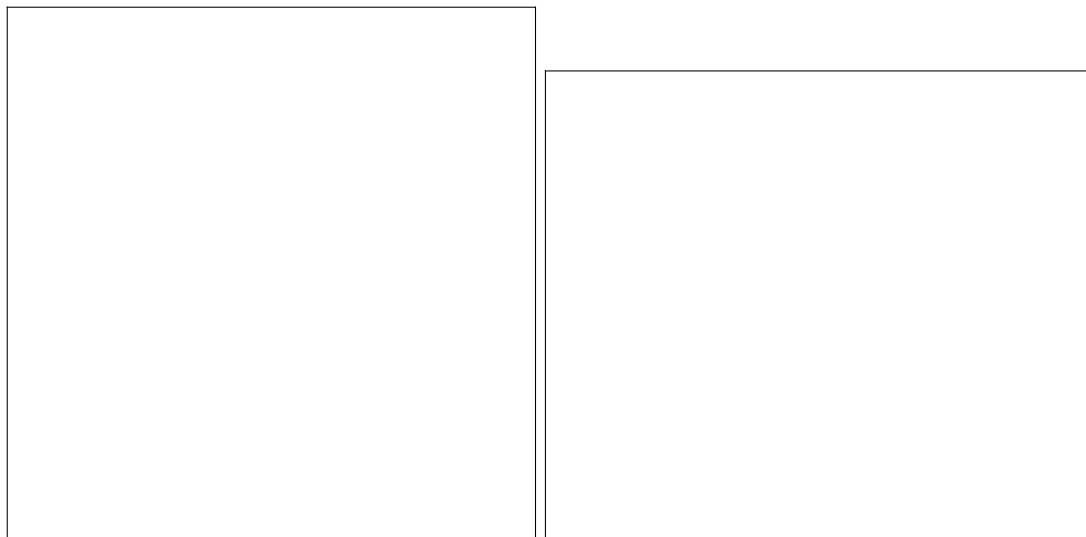


FIGURE 106 – À gauche : Mikhaïl Eisenstein, 10 rue Elizabeth, Riga, 1903. À droite : Sergueï Eisenstein, croquis de détails tirés d'immeubles réalisés par son père. Musée des lettres, du théâtre et de la musique, Riga.

l'approche empirique qu'en propose Meyerhold frustre le goût du jeune homme pour la théorisation. Ce dernier lui gardera d'ailleurs grief toute sa vie de ne pas avoir produit de somme théorique analogue au système de Stanislavski (ce qui explique en passant que nos idées sur la biomécanique restent aujourd'hui assez approximatives, puisque celle-ci ne nous est parvenue pour l'essentiel qu'indirectement, par le biais des étudiants de Meyerhold<sup>15</sup>.)

C'est en raison du penchant marqué d'Eisenstein pour les approches analytiques que Meyerhold lui confie au début de l'année 1922 le soin de mettre en place un groupe de recherche composé d'étudiants du GVYRM, chargé de rassembler des matériaux et d'écrire des entrées pour une encyclopédie théâtrale qui ne verra finalement jamais le jour :

---

théâtre Kamerny et à la narcose musculaire du Théâtre Maly. » (Sergei TRETIAKOV. « The theater of attractions [1924] ». Trad. par Kristin ROMBERG. Dans : *October* 118 (2006), p. 19-26, p. 21.)

Il fait ici respectivement allusion d'une part à l'usage stylisé que réserve Taïrov aux traditions théâtrales européennes et asiatiques et d'autre part à l'entraînement physique de l'acteur dispensé au Théâtre Maly, le plus ancien et le plus conservateur des théâtres moscovites.

15. Le ressentiment d'Eisenstein vis-à-vis de Meyerhold à ce sujet est bien perceptible dans l'intervention qu'il donne sur la biomécanique à ses étudiants du VGIK le 28 mars 1935. (LAW et GORDON, op. cit., p. 205-223.)

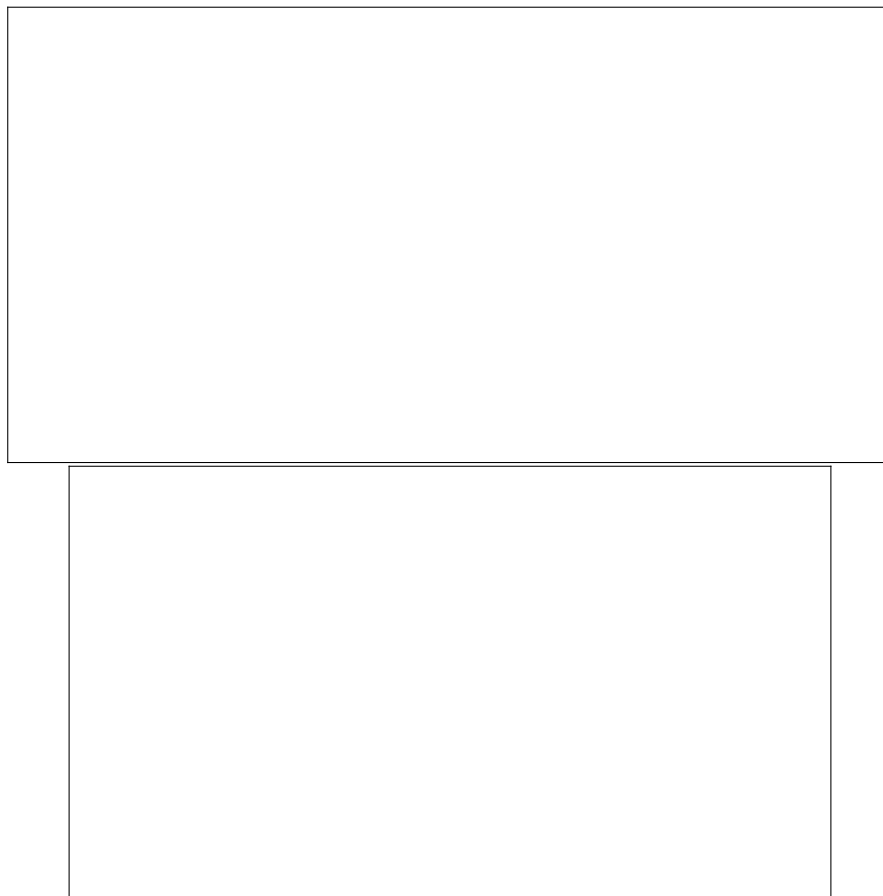


FIGURE 107 – En haut : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. Entre 1914 et 1918. Carnet 1186, fonds 1923, opus 2. RGALI, Moscou. En bas : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. Archive 180085, fonds M2/ 10. Musée des lettres, du théâtre et de la musique. Riga.

*« Comme je vous ai fortement rendu hommage [omajiroval<sup>16</sup>], j'exige de vous une avance : mettez en place au plus vite un groupe encyclopédique, car il aura toutes les chances de faire partie de l'avant-garde des travaux académiques du GVYRM. Mais j'ai honte de vous exploiter ainsi alors que vous croulez sous le travail<sup>17</sup>. »*

Cette commande offre une occasion idéale pour le jeune étudiant d'approfondir la réflexion

---

16. Néologisme tiré du français forgé par Meyerhold.

17. Vsévolod MEÏERKHOLD. *Pérépiska. 1896-1939 (Correspondance. 1896-1939)*. Sous la dir. de V. KORTCHOUNOVA et M. M. SITKOVETSKAÏA. Moscou : Iskoustvo, 1976, p. 213. (*nous traduisons*)

que la biomécanique a fait naître chez lui sur le mouvement de l'acteur. Il souhaite dégager une véritable méthode, aux fondements théoriques solides, avec le désir de défier et de vaincre Meyerhold sur son propre terrain. Pour cela, il sollicite l'aide de son ami Sergueï Trétiakov, avec lequel il travaille à ce moment au Proletkoul't sur la mise en scène de *Il n'est si sage qui ne faille* d'Ostrovski. En effet, il estime que sa plume incisive et brillante lui est indispensable pour cette tâche<sup>18</sup>. Celui-ci accepte et se prend d'intérêt pour la question. De leur collaboration naît un essai d'une vingtaine de pages, *Le mouvement expressif*, qui ne sera jamais publié de leur vivant<sup>19</sup> : comme le suppose Andreï Miliakh, au moment où les auteurs en achèvent la rédaction, à la fin de l'année 1923, ses enjeux ne sont déjà plus d'actualité<sup>20</sup>.

À ce jour inédite en français, cette étude a été publiée en russe, en anglais et en italien<sup>21</sup>. Récapitulons-en les points principaux, sans lesquels il est impossible de comprendre le texte qu'Eisenstein consacre à Daumier sur ces questions.

## b) La pensée de Bode, pilier de la conception d'Eisenstein et de Trétiakov

L'origine du *Mouvement expressif* réside dans la découverte par Eisenstein du système d'entraînement physique mis au point par Rudolf Bode. C'est Sergueï Trétiakov qui le lui présente, après s'y être lui-même familiarisé lors de son séjour en Europe. *La Gymnastique expressive (Ausdrucksgymnastik)* de Bode (1922) devient alors la principale référence sur laquelle les deux amis s'appuient pour, d'une part, s'opposer au magistère de Delsarte et à l'eurythmie dalcroziennne et pour, d'autre part, dépasser les aboutissements de la biomécanique meyerholdienne<sup>22</sup>.

18. LAW et GORDON, op. cit., p. 85.

19. Sur cette étude, voir Mel GORDON et Alma LAW. « Eisenstein's early work in expressive behavior. The montage of movement ». Dans : *Millennium film journal* 3 (1979), p. 25-29.

20. Andreï MILIAKH. « La théorie d'une nouvelle anthropologie de l'acteur et l'article de S. Eisenstein et de S. Tretiakov "Le mouvement expressif" ». Dans : *Mnemozina* 2 (2006 [1999]), p. 281-291, p. 289.

21. Elle a été publiée pour la première fois en anglais dans Sergei EISENSTEIN et Sergei TRETIAKOV. « Expressive movement ». Trad. par Alma LAW. Dans : *Millennium film journal* 3 (Winter) (1979), p. 30-38, en italien dans Sergej EJZENSTEJN et Sergej TRETJAKOV. « Movimenti espressivi ». Dans : *Stilb* 2 (1981), en russe dans Sergueï EIZENCHTEÏN. « Vyrazitelnoe dvijénia (Le mouvement expressif) ». Dans : *Mnemozina* 2 (2006 [1999]). Sous la dir. d'Andreï S. MILIAKH, p. 280-305.

22. Eisenstein reproche à Delsarte d'avoir mis au point son système à partir de poses, de gestes et d'expressions empruntées à la sculpture. Dans la mesure où il s'agit d'éléments *statiques* et impersonnels, ils ne peuvent, selon lui, être expressifs. Dans « Le théâtre des attractions », Trétiakov pointe quant à lui les insuffisances de la

Eisenstein admire la rigueur théorique du système de Bode, qui lui semble éclipser de loin tous les tâtonnements des expérimentations russes sur le mouvement, qu'il s'agisse de la biomécanique du studio de Meyerhold, de l'Institut du Travail dirigé par Alexeï Gastev, du théâtre taylorisé d'Ippolit Sokolov ou bien encore du théâtre expérimental-héroïque de Boris Fernandov. Aussi souhaite-t-il produire avec Trétiakov un équivalent russe de la pensée de Bode, mais qui soit exclusivement consacré à la sphère théâtrale. *Le Mouvement expressif* se veut donc une vulgarisation de la pensée de Bode dans son application possible au théâtre. Notamment, le texte s'articule autour de la distinction que celui-ci établit entre mouvement naturel et mouvement artificiel.

### **Mouvement naturels, mouvements artificiels**

Né en 1881, Rudolf Bode suit les enseignements de Dalcroze avant de les rejeter violemment : aux exercices de ce dernier, qui dissocient les différents mouvements du corps, il entend substituer une rythmique organique. Il met en place cette nouvelle gymnastique en 1911 à Munich, dans le cadre d'un atelier pour l'étude du mouvement humain, et la dispensera ensuite à partir de 1921 à l'École de cinématographie de Munich — où Trétiakov la découvrira<sup>23</sup>.

Bode oppose le mouvement naturel au mouvement artificiel. Selon lui, le mouvement naturel se caractérise par une succession alternative et fluide de tensions et de relâchements, que l'on peut observer dans tout phénomène naturel, comme la marée par exemple, ainsi que dans le comportement et le mouvement des animaux. Sinusoïdal, il s'agit d'un rythme vital qui mobilise la totalité de l'élément qu'il met en branle et qui fait toujours appel au centre de gravité.

Le mouvement artificiel est quant à lui spécifiquement humain. Il est le produit de la pensée, qui vient perturber l'organisation naturelle du corps pour y imprimer sa volonté. Semblable à une ligne droite, il n'exprime que tension et effort, comme l'illustre parfaitement le geste sportif. N'impliquant que certaines parties du corps, il concerne tout particulièrement les extrémités, que le monde technique moderne et ses impératifs de rendement obligent à mobiliser sans cesse.

---

biomécanique meyerholdienne : elle n'envisage pas le théâtre du point de vue des classes. D'après Trétiakov, en effet, pour qu'une pièce de théâtre soit efficace, elle doit être conçue en fonction de la classe de son public. (TRETIAKOV, loc. cit.)

23. Sur le système de Bode, voir Jacques ULMANN. *De la gymnastique aux sports modernes : histoire des doctrines de l'éducation physique*. Paris : Vrin, 1977, p. 369-374

Ainsi affectées à des tâches bien distinctes, les extrémités du corps effectuent des mouvements qui ne passent jamais par le centre de gravité. C'est pourquoi Bode les qualifie de « déclassées » : réalisés indépendamment de la dynamique globale du corps, leurs mouvements sont privés de l'organicité propre aux mouvements naturels.

Le mouvement naturel est le fruit des impulsions de l'Âme, en harmonie avec la vie, tandis que le mouvement artificiel est engendré par l'Esprit, nuisible par essence et source de tensions. Bode emprunte cette opposition entre Âme et Esprit à la pensée irrationnaliste et vitaliste de Ludwig Klages, dont se réclament également Eisenstein et Trétiakov dans leur texte *Le mouvement expressif*<sup>24</sup>. Pour Klages, l'Âme (*Seele*) s'apparente à un principe vital et organique qui exprime la nature véritable de chaque être, y compris dans son lien à l'ensemble de la création. L'Esprit (*Geist*) constitue en revanche une force négative et destructrice, fonctionnant sur un mode dissociateur qui coupe l'homme de son essence et du monde qui l'entoure.

C'est pourquoi, chez l'homme, les mouvements dictés par l'Âme, qui correspondent à ses instincts naturels, sont perpétuellement freinés, déformés ou détournés par les mouvements induits par l'Esprit, avec lesquels ils entrent en conflit. Bien souvent, les mouvements issus de l'Âme sont totalement étouffés par ceux de l'Esprit, d'où l'apparition de dysfonctionnements physiques ou psychologiques.

Bode souhaite par conséquent élaborer une gymnastique holistique qui redonnerait tout son poids aux mouvements naturels de l'Âme et qui permettrait ainsi à l'homme de restaurer son lien avec la vie. Tout en mettant à l'honneur des mouvements naturels et complets comme la course, la gymnastique expressive doit aussi lui apprendre à rediriger systématiquement les impulsions issues de l'Esprit vers son centre de gravité et à les faire suivre d'une détente. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra atteindre l'équilibre entre l'Esprit et l'Âme qui lui assurera une amélioration de ses capacités motrices et une meilleure santé.

---

24. Eisenstein possédait de nombreux ouvrages de Klages, y compris sur des sujets aussi ésotériques que la graphologie.



### c) Le mouvement expressif de l'acteur

C'est sur cette base bodienne qu'Eisenstein et Trétiakov établissent une méthode de construction gestuelle spécifiquement destinée au théâtre, qu'ils appellent mouvement expressif. Remplaçant, dans une perspective plus matérialiste que celle de Bode, les expressions « mouvements de l'Âme » et « mouvements de l'Esprit » par celles de « mouvements réflexes » et « mouvements volontaires », ils postulent que les premiers relèvent de la sphère de l'instinct et de l'inconscient, et les seconds de la sphère de l'intention et de la volonté. Selon eux, les mouvements réflexes, en nombre très restreint, forment un matériau de base que l'exercice de la volonté vient modeler dans une infinité de déclinaisons et de combinaisons. La volonté, ou conscience, est ainsi présentée comme une instance créatrice de *formes*. C'est à travers elle que l'acteur peut imposer un *accent* à son corps et effectuer un mouvement expressif sur scène.

Cet accent peut prendre différents aspects. D'une part, on trouve la forme dite du mouvement inverse (*otkaz*), empruntée à la biomécanique meyerholdienne, qui vient « vendre » visuellement le mouvement, à la manière des boxeurs ou des acrobates<sup>25</sup>. D'autre part et surtout, l'accent peut exprimer le conflit entre un mouvement réflexe et l'impulsion volontaire qui vient contrôler ce dernier. Concrètement, cela se traduit par une tension entre le mouvement d'ensemble du corps et celui des extrémités : soit, par son élan, le mouvement des extrémités détourne le mouvement général, soit il le freine. Dans les deux cas, la collision des deux impulsions motrices antagonistes provoque une torsion musculaire dans le corps de l'acteur ; celle-ci agit alors comme une source d'« *excitabilité* » pour le spectateur. En effet, plutôt que de privilégier l'impératif d'organicité cher à Bode, Trétiakov et Eisenstein préconisent que l'acteur mette l'accent sur le conflit entre mouvement naturel et mouvement artificiel. Cette position, qui semble contredire les aspirations holistiques de Bode dont ils se réclament, s'explique par le fait que les deux auteurs sont alors en train de réfléchir parallèlement à la question de l'« attraction » — leurs considérations à ce sujet contaminant leurs réflexions sur le mouvement expressif. Ainsi, pour eux, un mouvement

---

25. Eisenstein s'attachera par la suite à minimiser l'apport de Meyerhold à propos du mouvement inverse. D'une part, il lui reproche de ne pas avoir cherché à l'intégrer au sein d'un système théorique et d'être ainsi passé à côté de ses significations les plus profondes. D'autre part, il tente de démontrer que Meyerhold n'a rien inventé : le mouvement inverse aurait été découvert dès le XVII<sup>ème</sup> siècle par des théoriciens tels que Lessing et on le retrouve dans d'autres traditions théâtrales, comme le kabuki. (« On recoil movement » (1933-1934), in LAW et GORDON, op. cit., p. 195-196.)

expressif est un mouvement qui doit avant tout *affecter* puissamment le spectateur. Or, dans cette optique, la tension pointée par Bode entre mouvement naturel et mouvement artificiel leur semble plus frappante et plus agressive pour le spectateur que la plénitude du mouvement naturel que celui-là s'évertue à restituer. L'acteur doit donc élaborer un *jeu brisé*, qui mette pleinement l'*accent* sur cette tension.

C'est dans cette perspective de recherche d'une gestuelle brisée qu'Eisenstein produit, en amont du *Mouvement expressif*, une étude intitulée *La biomécanique dans les représentations des lithographies d'Honoré Daumier*. À la lumière de ce qu'on vient d'exposer, il devient désormais possible de l'analyser.

### 3. Daumier et la biomécanique

#### a) Découverte du texte

J'ai pris connaissance de l'existence de cette étude en lisant l'ouvrage de Mel Gordon et d'Alma Law consacré à Meyerhold, Eisenstein et la biomécanique<sup>26</sup>. À la page 86 de l'ouvrage, lors d'un développement sur *Le mouvement expressif*, les auteurs avaient en effet écrit :

« À peu près au même moment, Eisenstein prit aussi des notes pour une étude, La biomécanique dans les représentations des lithographies d'Honoré Daumier<sup>27</sup> »

Malheureusement, aucune précision supplémentaire n'était donnée. Une seule autre mention de cette étude était faite à la page 268, à la note 28 :

« Nous sommes reconnaissants à Alexandre Fevral'ski d'avoir mis à notre disposition une copie du manuscrit *Le Mouvement expressif ainsi que de La biomécanique dans les représentations des lithographies d'Honoré Daumier*<sup>28</sup>. »

Tandis que le livre reproduisait un certain nombre de textes alors inédits et précieux d'Eisenstein, dont *Le Mouvement expressif*, en revanche, ce n'était pas le cas de son étude consacrée

---

26. *ibid.*

27. *ibid.*, p. 86.

28. *ibid.*, p. 268.

à Daumier. Au vu de ma recherche, il m'était pourtant indispensable de me procurer ce texte. J'ai d'abord tenté de le retrouver à Moscou dans les archives d'Eisenstein, de Meyerhold et d'Alexandre Fevral'ski, un éminent spécialiste du théâtre russe et soviétique, le tout sans succès. J'ai alors cherché à contacter les auteurs du livre. Alma Law étant malheureusement décédée, il ne me restait plus qu'à m'adresser à Mel Gordon. Au terme de deux années de négociations plus ou moins aisées, j'ai enfin réussi à obtenir qu'il me transmette une copie de cette fameuse étude. N'ayant pas retrouvé la version originale russe du manuscrit, Mel Gordon m'a donné la traduction anglaise qu'en avait faite Alma Law. C'est donc une traduction de seconde main que je fournis ici, avec tous les risques de déformation que cela peut comporter. Notamment, je n'ai pu restituer certains mots ou certains passages qu'Alma Law n'avait pas recopiés pour cause d'illisibilité — chose malheureusement fréquente avec Eisenstein. Néanmoins, malgré ses lacunes et ses défauts, ce texte apporte un éclairage tout à fait passionnant et insoupçonné sur la place qu'Eisenstein assigne à Daumier et je ne pouvais donc pas ne pas l'inclure à ma thèse, tout imparfait qu'il fût. À ce propos, je tiens à remercier Mel Gordon d'avoir bien voulu m'en céder une copie. De même, toute ma gratitude va à Miri Kubovi, professeur de langues et civilisations orientales à Harvard, ainsi qu'à Richard Schechner, professeur d'études théâtrales à l'Université de New York, sans lesquels mes démarches auprès de Mel Gordon n'auraient jamais pu aboutir.

En récupérant la version d'Alma Law, j'ai compris pourquoi cette dernière et Mel Gordon avaient choisi de ne pas reproduire cette étude sur Daumier dans les annexes de leur ouvrage. Contrairement aux autres textes qui y figurent, destinés dès l'origine à être publiés ou à être lus durant des cours, il s'agit d'un brouillon à usage personnel, où Eisenstein consigne des notes sur la question du mouvement expressif de façon compulsive et anarchique, en suivant le fil de ses pensées et en recourant à des abréviations et à des références à première vue obscures. En outre, alors que le premier quart du texte est relativement bien construit, le reste apparaît comme un ensemble totalement dispersé, relevant plus du *work in progress* que d'une réflexion achevée. Un tel texte était difficilement publiable dans l'état et aurait sûrement rebuté le lecteur, même avec un appareil critique approprié<sup>29</sup>. En outre, *Le Mouvement expressif* et les autres textes

---

29. Les problèmes que pose l'édition des brouillons et textes préparatoires d'Eisenstein ont bien été résumés dans Oksana BOULGAKOVA. « Comment éditer Eisenstein ? Problèmes de *Méthode* (extraits inédits) ». Dans : *Cinémas* 11.2-3 (Printemps 2001).

d'Eisenstein publiés dans l'ouvrage, alors tous inédits, suffisaient déjà amplement à donner un bon aperçu de la position de leur auteur par rapport aux questions de la biomécanique et du mouvement expressif, sans qu'il fût nécessaire d'y ajouter cette étude sur Daumier.

Bien entendu, dans la problématique qui est la mienne, la situation est très différente. C'est pourquoi je reproduis ici cette étude d'Eisenstein, qui n'a jamais été publiée jusque là, même en russe. La plupart des spécialistes eisensteiniens, y compris les plus éminents, comme Naoum Kleïman, ignoraient d'ailleurs son existence. Dans la mesure où le texte est d'un accès très difficile, j'ai décidé de le faire précéder d'un résumé de son contenu et de ses enjeux, en m'inspirant de la manière dont François Albera a conçu sa préface explicative au texte non moins hermétique du projet avorté *Glass House*<sup>30</sup>.

## b) Un texte charnière

Comme l'indique la date qui figure sur le manuscrit, le texte a été rédigé le 14 janvier 1923, soit bien avant que *Le Mouvement expressif* ne soit achevé. Effectivement, à ce moment, Eisenstein se trouve encore au tout début de sa réflexion sur le mouvement expressif et ses idées sur la question sont loin d'être abouties. Cependant, comme le montre le texte, il a déjà la ferme intention de produire une somme théorique sur le sujet qui puisse rivaliser avec les travaux de Bode. Il est alors en train de rassembler différents matériaux, sans savoir encore ce qu'il en retiendra. Les notes font la part belle à Bode et à Klages, en énonçant notamment certains des principes exposés ci-dessus autour des mouvements antagonistes engendrés respectivement par l'Esprit et l'Âme. Le texte comprend par ailleurs une pléthore de références, qui seront reprises pour la plupart dans *Le Mouvement expressif* : physiologie musculaire (Duchenne, Robert Tigerstedt, Ferdinand Hueppe), émules russes de Taylor (Ippolit Sokolov), matérialisme dialectique (Engels, Kautsky, Deborine, Boukharine), réflexologie (Bekhtérev), théoriciens de l'affect (James, Lipps), théâtre de marionnettes (Kleist), considérations sur le mouvement de différents acteurs et danseurs (Madame Céleste, Ivan Pyriev)...

Le texte forme une étape intermédiaire dans la réflexion d'Eisenstein sur le mouvement expressif. Il est alors en train d'élaborer sa propre conception du jeu de l'acteur, comme en

---

30. EISENSTEIN, *Glass House. Du projet de film au film comme projet.*

témoignent ses nombreuses considérations sur l'attraction, six mois avant que ne paraisse le manifeste *Le montage des attractions*, rédigé avec Trétiakov. Toutefois, comme l'indique le titre de l'étude, *La biomécanique dans les représentations des lithographies d'Honoré Daumier*, Eisenstein est encore tributaire de la conception biomécanique de Meyerhold, dont il reprend certaines notions, comme celle de *raccourci*, et avec laquelle il partage certaines références, comme Kleist ou James.

### c) **Daumier, modèle pour la production de raccourcis**

#### **Postures accentuées**

Surtout, le titre révèle que l'étude privilégie un aspect, qui ne sera d'ailleurs pas repris par *Le Mouvement expressif*, et qui concerne Daumier. Effectivement, si les trois quarts du texte sont composés de notations disparates et laconiques qui trahissent une pensée encore tâtonnante, en revanche, le premier quart est bien structuré autour de l'observation de différentes œuvres de Daumier. Eisenstein les analyse en termes de *raccourcis*. Empruntant à Meyerhold l'un de ses termes de prédilection, il lui donne une nouvelle définition, plus précise et plus théorique, en opposant le *raccourci* à la *pose* :

« *Un raccourci structure le corps pour produire un maximum d'expressivité, en rendant mécaniquement aiguë l'essentialité du mouvement. Une pose n'a aucune relation avec le mouvement général, elle est statique, close sur elle-même et pour soi, complète, non utilitaire. Un raccourci est un mouvement bloqué, extrait du mouvement général, un point de fracture entre deux mouvements, un mouvement potentiel, la dynamique pour un moment congelée. Il est toujours utilitaire*<sup>31</sup>. »

Le raccourci représente ce moment bref et intense où les forces antagonistes du mouvement réflexe et du mouvement volontaire se rencontrent avant que l'une ne l'emporte sur l'autre. Il s'agit donc d'une posture accentuée par essence et, par là même, expressive.

Or pour Eisenstein, Daumier excelle dans la représentation de tels raccourcis. En effet, dans son étude, il insiste à plusieurs reprises sur le fait que les gestes de ses personnages illustrent à

---

31. « What is a raccourci and what is a pose », LAW et GORDON, op. cit., p. 168-169. La date de rédaction n'est pas précisée.

merveille le conflit entre l'Âme et la Volonté, conflit qui se traduit plastiquement chez lui par un antagonisme entre le mouvement général du corps, « le mouvement en masse », et celui des extrémités, « le mouvement en détail ». À ses yeux, Daumier arrive parfaitement à saisir et à rendre ce moment de transition où le corps, tirailé entre deux mouvements, se trouve sur le point de basculer dans une nouvelle position qui sera déterminée par l'issue du conflit. Parce qu'il s'agit précisément d'un moment de transition, le spectateur ne peut pas s'empêcher de compléter en imagination la trajectoire que le corps a effectuée et celle qu'il effectuera pour mener le mouvement à son terme. C'est pourquoi il se dégage des personnages de Daumier un tel dynamisme, ce « mouvement potentiel » aux antipodes de la *pose*.

Notons toutefois que dans son texte, Eisenstein n'est pas toujours cohérent : tantôt il loue la capacité de Daumier à rendre le conflit entre impulsion réflexe et impulsion volontaire, tantôt au contraire il apprécie sa faculté à représenter des mouvements construits de façon organique, dans le sens où Bode l'entend, c'est-à-dire que le mouvement est commandé par le centre de gravité et qu'il se répercute à l'ensemble du corps. Dans ce dernier cas de figure, l'attractivité du mouvement réside dans son caractère organique. Ce flottement traduit l'hésitation théorique dans laquelle se trouve Eisenstein : encore fortement tributaire des analyses de Bode sur l'organicité des mouvements naturels, il n'arrive pas à trancher définitivement en faveur d'un modèle conflictuel de représentation et de production du mouvement.

### **Empathie et efficacité**

Son recours à une inspiration plastique dans le cadre d'une réflexion sur le théâtre ne doit pas étonner. D'une part, il est l'héritier d'une longue tradition qui envisage depuis Diderot la peinture comme un art de la mise en scène et inversement<sup>32</sup>. D'autre part et surtout, à l'instar de Meyerhold, Eisenstein se réclame des postulats de la psychologie behavioristes de William James. Notamment, il reprend son concept d'empathie pour stipuler que l'homme a tendance à imiter inconsciemment ce qu'il voit, ce qui a pour résultat de le plonger dans un état similaire à celui de l'objet qu'il observe<sup>33</sup>. Selon Eisenstein, en vertu de ce phénomène de contagion visuelle,

---

32. Voir Denis DIDEROT. « Essai sur la peinture ». Dans : *Œuvres*. Paris : La Pléiade, 1951 et Pierre FRANTZ. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.

33.

en regardant les raccourcis des personnages de Daumier, on est donc censé ressentir à son tour des impressions motrices dans sa propre chair<sup>34</sup>. Dans ces conditions, l'art de Daumier constitue une école idéale pour le comédien qui souhaiterait apprendre à se mouvoir de façon expressive. Inversement, les exemples tirés de Daumier permettent également de démontrer la validité des théories d'Eisenstein sur le mouvement expressif : si le lecteur peut ressentir à la simple vue des personnages dessinés de Daumier une sensation de mouvement, alors qu'en sera-t-il lorsqu'un spectateur se trouvera face à un acteur en chair et en os exécutant sur scène un raccourci ?

#### d) Une gestuelle frappante

Cette étude sur la gestuelle des personnages de Daumier est l'aboutissement d'une fascination de longue date, comme Eisenstein l'explique rétrospectivement :

*« Il m'est déjà arrivé d'écrire — et peut-être pas — que tout ce qui se révélait par la suite nécessaire à mes analyses dans les différents domaines de l'art, croisait d'abord mon chemin sous forme d'un objet d'emballage passionné.*

*Je me délectais de Daumier bien avant d'imaginer l'importance qu'il allait avoir plus tard dans l'élaboration des principes du mouvement expressif de l'homme<sup>35</sup>. »*

Effectivement, bien avant qu'il n'entame sa réflexion sur le mouvement expressif, il a l'occasion de contempler les gestes des personnages de Daumier à maintes reprises, notamment dans certaines des lithographies qu'il achète en 1918, comme par exemple *Robert Macaire devant ses juges*<sup>36</sup>. (voir fig. ?? et ??.)

Les gestes de Robert Macaire le marquent énormément. Or pour donner vie à son personnage véreux, Daumier s'est inspiré du jeu de Frédérick Lemaître, qu'Eisenstein découvre par ce

---

*« Le rôle de l'acteur est de susciter l'émotion. L'acteur était et est l'objet le plus direct d'imitation. Nous ne savons jamais précisément ce qui se passe à l'intérieur d'une autre personne. Nous voyons son expression. Nous l'imitons. Nous faisons preuve d'empathie. Et nous en arrivons à la conclusion qu'il doit ressentir ce que ce nous ressentons à ce moment précis. L'acteur nous montre comment nous devons nous sentir. »*

« Imitation as mastery » (septembre 1929), in Richard TAYLOR, éd. *The Eisenstein collection*. Londres, New York, Calcutta : Seagull Books, 2006, p. 15.

34. C'est d'ailleurs en vertu du même raisonnement qu'Eisenstein formule dans son texte l'hypothèse de robots-acteurs tout aussi efficaces que des acteurs humains

35. « Les kangourous » (1945), in Sergueï EISENSTEIN. *La Non-indifférente nature*. Trad. par Jean et Luda SCHNITZER. Paris : 10-18, 1976, p. 397, t. I.

36. On se reportera à la liste des lithographies qu'il achète en 1918 qui figure dans le prologue de notre ouvrage.

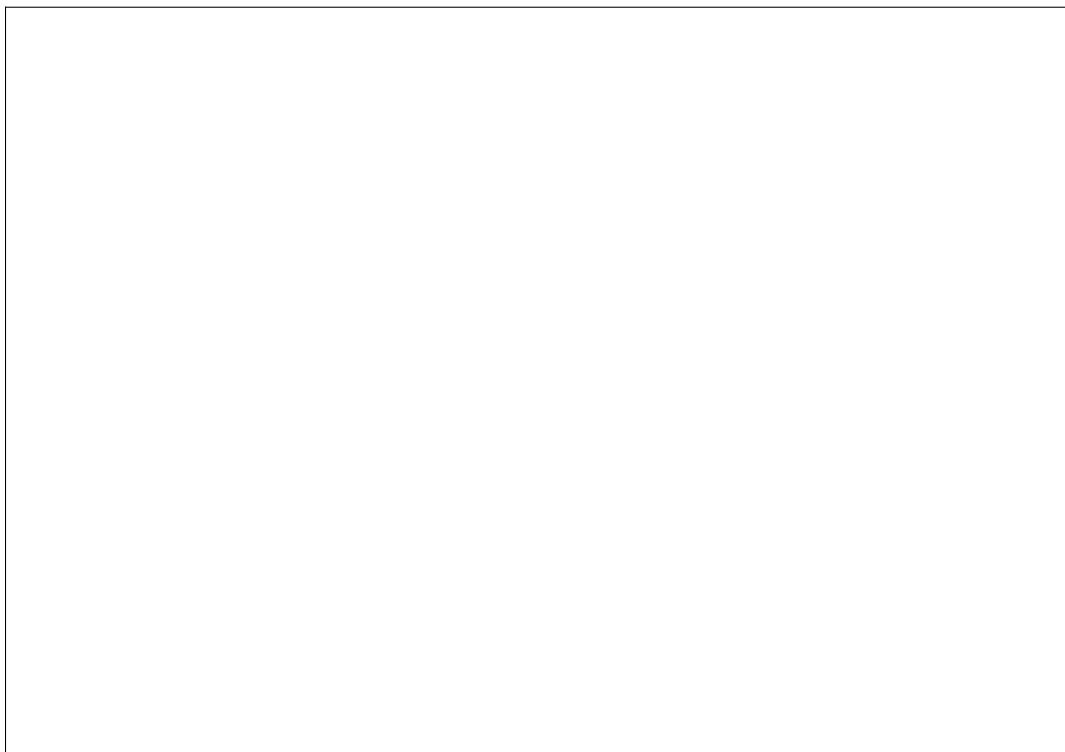


FIGURE 108 – L’une des lithographies achetées par Eisenstein en 1918. Une des sources de son intérêt pour la gestuelle de Frédérick Lemaître? Honoré Daumier, *Robert Macaire devant ses juges*, 1837. Lithographie, 277 × 200 mm. Collection Noack.

biais<sup>37</sup>. » . Lemaître lui apparaît dès lors comme un modèle idéal pour penser le mouvement de l’acteur, notamment en réaction à la méthode de Stanislavski, qu’il identifie d’ailleurs comme diamétralement opposée à celle de l’acteur français :

*« Le théâtre de Stanislavski avait été conçu et était en fait une protestation active contre le style théâtral où brillèrent précisément Frédérick Lemaître et la pléiade des principaux acteurs romantiques français<sup>38</sup>. »*

37. Dans « L’art mnémonique », Baudelaire qualifie le jeu de Lemaître de « *toujours synthétique et sculptural* », ce qui évoque l’interprétation qu’Eisenstein donne des corps de Daumier en tant que *raccourcis*.

(« L’art mnémonique », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 699, t. II.)

38. « Le lion devenu vieux » (1945), in EISENSTEIN, op. cit., p. 236.



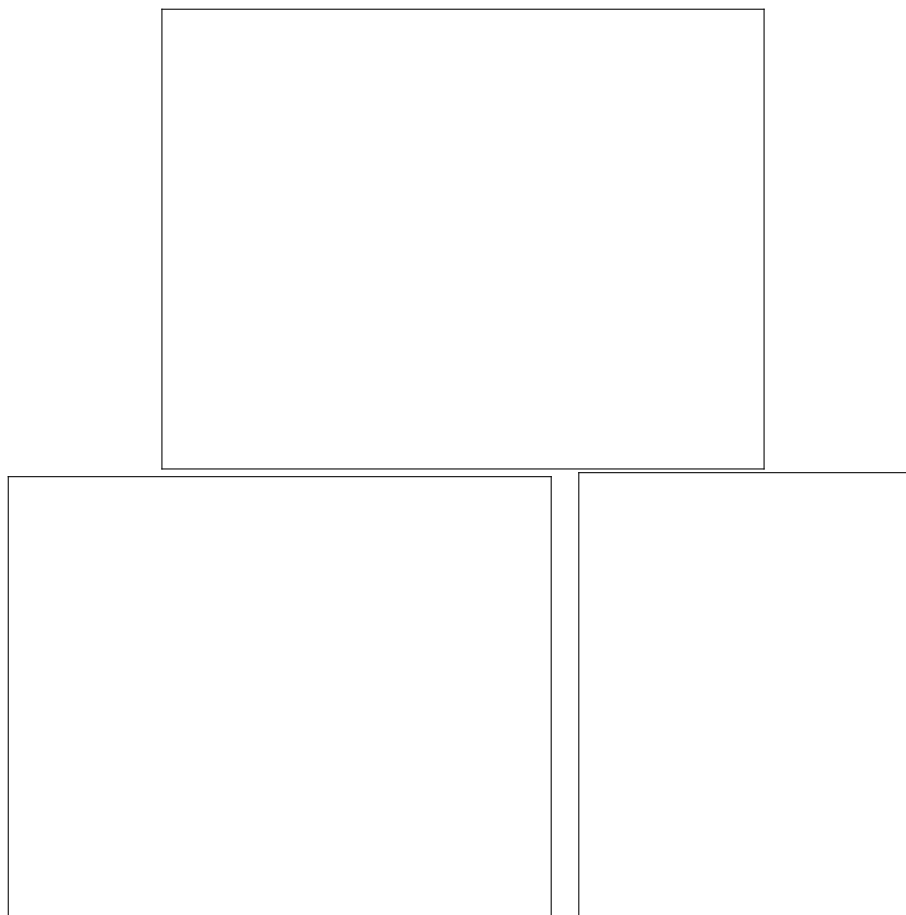


FIGURE 109 – Lithographies achetées par Eisenstein en 1918. En haut : Honoré Daumier, « Monsieur, on m'a volé un billet de 1000 f. », 1836. Lithographie, 262 × 203 mm. Noack collection. À gauche : Honoré Daumier, *Robert Macaire agent matrimonial*. 1836. Lithographie, 287 × 218 mm. Noack collection. À droite : Honoré Daumier, *Un mariage d'argent*, 1837. 217 × 236 mm. Collection Noack.

Dans ces conditions, il envisage d'étudier attentivement les lithographies de Daumier afin d'en extraire les principes du jeu de Lemaître, comme il le raconte, encore une fois de manière rétrospective, en 1945 :

*« Quelques années auparavant [avant la réalisation du Cuirassé Potemkine], je rêvais de reconstituer à partir des cent et une poses issues des cent et une planches des aventures de Robert Macaire les phases successives de la gesticulation de l'immortel acteur Frédérick Lemaître. Il jouait Macaire dans la célèbre pièce L'Auberge des*

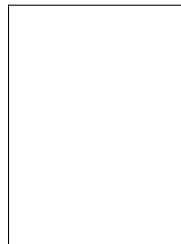


FIGURE 110 – Portrait de Frédéric Lemaître.

*Adrets et les caractéristiques de son jeu inimitable sont gravées dans les cent et une lithographies d'Honoré Daumier, la série des cent et un Robert Macaire (1835)*<sup>39</sup>

Certains des dessins d'Eisenstein semblent d'ailleurs reprendre la gestuelle si caractéristique des personnages de Daumier. Par exemple, dans l'un d'entre eux, on voit un homme en train de vendre une veste de valeur. Réagissant au prix proposé, celui-ci pousse une exclamation indignée en projetant son bras dans un geste emporté typique des hommes de justice de Daumier. (*voir fig. ??*). Dans ces conditions, il n'est guère étonnant qu'Eisenstein ait décidé de rédiger une étude sur les lithographies de Daumier sous l'angle du mouvement expressif.

### e) Établissement du texte

Le texte s'étend sur treize pages, dont les quatre premières sont presque exclusivement consacrées à Daumier. Durant celles-ci, Eisenstein dresse une typologie des différents raccourcis que l'acteur peut exécuter. Il illustre chacun d'entre eux à l'aide d'œuvres de Daumier tirées de la monographie d'Henry Marcel<sup>40</sup>, que j'ai reproduites et insérées dans le corps du texte afin d'en faciliter la lecture.

J'ai tenté de restituer le texte dans sa forme brute et souvent elliptique, y compris dans sa mise en page. J'ai cependant ajouté à certains endroits des mentions entre crochets pour amélio-

39. « Évolution du montage » (1945), EIZENSTEĪN, *Nérvnodouchnaia priroda (La Non-indifférente nature)*, p. 393, t. I. (*nous traduisons*).

La traduction proposée dans l'édition française de *La Non-indifférente nature* peut induire le lecteur en erreur, car elle laisse penser qu'Eisenstein voulait mettre en scène les aventures de Robert Macaire, alors qu'en réalité, c'est la gestuelle de Lemaître qu'il souhaite retrouver. »

40. HENRY MARCEL. *Honoré Daumier : biographie critique*. Les grands artistes. Paris : Henri Laurens, 1907.

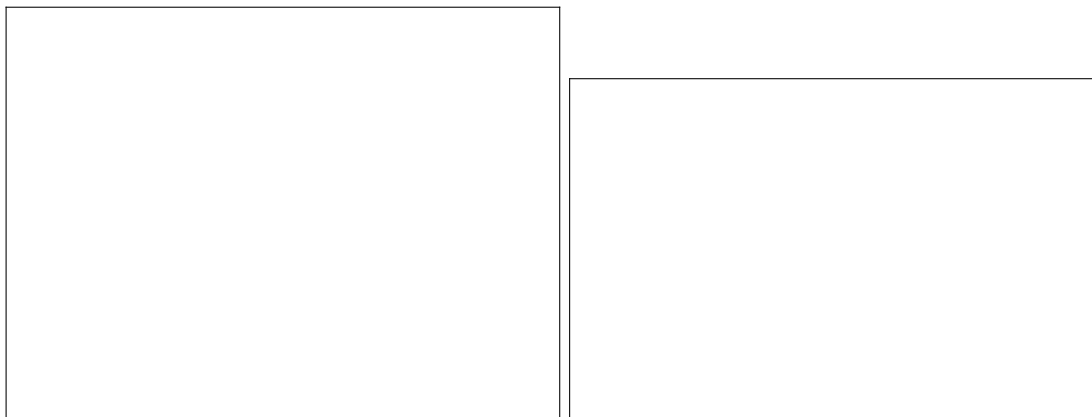


FIGURE 111 – À gauche : Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. Entre 1915 et 1920. Carnet 1425, fonds 1923, opus 1, p. 21. RGALI. Moscou. À droite : Honoré Daumier, *Le Défenseur*. 1862-1865. Encre et crayon. Corcoran Gallery of Art, Washington.

rer la compréhension de certaines phrases. Dans la mesure où Eisenstein s'appuie principalement sur des auteurs germanophones, le texte est parsemé de termes allemands que j'ai conservés tels quels et traduits entre parenthèses. Quant aux termes français, j'ai employé la même signalisation que d'ordinaire. Les nombres qui émaillent le texte correspondent à des numéros de pages qui renvoient essentiellement aux ouvrages de Bode et de Klages. J'ai essayé, autant que possible, d'explicitier à l'aide de notes les différentes références mobilisées par Eisenstein. Certains passages me sont toutefois restés obscurs. Lorsque les notes sont de la plume d'Eisenstein, je le précise. Enfin, les mentions absentes de la version d'Alma Law pour cause d'illisibilité sont signalées par [...].

## f) La biomécanique dans les représentations des lithographies d'Honoré Daumier (14 janvier 1923)

Outils pour dépeindre un raccourci (en tant que moment figé d'un mouvement), c'est-à-dire méthode pour provoquer une impression motrice :

1. Fixation de moments quand le mouvement a été produit par la masse du corps. Le *stimulus* a déjà été transmis à l'extrémité du corps en train d'effectuer le geste qui n'a pas encore atteint sa position ultime (jeu sur le fait de le compléter mentalement : première impression motrice). Mais la masse du corps se trouve elle dans une position ultime qui ne permet qu'une oscillation vers l'arrière (réalisée mentalement : seconde impression motrice) ou alors une transition du mouvement du tout vers le mouvement d'une seule partie du corps, partie qui est déterminée par le geste (qui se donne dans sa position non finale). L'impression motrice est provoquée par la recréation du chemin qu'effectue l'extrémité depuis sa position normale pendant le mouvement *en masse\** jusqu'à sa position dans l'achèvement de ce mouvement *en détail\** (Marcel Daumier, p. 52, figure de Robert Macaire<sup>41</sup>.) (*voir fig. ??.*)

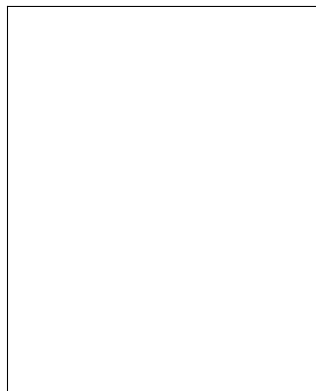


FIGURE 112 – Honoré Daumier, *À tous les cœurs bien nés, que la patrie est chère*, 1838. Lithographie coloriée, 229 × 249 mm. Noack collection.

41. Dans ce cas de figure, l'expressivité du mouvement est due à son caractère organique : le mouvement effectué par l'ensemble du corps se répercute dans toutes ses parties. Dans la lithographie de Daumier, le mouvement produit par l'ensemble du corps n'a pas encore été transmis à toutes ses parties, et c'est au spectateur qu'il incombe de le compléter mentalement, ce qui provoque chez lui une impression motrice.

## 56. Œdipe :

Le corps est dans une position d'élévation maximale (poussée du pied droit [*sic* ; il s'agit du pied gauche]). Le bras gauche : déjà sur le chemin du retour vers la poitrine [...] ou en position de disjoindre son mouvement de celui du corps *en masse\** (c'est-à-dire que la main reste suspendue en l'air dans la position présente, alors que la poitrine s'abaisse<sup>42</sup>.) (*voir fig. ??*)

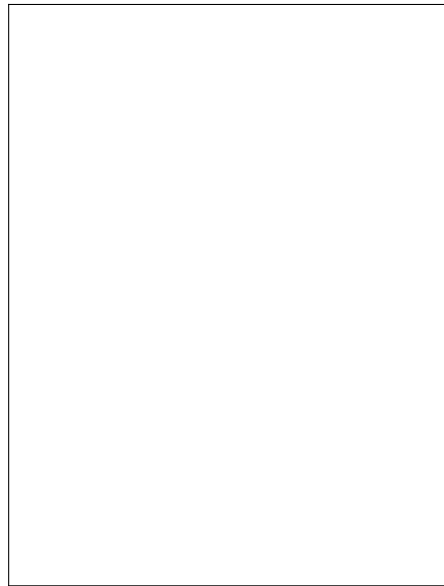


FIGURE 113 – Honoré Daumier, *Œdipe chez le sphynx*.1842. Lithographie, 201 × 233 mm. Noack collection.

## 2. La fixation des trois étapes du mouvement :

L'accent est mis sur le corps dans la pose 1, la tête se trouve dans une position anormale, c'est-à-dire qu'on effectue une mise en relation entre l'ensemble du corps et ce *moment brusque\** (impression motrice) (le mouvement s'accomplit en passant d'un état normal à un état figé, étant même accompagné d'une indication de tempo qui repose sur le degré d'anormalité des relations [entre la tête et le reste du corps].)

Les traits du visage à la deuxième étape : l'immobilité de la tête, la grimace comme résultat

42. L'expressivité du mouvement est ici obtenue par le conflit entre le mouvement général du corps et celui d'une extrémité, le bras gauche. Ce dernier va soit se rabattre sur la poitrine, soit rester suspendu tandis que l'ensemble du corps s'abaisse.

d'une tension qui ne peut être transmise à l'ensemble du visage et qui, ne pouvant être relâchée dans l'espace, contracte ses parties mobiles (masque)<sup>43</sup>(*Locataires et propriétaires* — « Je ne loue pas aux gens qui ont des enfants », la figure assise). (*voir fig. ??.*)

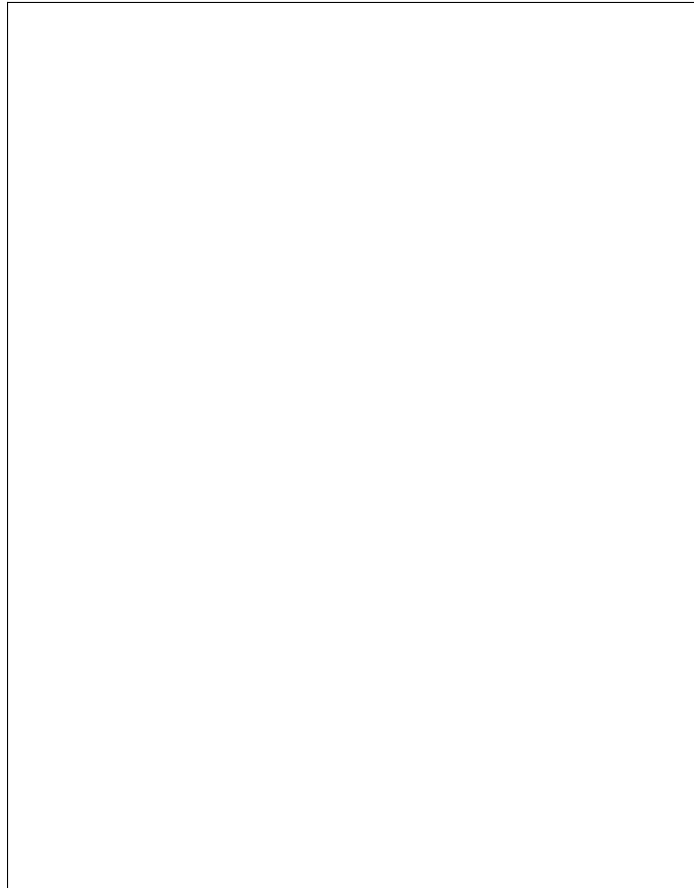


FIGURE 114 – Honoré Daumier, *Je ne loue pas aux gens qui ont des enfants*, 1847. Lithographie, 217 × 260 mm. Collection Noack.

43. On pense ici à l'analyse que Bergson donne du comique provoqué par la caricature :

« Une expression comique du visage est celle qui ne promet rien de plus que ce qu'elle donne. C'est une grimace unique et définitive. On dirait que toute la vie morale de la personne a cristallisé dans ce système. »

(Henri BERGSON. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France, 1940 [1900].)

En conciliant le point de vue de Bergson à celui de Bode, on pourrait dire que la grimace est le résultat de la tension imprimée par la Volonté à une certaine partie du corps.

La deuxième phase (mime) peut être jouée aussi : *Emma je vous aime*<sup>44</sup>. (voir fig. ??)

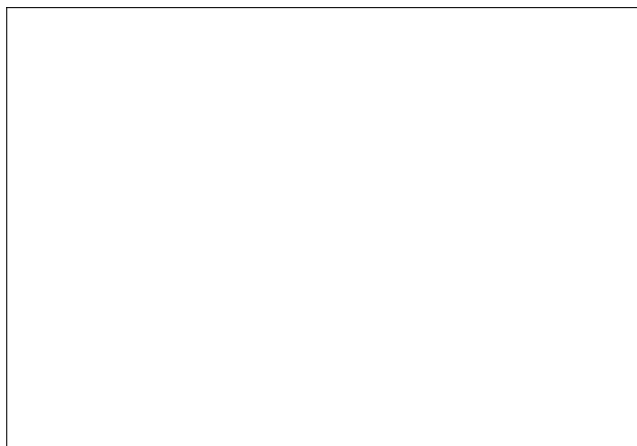


FIGURE 115 – Honoré Daumier, *Emma, je vous aime !* 1838. Lithographie, 265 × 176 mm. Noack collection.

3. Le mouvement produit mécaniquement s'effectue en parallèle de celui des différentes extrémités du corps (éléments associatifs ou purement expressifs) qui partent dans des directions variées.

*Henri ! Vous me jugez bien mal !* (voir fig. ??)

Le hochement corymbique de la tête et la frappe de la main droite. Les deux sont présentés à un moment de divergence, dont ils n'ont pas encore atteint l'extrémité, c'est-à-dire au point 3.



N.B. : La différence de brisure du lien entre l'épaule d'Henri et son avant-bras résulte de la brutalité du tour qu'il effectue.

44. L'impression motrice qu'éprouve le spectateur est ici provoquée par le décalage entre le mouvement général du corps et celui de l'extrémité formée par la tête, qui le freine. Ce conflit entre mouvement réflexe et mouvement volontaire se retrouve également au sein du visage lui-même : les mouvements volontaires provoquent une tension qui contracte certaines parties du visage et qui lui confère son expression grimaçante. En tant que mouvement volontaire, il peut s'agir également d'un mouvement parfaitement contrôlé et voulu, d'où l'exemple du mime convoqué par Eisenstein. Dans ce cas-là, l'amant d'Emma *se compose* un masque, dans lequel les parties mobilisées par le mouvement volontaire se figent, contrastant avec le reste du corps.

Bien qu'Eisenstein ait annoncé dévoiler les trois étapes de la fixation d'un mouvement, il n'en livre finalement que deux.

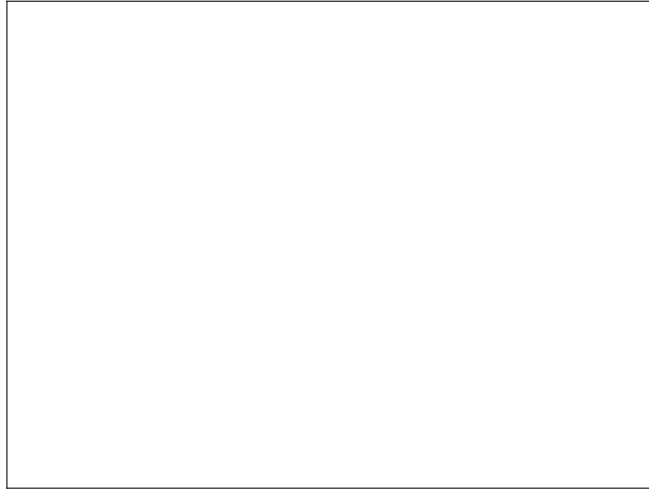


FIGURE 116 – Honoré Daumier, *Henri, vous me jugez bien mal!* 1838. Lithographie, 290 × 183 mm. Collection Noack.

Les doigts de la main droite [*sic* ; il s'agit de la main gauche] sont représentés dans une tension musculaire telle que, par association de perceptions, on les imagine déjà s'étirer et se contracter à nouveau<sup>45</sup>.

Le raccourci fixe le contour de l'impression motrice, soit celui du stade mécanique de production du mouvement présent dans la figure — depuis [son état] *en bloc\** jusqu'à la transmission du stimulus au moindre geste, dans la mesure où ce stimulus intervient biomécaniquement dans un moment réellement écoulé. (Daumier)<sup>46</sup>.

Le contour n'est pas moteur ; en prélevant un raccourci dans la nature, il amène les extrémités qui y prennent part à passer du déploiement au déclin de leur amplitude (rétablissement du reflux des tensions provoquées par la contraction)

L'amplitude perd de sa force dans la recherche d'un lien visuel harmonieux, cette recherche

45. À nouveau, l'expressivité du mouvement est ici due à l'opposition entre mouvements réflexes et mouvements volontaires. Contrairement au cas précédent, où cette tension se manifestait essentiellement dans le visage, ici, toutes les extrémités s'animent d'un mouvement qui leur est propre, qui se produit indépendamment du mouvement général du corps et qui contribue à le détourner. Les jambes se tournent chacune dans une direction, tandis que le bras droit repousse la jeune femme et que la tête s'affaisse sur la main gauche qui se replie dessus. Notamment, les différentes directions que prennent d'une part la tête qui s'abaisse et d'autre part le bras droit dans sa frappe vers l'extérieur provoquent chez le spectateur une impression motrice.

46. Eisenstein définit ici le raccourci comme une synthèse donnant à voir tout le processus du mouvement se déployant depuis le centre jusqu'aux extrémités. Selon lui, les figures de Daumier illustrent ce principe.



déterminant le mouvement des extrémités<sup>47</sup>.

Le schéma de force du processus de travail (travail réel). La démonstration que le metteur en scène a effectuée sur nous est analogue à l'apprentissage du travailleur qui ne « copie » pas le contremaître, mais qui utilise son schéma<sup>48</sup>.

Rodtchenko sur Chaplin<sup>49</sup>.

Pour nous, le jeu tout entier doit obéir à ce principe [celui de la précision mécanique de Charlot], mais les éléments du montage sont encore plus élémentaires.

« *Au point de vue graphique, on ne saurait regarder le personnage sans être frappé de son emphase, de son aspect dramatique, en un mot, sans penser à Frédéric Lemaître, le puissant acteur. Et effectivement, c'est bien lui que Daumier a visé dans ses gestes, c'est bien de sa physionomie qu'il s'inspire en plusieurs croquis; chose naturelle puisque c'est au théâtre, dans L'Auberge des Adrets, que cette curieuse figure a pris naissance\*... »*

Daumier, *Les Robert Macaire*

Grand-Carteret. *Les Mœurs et la caricature en France*, p. 251.

47. Passage peu clair. Il semble qu'Eisenstein évoque ici le cas où un raccourci donne à voir un mouvement organique. Sa puissance réside alors dans le fait de montrer l'alternance de tensions et de relâchements qui caractérise, selon Bode, le mouvement naturel.

48. Référence obscure. La comparaison entre le travail d'apprentissage de l'art de la mise en scène et l'effort qu'un ouvrier déploie pour apprivoiser sa tâche à l'usine est tout à fait typique de la fascination de l'époque pour la machine et pour l'efficacité industrielle.

49. Source de fascination pour l'avant-garde russe toute entière, la figure de Chaplin constitue un paradigme alors incontournable en Russie de la réflexion sur le jeu de l'acteur, chez Kouléchov comme chez Foregger, pour ne citer qu'eux. Il apparaît comme une incarnation de l'homme nouveau, dont le corps à la précision mécanique se trouve aux antipodes du corps petit bourgeois de l'homme ordinaire. Par ailleurs, son jeu dépouillé et concis offre un modèle de choix pour récuser le psychologisme cher à Stanislavski, tout en garantissant un effet puissant sur le spectateur. Rodtchenko écrit à son sujet :

« *Il ne revit rien, il n'imité rien. [...]*

*Il reste toujours lui-même. [...] Il ne joue pas, mais marche, court, tombe, prend le objets, les retourne et les montre, comme il se montre et se retourne lui-même.*

*Chaplin sait tout simplement se montrer d'une façon si totale et si insolente qu'il agit davantage que les autres sur les spectateurs. »*

Pour Rodtchenko, Chaplin est celui qui permettra aux masses de réapprendre la pureté oubliée des gestes habituels, comme marcher ou mettre un chapeau.

(Béatrice Picon-Vallin, « Charlot et les avant-gardes soviétiques », in François ALBERA, éd. *Autour de Lev Kouléchov. Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1994, p. 46-48.)

On voit bien comment ces problématiques rejoignent les préoccupations d'Eisenstein sur la biomécanique meyerholdienne et sur le mouvement expressif.

Eisenstein voue lui aussi une admiration sans bornes au jeu de Chaplin. Ainsi, en 1922, avec Youtkévitch, il publie une étude intitulée *Le huitième art. Sur l'expressionnisme, sur l'Amérique et bien sûr Chaplin*. Il lui consacra par la suite un certain nombre d'articles, où il convoque l'art de Charlot comme illustration de ses principes.

La construction de l'expression : si ce n'était pas *geheimt* [caché], alors ce serait *Handlung* [une action<sup>50</sup>]. *Ausdrucksbewegung ist das Gleichnis der Handlung* [[Le mouvement expressif est à l'image de l'action] (49 Kl. [ages]). À partir de là, selon le vocabulaire matérialiste (29 Kl. [ages] B.[ode] 29) *Zivilisiert*. [Civilisé] C'est civilisé (Kl. [ages] 9) (A. 20) *Kunstabewegungen* [mouvement artistique<sup>51</sup>] (149 H.P.) Ferdinandov<sup>52</sup>(19)

Sokolov<sup>53</sup>

Ingres<sup>54</sup> (33 B)

Mouvement non-organique.

Kleist<sup>55</sup> (19)

Pyriev<sup>56</sup> (B. 29)

Possibilité du beau esthétique.

19. Le conscient. Le moment d'inertie adapté à la composition des extrémités.

Pointé par Tigerstedt<sup>57</sup>

50. Dans ses notes sur le mouvement inverse (*otkaz*), Eisenstein explique que celui-ci, tout expressif qu'il soit, doit être « voilé. » En effet, il ne doit pas interrompre brutalement la fluidité et la dynamique générale, sous peine d'annuler tout effet. Le mouvement inverse ne doit pas surcharger la perception consciente du spectateur, mais il doit être enregistré de façon inconsciente par celui-ci. Il s'agit ainsi d'éviter toute stylisation abusive, tout maniérisme, toute tendance vers la *pose*. (« On recoil movement », in LAW et GORDON, op. cit., p. 194.) Francesco Pitassio a bien souligné la tension qui existait chez Eisenstein entre le souci de mettre en avant des mouvements incisifs et expressifs et le souhait de maintenir une dynamique fluide. (PITASSIO, op. cit.).

51. Passage peu clair.

52. Boris Ferdinandov. Fondateur du Théâtre Expérimental Héroïque. Il met au point la métrorhythmie, c'est-à-dire qu'il recourt au métronome pour former ses acteurs, soit à une *mesure*, qui produit par conséquent aux yeux d'Eisenstein des mouvements artificiels. (LEACH, op. cit., p. 114-116). Voir note ??.

53. Ippolit Sokolov. Auteur, entre autres, du *Taylorisme au théâtre*, (1922).

54. Voir note ??

55. Aux mouvements non organiques des approches de Sokolov et de Ferdinandov, qui aboutissent à un corps fragmenté, Eisenstein oppose les mouvements naturels et organiques tels que les définit Kleist dans *Le théâtre des marionnettes*. Notamment, il lui reprend l'idée selon laquelle un mouvement doit provenir du centre de gravité du corps et doit se ressentir par conséquent dans le corps tout entier.

56. Ivan Pyriev, acteur du Proletkoul't — il y entre ensemble avec son ami de Sverdlovsk, Grigori Alexandrov, le futur assistant d'Eisenstein. Il suit les cours de ce dernier et joue dans plusieurs des spectacles qu'il met en scène : *Le Mexicain*, *Le Vengeur*, *Lena* et enfin, *Le Sage*, dans lequel il joue le rôle de Gorodouline. Pyriev deviendra ensuite réalisateur de films : *La riche fiancée* (1937), *Conducteurs de tracteurs* (1939), etc.. Eisenstein lui consacra un chapitre dans « À propos d'Ivan Pyriev » (1946), in EIZENCHTEIN, *Izbrannnye proizvedénia v chesti tomakh* [Œuvres choisies en six tomes], p. 454-456, t. V.

57. Bode s'appuie sur les travaux de Robert Tigerstedt concernant l'inertie (*Trägheitsmomente*) pour montrer que les impulsions volontaires impliquent une inertie des extrémités. Par exemple, lorsqu'on est horrifié, les yeux restent grand ouverts, conséquence de l'impulsion qui pousse à regarder les objets de plus près.

Extrémités déclassées et visage<sup>58</sup>. [...]

Sur Daumier (58)

Sur l'artiste (19)

inertie (19)

Expression du mouvement psychologique selon Klages (26 Kl[ages])

Pathos (21)

« excitabilité<sup>59</sup> » (26)

En deuxième instance selon James<sup>60</sup>. Confusion générale.

Économie dans les processus de travail<sup>61</sup> (38)

Madame Céleste<sup>62</sup>

Hueppe<sup>63</sup> (S. 22, 24) (62 years old) 1899.

Actif dans le domaine de l'hygiène sociale.

Machinisme (!)

19

B. [ode] 28

*Naturbewegung* [Mouvement naturel]... *Willensbewegung* [Mouvement volontaire].

Lutte pour la vie (15) : lutte

58. Rudolf Bode qualifie les extrémités sans cesse mobilisées par les impulsions volontaires de « déclassées. » .

59. Terme relevant du champ lexical de l'attraction. Déjà employé par Meyerhold.

60. Il s'agit de William James.

61. Considération tayloriste qui s'explique par le souci d'efficacité qu'implique l'attraction.

62. Danseuse et actrice anglaise du dix-neuvième siècle. Née à Paris, elle jouit d'une grande popularité en Angleterre et aux États-Unis. Directrice de l'Adelphi Theatre de Londres, elle fut une grande partisane de la pantomime. Il est possible qu'Eisenstein ait découvert son existence en lisant *Souvenirs de Funambules* de Champfleury, dont il possédait un exemplaire et qui lui consacre tout un chapitre. Dans ce dernier, l'auteur rapporte l'un des principes chers à la danseuse, qui consiste à *mordre* les planches : dans la mesure où la plante du pied est l'unique base du danseur, il faut que celui-ci se serve de tous des doigts de pieds comme des branches dont l'écartement sur le sol lui permettront d'élargir et de renforcer ses appuis.

(CHAMPFLEURY. *Souvenirs des funambules*. Paris : Michel Lévy frères, 1859, p. 259).

Peut-être qu'Eisenstein songe à réemployer ce principe dans le cadre de sa réflexion sur le mouvement de l'acteur.

63. Ferdinand Hueppe. Auteur de *Die hygienische Bedeutung der erziehenden Knabenhandarbeit* [La signification hygiénique du travail éducatif manuel des enfants] (1899) et de *Hygiene der Körperübungen* [Hygiène des exercices corporels] (1922). Il étudie les interactions entre le corps humain et la machine de manière à déterminer une façon de se mouvoir au travail qui ne soit pas contradictoire avec la nature humaine et qui ne déforme pas le corps. Hueppe démontre que chaque mouvement doit impliquer tout le corps. Ses résultats intéressent Eisenstein dans le cadre de la distinction établie par Bode entre mouvements naturels et mouvements artificiels.

Le réalisme sur scène n'est pas dans la Volonté, ni dans l'Instinct. La scène comme combat. Par conséquent, le réalisme est affaire de forme, et non de sujet<sup>64</sup>

Pour cela p. 1 pour l'attractivité du mouvement.

p. 2 Lutte des classes (B. [ode] 29)

Associativité à travers la reproduction — unique signification de James<sup>65</sup>.

« perception » selon Klages (Kl. 14-15)

L'ours de Kleist<sup>66</sup>.

*Tiere* [Animaux<sup>67</sup>] (B. 29)

Ferdinand Hueppe.

*Hygiene der Körperübungen*, Leipzig, 1922.

aus Turnen am Werkzeug [De la gymnastique à l'outil] (*Die hygienische Bedeutung der erziehenden Knabenhandarbeit* [La signification hygiénique du travail éducatif manuel des enfants] Leipzig, 1899.

64. Par réalisme, Eisenstein entend ici efficacité réelle sur le spectateur. Pour obtenir cette efficacité, il suffit de montrer au spectateur la lutte entre les mouvements volontaires et les mouvements instinctifs (réflexes). Chaque phase de cette lutte constitue un drame à elle seule, qui atteint le spectateur jusque dans ses entrailles. Elle dispense par conséquent le metteur en scène de recourir à une intrigue, d'où la conclusion d'Eisenstein : tout est affaire de forme et non de sujet. Il reprendra cette idée dans ses considérations sur l'attraction, dans lesquelles il souhaite se passer de sujet et d'histoire. Pour lui, c'est un non-sens que de stigmatiser l'intérêt des artistes pour la forme : comme il l'expliquera dans *Sur la question d'une approche matérialiste de la forme*, la forme est toujours idéologique. Ici, la forme est pensée comme un moyen d'action sur le spectateur bien plus efficace que le sujet. Par ailleurs, comme l'indiquent les mentions « lutte pour la vie » et « lutte des classes », Eisenstein adopte une interprétation matérialiste du conflit repéré par Klages et Bode entre réflexe et volonté : ce conflit est de même nature que celui de la lutte des classes ou de la lutte pour la survie.

En règle générale, l'idée de conflit est extrêmement féconde pour Eisenstein et elle traverse sa pensée jusque dans les années trente. Par exemple, en 1929, il décrète le « *conflit comme principe fondamental le plus essentiel de l'existence de toute œuvre d'art et de tout genre artistique.* » Il reprend d'ailleurs en partie la terminologie de Bode : « *Conflit entre l'être-là naturel et la tendance créatrice. Entre l'inertie organique et l'initiative consciente de son but.* » (« *Dramaturgie de la forme filmique* » (1929), in François ALBERA, Eisenstein et le constructivisme russe. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1990, p. 59.)

65. Allusion au concept d'empathie de James : le spectateur reproduit ce qu'il voit, ce qui le plonge dans un état émotionnel spécifique. À l'aide de différents mouvements incisifs, l'acteur peut amener le spectateur à différents états et le guider ainsi à travers une association d'idées vers la conclusion idéologique souhaitée. On a ici une variante du montage des attractions qui passe exclusivement par le corps de l'acteur.

66. Kleist oppose les mouvements artificiels, dictés par la conscience, aux mouvements naturels et parfaits de créatures dépourvues de conscience comme les animaux ou les marionnettes. Dans *Le théâtre des marionnettes*, l'interlocuteur du narrateur lui rapporte l'anecdote suivante : un célèbre escrimeur avait été contraint d'affronter un ours. Celui-ci paraît inmanquablement les véritables attaques, mais restait tout à fait indifférent aux feintes, parce qu'il les percevait comme artificielles. Le paradigme du mouvement animal restera constant chez Eisenstein : par exemple, pour son adaptation de *Vautrin*, il préconise de calquer la gestuelle de Madame Michonneau sur celle d'un cobra.

67. Comme pour Kleist, pour Bode, les animaux produisent des mouvements naturels, en totale harmonie avec le rythme vital. Ils sont par conséquent parfaits.

## I. Kautsky

## 2. Critique des politiques économiques

3. *Anti-Dühring*4. *Misère de la philosophie* et *Philosophie de la misère*<sup>68</sup>5. Deborine<sup>69</sup> ou Boukharine. Histoire du matérialisme

## II. Méthodologie de Bode

préconditions, Duchenne, « l'action musculaire<sup>70</sup>. »

Principes. Totalité.

Le principe de base de la généralité de la loi : *eine Übung ist alle Übungen* [un exercice équivaut à tous les exercices.]

Exercices

Illustrations : on a Daumier, mais continuons plutôt.

Signification quotidienne du processus de travail.

Théâtre. Expressivité<sup>71</sup>.

L'expression comme conflit entre la position de *Seele* [l'Âme] et celle de la *Wille* [Volonté].

68. Écrits respectivement par Marx et Proudhon, le premier se voulant une réponse polémique au second.

69. Abraham Deborine. Il fut le chef de file des dialecticiens en Russie et en Union soviétique. Dès 1922, Lénine avait décrété la nécessité de l'étude systématique de la dialectique hégélienne d'un point de vue matérialiste. Pour Lénine, la dialectique devait faire office de méthode scientifique et de loi de la connaissance. La publication en russe des écrits d'Engels, et notamment de l'*Anti-Dühring* fut décisive dans l'évolution des débats de l'*intelligentsia* russe et soviétique : elle contribua à ébranler la vision matérialiste mécanique du monde qui prédominait jusque là. C'est à partir de ce moment que le courant du matérialisme dialectique prit son essor. En 1929, Deborine sera discrédité et accusé d'avoir fondé une secte philosophique.

Comme l'a bien montré David Bordwell, Eisenstein excelle dans la récupération des concepts et idées prônés par le régime pour les incorporer à son propre système de pensée, quitte à leur faire subir d'importantes distorsions. (BORDWELL, op. cit.).

On peut imaginer qu'il tente ici de concilier le modèle dualiste mis en place par Bode pour interpréter les mouvements du corps humain avec les trois lois du matérialisme dialectique établies par Engels : transformation de la quantité en qualité, interpénétration et conflit des opposés, négation de la négation. En 1934, durant un cours sur le mouvement inverse, il associera ainsi explicitement le fonctionnement du mouvement inverse à la loi de la négation de la négation. (EISENSTEIN, op. cit., p. 84-85, tome IV.)

70. Bode s'appuie sur les résultats présentés par Duchenne de Boulogne en 1885 dans *Exposition d'une nouvelle méthode de galvanisation* et notamment de son précepte selon lequel un mouvement musculaire isolé n'existe pas dans la nature. Le constat de Duchenne va dans le sens de la vision holistique du corps de Bode, et lui permet de s'opposer aux vues des physiologistes mécanistes comme Bess Mensendieck. En 1936, dans son programme d'enseignement au VGİK, Eisenstein qualifia les travaux de Duchenne de lecture incontournable.

71. Eisenstein place sur différents plans les recherches effectuées sur l'efficacité au travail et sur l'efficacité au théâtre. Au travail, on veut améliorer la productivité alors qu'au théâtre, on se concentre sur l'expressivité. Il s'agit donc de problématiques différentes, même si elles se nourrissent de résultats scientifiques communs.

Vérification dans Daumier.

Construction

Perception

19. Développement et normalisation du niveau d'éducation. Assez particulier lorsqu'on le fait comme une démonstration consciente<sup>72</sup>.

Que sont donc ces « recherches créatives » de chez nous (Le Studio, l'Institut du Travail<sup>73</sup>) ?

En Allemagne, il y a un système strict.

J'ai en tête le système scientifique strict du mouvement du Dr. Rudolf Bode, Munich. Qui constitue par ailleurs le sujet de base (et semblerait-il le seul) de l'enseignement de la technique du mouvement à l'École de cinématographie de Munich depuis sa fondation (automne 1921)<sup>74</sup> — résultat de nombreuses années de Bode, si l'on en juge par le programme de l'École n° 850, publié pour 1923-1924 dans le journal *Der Kinematograph*, dans le domaine de l'éducation physique.

Le système de Bode :

Le fondement réside dans les objectifs formels et non matériels de l'éducation physique. J'écrirai plus loin mes commentaires sur le jeu expressif.

Prérequis.

*Geist und Seele. Wille.* [L'Âme et l'esprit. La volonté]. Bode et Klages. Références sur le rythme dans les articles par Klages. *Das Wesen des Rythmus* [La Nature du rythme]<sup>75</sup>.

Le but du raccourci de l'acteur n'est pas de reproduire quelque chose, mais, à travers lui (à travers l'excitation du spectateur) de provoquer chez une autre personne quelque chose de déterminé

72. Passage assez obscur.

73. Le Studio fait référence à l'atelier de Meyerhold. L'Institut central du Travail, fondé par Alexei Gastev, cherche à tirer profit des enseignements de Taylor pour mettre au point des mouvements qui permettraient à l'homme d'éviter les douleurs et les dysfonctionnements musculaires liés à l'utilisation de machines. Gastev considérait l'homme comme une machine perfectible. Il se trouve que la biomécanique était enseignée à l'Institut central du Travail par un ancien élève de Meyerhold, Ilia Chlépianov.

(Nicoletta Misler, « Designing gestures in the laboratory of dance », NÄSLUND, op. cit., p. 165).

Comme l'indique l'emploi ironique des guillemets, aux yeux d'Eisenstein, toutes ces recherches ne valent rien en comparaison de ce qui se fait alors en Allemagne.

74. Bode y dispense sa méthode fondée sur la gymnastique expressive. C'est là que Trétiakov la découvre.

75. Klages doit sa notoriété notamment à sa conception du rythme, qu'il oppose à la mesure. Selon lui, cette dernière est artificielle car issue de l'Esprit (*Geist*). Elle constitue donc un élément contre-nature nuisible, tandis que le rythme relève de l'Âme (*Seele*) ; il est donc bénéfique. Klages recommande par conséquent de fonder ses activités sur le rythme et non sur la mesure (Ludwig KLAGES. *La Nature du rythme*. Éd. établie et trad. par Olivier HANSE. Paris : L'Harmattan, 2004.)

à l'avance<sup>76</sup> (voir Bekhtérev<sup>77</sup>. Résultat du constat établi par Lipps, Lossky etc, à propos de notre incapacité à saisir l'autre par la voie analogique<sup>78</sup>.[...]).

Une redirection qui ne vise pas la fidélité de ce qui est portraiture, mais sa qualité, en mettant en branle le spectateur<sup>79</sup>.

En donnant à voir le temporaire à travers des reproductions<sup>80</sup>

On rejoint là les mouvements rituels du prêtre, qui sont conçus à partir des réflexes conditionnés des percevants (de deux types, physiques et associatifs<sup>81</sup>).

Ainsi, une seule loi à travers la triade : le magicien, l'excentrique, notre acteur<sup>82</sup>.

Objectif conscient. L'unique aspect de la pure préservation du mécanisme (duel) de l'influence de l'objectif primitif et conscient (signification dans la dualité du principe), c'est-à-dire le montage

76. Eisenstein énonce ici l'objectif du mouvement expressif : il ne s'agit pas, à travers un raccourci, de chercher à restituer la réalité, mais à provoquer une émotion chez le spectateur. Le raccourci a donc une visée *attractive* avant tout.

77. Vladimir Bekhtérev. Bekhtérev rejette la psychologie subjectiviste comme non-scientifique. Il cherche à la remplacer par la réflexologie de Pavlov, dont il étend les résultats à tous les domaines de l'action humaine et notamment aux processus sociaux.

78. Bekhtérev cite Lipps et Lossky dans ses *Principes généraux de réflexologie humaine*. Dans le cadre du questionnement sur ce qu'une personne peut ressentir, en elle-même, de l'activité psychique d'une autre personne, Lipps cherche à remplacer la théorie de l'analogie par celle de l'empathie (*Einfühlung*), qui suppose une fusion entre le sujet et l'objet. Je prends conscience de ce qu'autrui ressent grâce à un instinct d'imitation interne. En voyant quelqu'un bailler, à mon tour, je suis pris d'envie de bailler. Lossky précise le modèle de Lipps en postulant que cet instinct d'imitation est lié à une capacité d'anticipation du résultat de l'action chez autrui. (Theodor LIPPS. « La Connaissance d'autrui ». Dans : *Psychologische Untersuchungen [Études psychologiques]*. T. 1. 1893 ; Nikolaï LOSSKY. « La perception de la vie psychique des autres ». Dans : *Logos* 1.2 (1914). Pour un aperçu en français des théories de Lipps, voir « Empathie, imitation interne et sensations organiques » et « Empathie et plaisir esthétique », in ÉLIE, op. cit., p. 101-130.) Bode avait suivi les cours de philosophie et de sciences naturelles de Lipps.

79. Il s'agit donc d'*expressivité* et non de *mimesis*.

80. Instillation de l'association, mais 50 pour cent de l'action à travers une influence purement mécanique (non pas à travers le fait que Kurt soit mort, mais à travers l'influence physiologique du rythme et de la structure et à travers la taylorisation des travaux élémentaires, qui permet de donner sur le mode du montage « l'image en la mort ». 1. dessins sur les bras. 2. ingénierie. Abaissement du corps, pirouette, etc. [note d'Eisenstein].

Il semblerait qu'il fasse ici allusion à un travail de mise en scène particulier, mais je n'ai pas réussi à déterminer lequel.]

81. L'efficacité des mouvements rituels religieux repose sur leur imitation par la masse des fidèles — la foule démultipliant l'effet des gestes. Par ailleurs, ces rituels reposent sur une synesthésie qui doit éveiller les processus associatifs des fidèles. Eisenstein se passionne depuis toujours pour les rituels religieux dont il cherche à découvrir les lois pour les appliquer à l'art. Notamment, il est fasciné par les exercices spirituels mis au points par Ignace de Loyola.

82. L'excentrique désigne l'acteur des FEKS, dont le jeu s'inspire du cirque et de l'acrobatie. Le magicien, l'acteur excentrique et l'acteur du système d'Eisenstein et de Trétiakov ont en commun de produire des mouvements expressifs, c'est-à-dire des mouvements qui agitent et qui ébranlent profondément le spectateur.

des deux principes. À nouveau l'objectif conscient et la prise en compte de l'influence<sup>83</sup>.

Notre travail et le leur est analogue à celui qu'effectue la peinture de gauche sur la forme et la couleur en opposition avec les Ambulants, qui ont « à la fois » la couleur « et » la forme, mais le centre de gravité de leur influence ne s'opère pas à travers elles, à travers le matériel, mais à travers la « description<sup>84</sup>. »

Une attraction est ce qui se base sur un réflexe conditionné connu à l'avance<sup>85</sup>.

Trétiakov doit écrire une pièce-attraction.

Analyse du mouvement expressif (la mimique), afin d'établir un principe moteur et un travail des forces mécaniques pour un moment théâtral purement émotionnel et purement expressif — similaire au principe du cirque (équilibre entre l'inclusion et l'exclusion du spectateur) et pour établir une loi de construction organique de l'expression dans une situation artificielle (analogie), en continuité avec la biomécanique et le mot-mouvement, en tant que moyen d'accomplir la même chose avec un simple mouvement auxiliaire qui relève de l'expressivité. Bode en passant : « l'expression plastique des mouvements les plus simples<sup>86</sup>. »

L'automatisme — perte de la conscience du mécanisme des processus moteurs<sup>87</sup>.

83. Passage resté obscur.

84. Eisenstein compare son travail sur le mouvement expressif à celui de l'avant-garde picturale, qui accorde une grande importance à la forme, à la *faktoura*, comme moyen d'action sur le spectateur. De même que les Ambulants (*Peredvijniki*) ne se soucient que de « réalisme », c'est-à-dire de fidélité à l'objet dépeint, de même les tenants du théâtre académique ne font que « dépeindre » l'action dramatique, sans se soucier de la matière et de la forme, qui constituent pourtant les véritables moyens de toucher le spectateur. Voir note ??.

85. Cette définition réflexologique préfigure presque littéralement celle qui sera donnée dans *Le Montage des attractions*.

86. Eisenstein se propose ici de prolonger et d'améliorer les aboutissements de la biomécanique en élaborant une méthode de construction du jeu théâtral expressif à partir de mouvements simples. Certes, la biomécanique s'appuie elle aussi sur un éventail de gestes réduits au strict minimum. Cependant, ils ne sont pas élaborés sur le même principe que les mouvements simples auxquels aspire Eisenstein. En effet, ce dernier cherche ici à s'inspirer des mouvements simples tels qu'ils sont décrits par Bode, c'est-à-dire des mouvements naturels, qui sont selon lui les plus à même d'éveiller ce qu'il appelle un sentiment de plasticité. Néanmoins, à l'instar de la biomécanique, Eisenstein souhaite prendre le cirque comme modèle. D'une part, pour son puissant rapport au spectateur, qu'il tient perpétuellement en haleine. D'autre part, pour sa capacité à proposer des mouvements pour eux-mêmes, en dehors de toute logique narrative, et qui s'avèrent par conséquent puissamment attractifs et expressifs.

Le terme de « mot-mouvement » fait quant à lui référence au souhait de Trétiakov et d'Eisenstein d'appliquer les principes de Bode au texte dramatique, en considérant la voix comme un mouvement. Celle-ci peut par conséquent être plus ou moins dotée d'expressivité. À leurs yeux, la voix fonctionne comme une extrémité sonore, à travers laquelle l'opposition entre mouvement réflexe et mouvement volontaire se manifeste d'une manière particulièrement éclatante.

87. L'automatisme est la conséquence d'une impulsion volontaire poussée à l'extrême. Mobilisant toujours la même partie du corps qu'elle affecte à une tâche identique et répétitive, elle la déconnecte totalement de l'ensemble du corps et de ses mouvements instinctifs. Il s'agit d'un mouvement complètement artificiel, qui n'a



[...] Toujours conditionné. Dans un tel effort, *plastisches Gefühl* [un sentiment plastique] qui remplace la coloration émotionnelle, faisant équivaloir le travail au sport<sup>88</sup> [...]

La réaction du spectateur est assurée par l'attractivité, comme dans toute lutte et dans toute activité réelle, et par la réalité du processus, même si dans l'interprétation théâtrale, il s'opère un déplacement amusant du sentiment vers ce qui est dépeint<sup>89</sup>. [...]

Sur James. Condition des acteurs dans *Plastisches Gefühl* [le sentiment de plasticité<sup>90</sup>].

La signification de la formulation de James pour la signification de ce qui est perçu, ce que Klages présente déjà sur ce plan (15) !

D'un côté, il en découle qu'un mouvement construit de façon non organique ne peut pas être attractif (c'est-à-dire provoquer d'émotion chez le spectateur), car seule la reproduction d'un schéma effectif peut être effective. De l'autre, n'ayant pas pour fondement une qualité organique définie une fois pour toute, ne reste que l'esthétique<sup>91</sup>.

*Einheit* [Unité] processus du mouvement depuis un élément [...] (perceptibilité. Voir la comparaison d'Ingres et de Daumier dans K. [...] <sup>92</sup>)

---

plus rien à voir avec les processus moteurs naturels, dont le sujet n'a plus conscience. L'automatisme est un pur produit de la société industrialisée. Pour que le geste soit expressif, il convient par conséquent d'éliminer tout automatisme, en apprenant à l'acteur à connaître et à mobiliser consciemment les processus moteurs qui régissent ses différentes impulsions. Tout en se démarquant du modèle tayloriste, Eisenstein n'est pas sans rejoindre ici les considérations des futuristes et des formalistes qui combattent l'automatisme en art.

88. Pour Bode, grâce à leur harmonie avec le rythme vital et à leur construction organique, les mouvements naturels éveillent un sentiment de plasticité. Celui-ci est très puissant et permet, aux yeux d'Eisenstein et de Trétiakov, de se passer, au théâtre, de tout artifice psychologisant.

89. Voir note ??.

90. Si les acteurs effectuent un mouvement expressif, alors, en vertu des lois empathiques énoncées par James, le spectateur éprouvera dans son propre corps un sentiment de plasticité.

91. Eisenstein pointe là l'une des imperfections du système de Bode, à savoir sa définition trop vague du terme « organique. »

92. J'ai tenté de retrouver l'ouvrage dans lequel Eisenstein aurait eu accès à cette comparaison entre Ingres et Daumier. Parmi tous les ouvrages écrits avant 1923, date à laquelle la présente étude est rédigée, et dont le nom de l'auteur commence par K, la monographie consacrée à Daumier par Erich Klossowski aurait pu convenir. Malheureusement, bien que l'auteur compare Daumier à différents artistes, dont Delacroix, Goya, Millet et Van Gogh, nulle mention n'y est faite d'Ingres. J'ai cherché dans différents ouvrages, mais je n'ai pas réussi à identifier ce K. auquel Eisenstein fait allusion — il ne s'agit pas non plus de Klages ou de Kleist. Il est possible qu'Alma Law ait mal recopié la lettre écrite par Eisenstein et qu'il ne s'agisse pas d'un K. À tout hasard, j'ai consulté la monographie d'Henry Marcel, puisqu'Eisenstein s'appuie dessus pour son étude, mais elle non plus ne comporte aucune référence à Ingres.

On peut toutefois supposer qu'Eisenstein ne place pas la gestuelle de Daumier et celle d'Ingres sur le même plan. Alors que les mouvements des personnages de Daumier s'apparentent à des *raccourcis*, les postures des personnages d'Ingres, beaucoup plus statiques, se rapprochent quant à elle davantage de la *pose*, au sens eisensteinien du terme.

Un phénomène similaire avait déjà été remarqué par Kleist, ses mots résonnent comme s'ils étaient actuels.

Une déduction correcte en résulte : la fixation d'un moment d'équilibre entre les deux tendances et la victoire de l'une sur l'autre<sup>93</sup>.

Économie<sup>94</sup>.

La dualité des stimuli est caractéristique des mouvements psychologiques et émotionnels. L'expression de l'amour réside dans l'image de l'acte sexuel dans d'innombrables variations, avec pour seule différence la relation de chaque participant à l'intensité de l'acte<sup>95</sup> [...]

La portée éducative du système de Bode. Empirisme. Dévoilement du mécanisme du processus normal du mouvement formel (B. 26). Portée totalement exceptionnelle lorsque le mouvement est construit consciemment et non automatiquement — dans une situation totalement exceptionnelle — sur scène.

Sur le « non-matériel », Bode lui-même [...] (*phenomena Geschlossenheit der Triebgsfühls [phénomène de l'unité du stimulus]* — unité psychologique.)

En cas de mouvement, au contraire, *Ausdrucksbewegung Gleichnis de [...] Handlung* [Mouvement expressif, image [...] action] (Kl. 49)

*Entsetzen* [Effroi] — dégoût<sup>96</sup> [...] Kl. 52 expressif — pourquoi pas *Handlung* [l'action] — à travers *Geheimheit* [le secret].

On se rappelle du phénomène noté par Bode : *Naturbewegung* [le mouvement naturel] et *Willensbewegung* [le mouvement de la volonté] se tiennent dans une telle interdépendance que la conclusion vient toute seule : l'expression est le conflit entre l'instinctif, le direct, l'inconscient et le moment conscient (action psychologique et réflexe de montrer les dents<sup>97</sup>). Mécaniquement, d'après Bode, c'est ainsi que le processus se construit : un conflit entre la dynamique du corps comme tout (*Na-*

93. Il s'agit du raccourci, qui donne à voir le moment où le corps est tirillé entre mouvement réflexe et mouvement volontaire.

94. Le raccourci permet en effet une expressivité maximale avec des moyens minimaux.

95. Eisenstein cherche à étendre les conclusions établies par Bode sur la nature duelle du mouvement humain au domaine psychologique : les mouvements de la psyché humaine se caractérisent également par un antagonisme entre l'inconscient et le conscient. Le lien avec la sexualité est ici assez obscur.

96. Pour Eisenstein, les mouvements compulsifs et les tics, en tant que mouvements totalement soumis à la Volonté, et donc totalement coupés du mouvement naturel, provoquent un sentiment de dégoût et de répulsion.

97. Le réflexe de montrer les dents correspond à un moment d'inertie tel que le décrit Tigerstedt. Voir note ??.

*turbewegung* [mouvement naturel]) et les moyens expressifs — la tête, le visage (*Willensbewegung* [mouvement de la volonté]), qui sont l'objet d'applications usuelles, d'impulsions volontaires (B. 29)

Les extrémités déclassées — celles qui ont perdu leur efficacité animale et celles qui sont utilisées pour un travail rationnel et musculaire intensif — la logique contre le naturel)<sup>98</sup>.

Perfection des animaux (B. 29)<sup>99</sup>

Manifestation de la volonté à travers l'inertie<sup>100</sup>. [...]

(mimique — visage) (Tigerstedt)

Seule l'élucidation de la construction d'un phénomène rend possible la construction purement matérielle de mouvements expressifs et la correction de ce qui est trouvé intuitivement, en réduisant un portrait psychologique complexe à une forme particulière de gymnastique duelle (dynamique du tout contre celle des mouvements des parties<sup>101</sup> [...])

L'accomplissement physique réel de cette lutte sera le réalisme authentique du travail théâtral, parfaitement identique au travail de l'acrobate, dans la mesure où il est tout à fait réel, indépendant de l'intrigue, portraiturent l'émotion, etc<sup>102</sup>.

La signification de Bode pour nous, en tant que dévoilement du mécanisme des phénomènes organiques. Nous ne sommes pas des « réflecteurs », mais les créateurs d'un processus reproducteur<sup>103</sup> [...]

Si on le souhaitait, des robots pourraient être fabriqués pour travailler sur scène dans les mêmes conditions mécaniques. La valeur de Bode réside dans la révélation de ces processus mécaniques.

La construction des expressions. Le matériau de leur enclin, de leur divergence, de leur convergence ... selon Darwin. [...]

Transformation d'un mouvement qui est naturaliste ou qui correspond à une construction théo-

98. Voir note ??.

99. Voir note ??.

100. Voir note ??.

101. Aux yeux d'Eisenstein, l'adoption des préceptes de Bode permettra à l'acteur de contrôler ses mouvements. En construisant son jeu à partir de la tension entre mouvement réflexe et mouvement volontaire, il produira un effet toujours juste et puissant sur le spectateur, sans s'embarrasser de subtilités psychologiques liées à une situation dramatique ou un personnage — il s'agit bien entendu d'une critique de la méthode de Stanislavski.

102. Voir notes ?? et ??.

103. L'acteur ne doit pas chercher simplement à copier un phénomène, mais il doit aussi et surtout proposer au spectateur un chemin qui lui fasse mimer et éprouver ce phénomène en lui. On retrouve là l'idée chère à l'avant-garde russe : l'artiste ne doit pas refléter la vie, il doit la construire.

rique d'une impulsion souvent intuitive en éléments mécaniques primaires de base (non signifiants, mais purement matériels<sup>104</sup>.)

L'agencement organisé de ces derniers en un processus expressif choisi, en accord avec un schéma rythmique purifié (involontaire) (premier moment — distillation, comme on l'appelle, des mouvements scéniques, deuxième — complexification du chemin pour aller vers le plus court, troisième — transmission de l'élément significatif<sup>105</sup>

Objectif biodynamique : complexification [...] dans la réaction non-directe de « l'enclume » du spectateur<sup>106</sup> — disparition de l'inertie des liens et considération de la chaîne des éléments non pas comme un processus dynamique isolé, mais comme une unité de stimulus (un processus mécanique isolé — la perception d'un spectateur établit le concept d'un processus émotionnel ou intellectuel isolé qui n'agit qu'en déplacement [...])<sup>107</sup>

Mot-mouvement<sup>108</sup>.

Schéma pour l'action et l'excitation.

Instrument.

Jeu du MKHAT<sup>109</sup>. Freud<sup>110</sup>.

Le mouvement inverse augmente le tonus<sup>111</sup>.

104. Plutôt que de rechercher le naturalisme ou de compliquer le mouvement à outrance sur de simples suppositions théoriques, la méthode de Bode permet, au théâtre, de tout réduire à de simples éléments, toujours efficaces.

105. Ce découpage du mouvement en trois phases constitue peut-être une transformation des trois étapes par lesquelles Meyerhold considère que le mouvement de l'acteur doit passer, à savoir l'intention, la réalisation, la réaction.

106. Le terme de biodynamique s'explique par le désir d'Eisenstein de se différencier de la biomécanique de Meyerhold. Le terme « enclume » renvoie quant à lui au champ lexical du forgeron. Il s'agit de modeler la conscience du spectateur, de la forger, de l'éprouver, par tous les moyens, même et surtout violents. Il s'agit d'une image récurrente chez Eisenstein, qui considérera par exemple le cinéma comme un poing devant marteler et fracasser le crâne du spectateur.

107. Passage peu clair.

108. Voir note ??.

109. MKHAT : Théâtre d'Art de Moscou. Il s'agit du théâtre de Stanislavski, dont la méthode fondée sur l'imagination et l'intériorité de l'acteur s'oppose diamétralement à celle de Meyerhold et d'Eisenstein. Dans « Le théâtre des attractions », Trétiakov fustige « l'autohypnose du MKHAT. » (ТРЕТИАКОВ, loc. cit.)

110. Eisenstein est passionné par l'analyse de l'inconscient réalisée par Freud. Peut-être cherche-t-il à l'incorporer à sa théorie du mouvement expressif.

111. Le mouvement inverse (*otkaz*) est perçu par Eisenstein comme un élément attractif. En soulignant visuellement le mouvement qui lui succède, il augmente sa puissance et son efficacité et contribue ainsi à augmenter également l'excitation du spectateur.

REZHMAS [l'Atelier des metteurs en scène du Proletkoul] : clarification du matériau réel dans le théâtre (*père\**<sup>112</sup>).

Obstacles [...] comme dans les drames<sup>113</sup>.

---

112. Il s'agit sûrement d'une allusion à Meyerhold, qu'Eisenstein considérait comme son second père.

113. Peu clair. Eisenstein évoque-t-il ici ses problèmes avec Meyerhold ?

## 4. Une sensibilité originale à la composante théâtrale de l'art de Daumier

En convoquant l'art de Daumier au service de la sphère dramatique, Eisenstein fait preuve d'une sensibilité aiguë à la composante théâtrale qui caractérise l'univers du Marseillais. En effet, ce dernier s'est énormément inspiré du théâtre pour son œuvre, de sorte que l'utilisation de celle-ci à des fins biomécaniques apparaît comme le terme d'une boucle alliant l'art de la caricature à celui des planches. Eisenstein témoigne là de sa fine compréhension des réalisations de Daumier, anticipant certaines des lectures les plus actuelles de son œuvre.

### a) Daumier et le théâtre

*Daumier aime la théâtralité parce qu'elle est comme la vie, mais la vie dans un cube, condensée, comprimée, raccourcie, électrisée.*

Iakov Tougenhold, « Honoré Daumier », *Pechat i revolioutsia*, n° 5

La rencontre entre Daumier et le monde de la scène se fait très rapidement, alors qu'il est encore enfant. Son père, Jean-Baptiste Daumier, un vitrier, nourrit des ambitions poétiques et dramaturgiques qui amènent la famille à quitter Marseille pour Paris. En 1819, Jean-Baptiste Daumier publie sa première tragédie, *Philippe II*. Celle-ci est jouée dans un petit théâtre d'amateurs, situé au 19 rue Chantereine à Paris, où elle reçoit un accueil assez favorable<sup>114</sup>. Il est fort probable que le jeune Honoré, âgé alors de onze ans, y ait reçu ses premières impressions sur l'univers du théâtre. Moins de deux ans plus tard, en février 1821, il travaille comme commis pour le libraire Delaunay, place du Palais-Royal, à deux pas du théâtre du même nom installé là depuis 1799. C'est l'endroit rêvé pour découvrir les derniers et les meilleurs aboutissements du théâtre français<sup>115</sup>.

114. Dominique Lobstein, « Un théâtre de la vie », in Julian ZUGAZAGOITA, éd. *Daumier. Scènes de vie et vies de scène*. Milan : Electa, 1998, p. 16.

115. Dominique Lobstein, « Tirades », in GONZALEZ et LOBSTEIN, op. cit., p. 77.

À partir de là, Daumier fréquente assidûment les théâtres, se familiarisant avec les différents répertoires et les différents acteurs<sup>116</sup>. La gestuelle de Frédéric Lemaître qui se produit au Théâtre des Folies dramatiques le marque tout particulièrement, notamment dans le rôle de Robert Macaire, qu'il interprète pour la première fois en 1823, dans *L'Auberge des Adrets*<sup>117</sup>.

En cultivant son intérêt pour le théâtre, Daumier se crée tout un vivier d'images qui alimenteront son travail de façon récurrente et variée. En effet, il consacre de nombreuses œuvres à des thématiques dramatiques aussi diverses que le théâtre de Molière, la tragédie grecque, la querelle esthétique entre classicisme et romantisme, le public et ses comportements, la pantomime, les saltimbanques, les parades de foire<sup>118</sup>... Comme il le déclare lui-même au directeur de la Comédie française, celui qu'il considère comme son maître n'est ni un peintre, ni un graveur, mais Molière<sup>119</sup>. Son talent d'observation lui permet de saisir toutes les subtilités de l'art dramatique et de les restituer avec précision. Plus que tout, il excelle à rendre les gestes et les mimiques des comédiens de façon dynamique et expressive, en une véritable rhétorique visuelle. Comme le note Ségolène Le Men, il s'agit d'« *études pathognomoniques du métier de l'acteur*<sup>120</sup>. » (*voir fig. ?? et ??.*)

## b) Une gestuelle théâtrale

Au-delà de la sphère strictement dramatique, Daumier se sert également de l'esthétique théâtrale pour aborder des sujets tels que la politique ou la justice afin de mettre en évidence une logique de la supercherie et de l'apparence, du masque et de la tromperie ou, comme le

116. Les premiers spécialistes de Daumier à avoir travaillé sur sa relation avec le théâtre, comme Jean Cherpin, estimaient que la plupart des planches consacrées par Daumier à ce thème n'étaient pas le fruit d'observations directes. Paula Harper a démontré le contraire. (Paula HARPER. « Daumier's clowns, les saltimbanques et les parades. New Biographical and Political Functions for a Nineteenth-Century Myth ». Thèse de doct. Stanford University, 1976.)

117. Dominique Lobstein, « Tirades », in GONZALEZ et LOBSTEIN, op. cit., p. 88.

118. Sur la place du théâtre dans l'œuvre de Daumier, voir Hans ROTHE. *Daumier und das Theater*. Leipzig, 1925 ; Jean CHERPIN. *Daumier et le théâtre*. Paris : L'Arche, 1958 ; HARPER, op. cit. ; Judith WECHSLER. *A Human comedy. Physiognomy and caricature in 19th century Paris*. Londres : Thames et Hudson, 1982 ; ZUGAZAGOITA, op. cit. ; GONZALEZ et LOBSTEIN, op. cit. ; LE MEN, *Daumier et la caricature*.

119. Oliver W. LARKIN. « Daumier : the later phase ». Dans : *The Massachusetts Review* 6.4 (1965), p. 805–828.

120. Ségolène Le Men, « Daumier et le théâtre », in ZUGAZAGOITA, op. cit., p. 23.

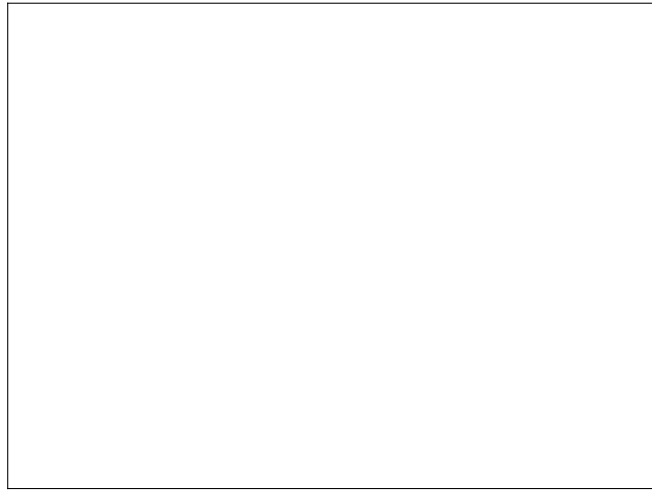


FIGURE 117 – Honoré Daumier, *Nourri dans le sérail, j'en connais les détours*. 1841. 265 × 195 mm, Noack collection.



FIGURE 118 – Honoré Daumier, *Romain s'apprêtant à transpercer sa propre sœur pour cause de rimes inconvenantes*. 1852. Lithographie, 273 × 184 mm. Noack collection.

formule joliment Judith Wechsler, de la posture et de l'imposture<sup>121</sup>. Notamment, il reprend l'emphase des gestes des comédiens pour dépeindre les comportements duplices des avocats et

---

121. Sur ce paradoxe entre posture et imposture chez Daumier, voir Judith WECHSLER. « Movement and time in the drawings of Daumier : still and still moving ». Dans : *Daumier's drawings*. Sous la dir. de Colta IVES, Margret STUFFMANN et Martin SONNABEND. New York : The Metropolitan Museum of art, 1993, p. 4.



des escrocs comme Robert Macaire, de sorte que ces derniers ont toujours l'air de prendre la pose, de *jouer un rôle*. De manière générale, sa profonde maîtrise de la gestuelle théâtrale imprègne la plupart de ses œuvres, qu'elles soient ou non consacrées au monde dramatique. Ses personnages apparaissent souvent, par leurs gestes explicites et éloquents, comme les acteurs d'une pièce se déroulant sur des tréteaux imaginaires. (*voir fig. ??.*) Comprenant toutes les subtilités de l'art du comédien, Daumier s'apparente à un véritable maître de *la mise en scène*<sup>122</sup>.

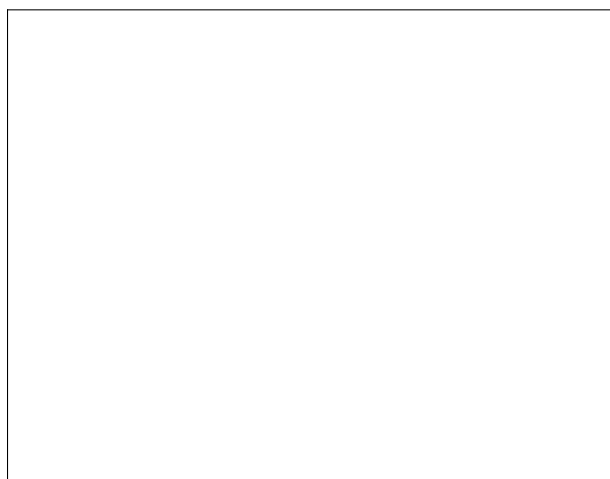


FIGURE 119 – Honoré Daumier, *Le Révérend Père Capucin Gorenflot se chargeant de professer au collège de France un cours d'histoire en remplacement de Mr. Michelet*. 1851. Lithographie, 264 × 198 mm. Noack collection.

Eisenstein s'y montre sensible : dans son étude, il ne choisit presque aucune lithographie de Daumier concernant explicitement le théâtre, ce qui ne l'empêche pas, bien au contraire, d'y repérer des proximités entre les mouvements des personnages et le jeu de l'acteur qu'il souhaite mettre en place.

Cette capacité à entrecroiser caricature et théâtre n'avait d'ailleurs pas échappé aux contemporains de Daumier. Outre les propos de Grand-Carteret, recopiés ci-dessus par Eisenstein dans son texte, on peut citer également la description de Duranty. Celui-ci invoque la figure du célèbre

122. En cela, l'œuvre de Daumier est comparable à celle de Töpffer, dont la composante théâtrale a bien été mise en évidence dans Philippe KAENEL. « Paradoxe sur le comédien : Rodolphe Töpffer, la physiognomonie et le théâtre ». Dans : *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*. Sous la dir. de Frédéric DASSAS et Bartélémy JOBERT. Musée de la musique, 2003, p. 131–143.

mime Deburau pour décrire le mouvement des yeux des personnages de Daumier :

*« Daumier maniait les yeux d'une manière surprenante, et il trouvait de certains regards de côté, à croire que le mime le plus ingénieux, un Deburau, était toujours devant lui<sup>123</sup>. »*

Effectivement, comme l'écrit Judith Wechsler, les talents de Daumier et de Deburau sont perçus à leur époque comme équivalents dans leur maîtrise respective de l'expression silencieuse et éloquente<sup>124</sup>. À ce propos, il n'est guère étonnant que Meyerhold comme Eisenstein se soient réclamés de Deburau. Cette assimilation de l'art de Daumier avec celui du comédien déteint jusque dans les descriptions de l'artiste lui-même. Ainsi, l'éditeur Auguste Poulet-Malassis, venu lui rendre visite en compagnie de Baudelaire le dépeint dans ces termes :

*« Les traits de la figure de Daumier sont vulgaires, elle est pourtant pleine de finesse et de noblesse. En même temps, son masque a la mollesse et paraît capable de la malléabilité de celui d'un comédien<sup>125</sup>. »*

### c) Une lecture étonnamment moderne

Si la plupart des critiques insistent sur le talent de Daumier pour doter ses personnages d'une gestuelle frappante et théâtrale, rares sont ceux qui dépassent le stade de l'admiration pour procéder à une réelle analyse de celle-ci. À l'époque où Eisenstein rédige son étude sur Daumier, sa démarche méthodique et systématique pour interpréter les mouvements de ses personnages en termes de raccourcis fait figure d'exception dans le paysage historiographique concernant l'artiste, européen comme russe. Ses descriptions des corps chez Daumier semblent anticiper certaines lectures bien plus contemporaines. Par exemple, son approche présente beaucoup de points communs avec celle que déploie Judith Wechsler dans *A human comedy. Physiognomy*

123. DURANTY, op. cit., p. 441. Notons le terme de « manier », qui relève du champ lexical de la marionnette.

124. WECHSLER, *A Human comedy. Physiognomy and caricature in 19th century Paris*, p. 17. De cet intérêt conjoint pour la caricature et la pantomime est exemplaire, entre autres, l'œuvre critique de Champfleury.

125. Cité par Dominique Lobstein, « Honoré Daumier. Les rires et les armes », in GONZALEZ et LOBSTEIN, op. cit., p. 12.

*and caricature in nineteenth century Paris*, paru en 1982. L'auteur s'y attache à analyser la gestuelle des personnages de Daumier par rapport au théâtre de l'époque, en prêtant une attention toute particulière à la série des Robert Macaire, qu'elle envisage cependant sous un angle plus sémiotique qu'Eisenstein. Judith Wechsler explique dans sa préface que le point de départ pour son travail réside dans sa découverte de la proximité entre mime et caricature chez Daumier, point de vue qu'Eisenstein n'aurait pas désavoué :

« *Je commençais à regarder le travail d'Honoré Daumier et je fus frappée par la physiognomonie, les allures et les gestes de ses personnages, qui présentaient une ressemblance étonnante avec les formes de mouvements que j'avais appris en tant que mime. Je me mis à explorer les relations entre mime et caricature*<sup>126</sup>. »

De même, en analysant les mouvements des personnages de Daumier en termes de conflits entre mouvements réflexes et mouvements volontaires, Eisenstein préfigure certaines études parues bien plus tard, comme celle de Ségolène Le Men, qui remarque que chez certains personnages de Daumier, l'action de certaines parties du corps contredit celle d'autres parties, symptôme d'une duplicité à l'œuvre :

« *Daumier est le premier à noter dans Viennet à la tribune la disjonction entre la main droite et la main gauche dans le geste de l'orateur à la tribune qui projette un bras en l'air pour accompagner un discours enflammé, tout en gardant une aisance familière et désinvolte signifiée par la main dans la poche*<sup>127</sup>. »

En reprenant cette observation à l'aide du modèle interprétatif mis au point par Eisenstein, on pourrait mettre le comportement de la main droite sur le compte d'un mouvement volontaire, correspondant à l'affectation du parlementaire, auquel s'opposerait l'attitude de la main gauche, relevant quant à elle d'un mouvement réflexe, qui dévoile la nature véritable de l'orateur.

#### d) Une approche stimulante

En établissant un lien entre les mouvements des personnages de Daumier et le jeu biomécanique de l'acteur, Eisenstein ouvre la voie à des pistes d'interprétation stimulantes qu'il est loin

---

126. WECHSLER, op. cit., p. 11. (*nous traduisons*)

127. LE MEN, op. cit., p. 62.

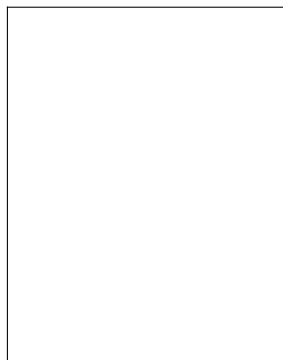


FIGURE 120 – Honoré Daumier, *Viennet à la tribune*. 1833. Lithographie, 180 × 200 mm. Collection Noack.

d'avoir épuisé.

Par exemple, Ségolène Le Men note qu'il est possible de rapprocher l'attitude double des personnages de Daumier de la méthode prônée par Diderot dans *Le Paradoxe du comédien* :

« Le Paradoxe sur le comédien de Diderot est publié pour la première fois, tardivement, en 1832 : ce texte qui met en évidence le travail corporel de l'acteur, ainsi que la distance entre le personnage et le rôle qu'il endosse répond bien au projet de Daumier. Celui-ci met à nu la personne de l'acteur derrière le personnage et le rôle<sup>128</sup>. »

Or il se trouve que dans le cadre de sa réflexion sur le mouvement expressif, Eisenstein préconise, à la suite de Meyerhold, de reprendre les principes énoncés par Constant Coquelin dans *L'Art et le comédien*, qui se veut une actualisation des conclusions de Diderot dans *Le Paradoxe du comédien*. L'acteur doit avoir la capacité de se dédoubler, de se percevoir à la fois comme le sujet jouant et comme le produit de ce jeu. Pour cela, il faut qu'il ressente de l'intérieur ce qu'il accomplit à l'extérieur. De même, pendant qu'il joue, il doit être capable d'imaginer l'aspect de ses gestes, comme s'il se voyait dans un miroir, et de les évaluer comme le ferait le metteur en scène. Loin d'être absorbé par les sentiments de son personnage, l'acteur doit donc être parfaitement maître de soi et contrôler ses gestes de façon tout à fait consciente,

128. Ségolène Le Men, « Daumier et le théâtre », in ZUGAZAGOITA, loc. cit.

de façon à modeler efficacement les réactions des spectateurs <sup>129</sup>.

Dans ces conditions, on imagine tout à fait les analyses qu'Eisenstein aurait pu produire sur la série des Robert Macaire, par exemple, en interprétant de manière détaillée chacun des gestes de l'escroc comme le produit d'un comportement dédoublé : Robert Macaire joue un rôle tout en contrôlant parfaitement ses moindres mouvements, ce qui lui assure la réussite dans ses malversations. L'attitude duplice de Macaire pourrait même, à ce titre, servir d'exemple aux acteurs soucieux d'appliquer les principes de Coquelin <sup>130</sup>. ( voir fig. ?? )

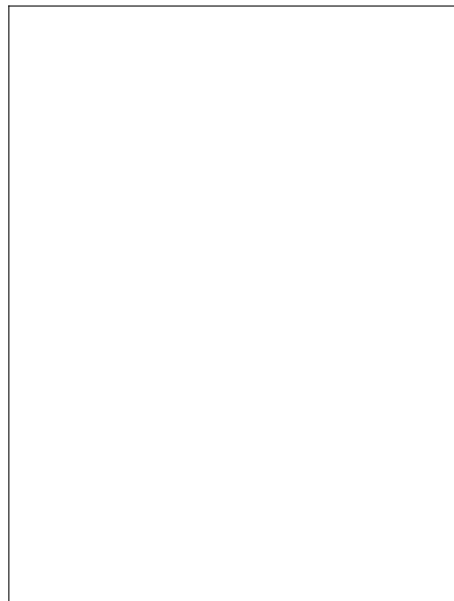


FIGURE 121 – Honoré Daumier, *Un mariage d'argent*, 1837. 217 × 236 mm. Noack collection.

De même, dans son étude, Eisenstein s'intéresse surtout aux mouvements des personnages de Daumier en les prenant individuellement. Or il serait tout à fait possible d'interpréter également en termes biomécaniques les *interactions* qui gouvernent ces différents personnages. Dans un article consacré au mouvement chez Daumier, Judith Wechsler procède à une description qui donne une bonne idée de ce que pourrait apporter une telle approche :

---

129. Sergueï Eisenstein, « Conférences de Meyerhold », in КОУКHTA et ПÉСОСННСKI, op. cit., p. 29.

130. Cette lecture de Daumier à la lumière de Diderot apparaît comme d'autant plus stimulante que, comme l'a noté Philippe Kaenel, Diderot place le principe d'exagération au centre de sa conception du jeu de l'acteur, ce qui nous ramène dans le domaine de la caricature. (KAENEL, op. cit.)

« Daumier construisait souvent des scènes de confrontation et de contraste — une figure bouge, l'autre répond : l'avocat et son client, le saltimbanque et l'homme sérieux, le clown émacié et la grosse dame. Il recourait au procédé de l'action/réaction, l'un des principes fondamentaux du mime, que Daumier connaissait pour avoir fréquenté le Théâtre des Funambules. Dans une image fixe, ce stratagème peut s'étendre à la dimension temporelle. Par exemple, dans *Étude pour la parade*, un bonimenteur est représenté avec le bras tendu, brandissant une baguette. Son partenaire réagit à son geste dramatique avec « la pose » de la surprise : le corps entièrement contracté, les bras repliés sur les épaules, les mains tendues, les genoux fléchis<sup>131</sup>. »

Si l'on peut retrouver chez Daumier les principes de jeu prisés par le Théâtre des Funambules, on peut également repérer certaines ressemblances entre les réactions qu'éprouvent ses personnages les uns aux autres et certains exercices biomécaniques effectués à deux. Ces derniers se distinguent en effet par la complémentarité des gestes des deux partenaires, qui se répondent toujours : si l'un d'entre eux effectue un mouvement ascendant, l'autre réalise un mouvement descendant ; si l'un se déploie, l'autre se contracte, etc. Ce contraste d'actions permet non seulement d'équilibrer les forces en présence, mais aussi de présenter un ensemble visuellement stimulant. Certaines œuvres de Daumier, par leur construction contrastée, peuvent ainsi évoquer certaines études biomécaniques, comme la gifle, le souffle sur le nez, l'agrippement et la chute, etc. (*voir fig. ?? et ??*.) Ainsi, avec cette étude, Eisenstein témoigne de son intime compréhension des mécanismes créatifs de l'œuvre de Daumier, dans une lecture qui apparaît comme très en avance sur son temps, proposant un angle d'approche qui n'a été envisagé que bien plus tard, plus de soixante ans après.

## 5. Mises en application

Loin de rester à l'état de simple réflexion théorique, les conclusions de cette étude sont mises à profit par Eisenstein dans le travail théâtral qui en suit la rédaction. C'est le cas pour sa mise en scène du *Sage*, présentée au public en avril 1923, soit six mois plus tard. L'acteur Alexandre Levchine, qui fut l'élève d'Eisenstein au Proletkoul't, raconte que celui-ci donnait alors aux comédiens des lithographies de Daumier en exemple :

131. WECHSLER, « Movement and time in the drawings of Daumier : still and still moving », p. 5.

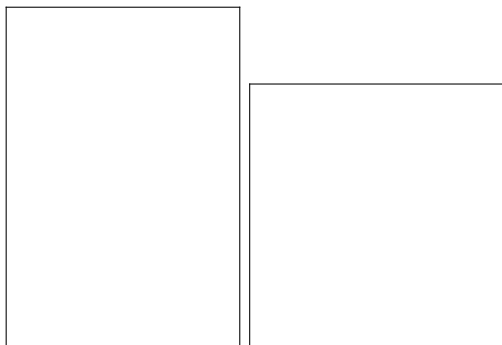


FIGURE 122 – À gauche : exercices biomécaniques. Reproduit dans Meyerhold, *Eisenstein and biomechanics*. À droite : Honoré Daumier, *Les voleurs et l'âne*. 1858-1860. Huile sur toile, 585 × 560 mm. Musée d'Orsay, Paris.

« Il n'avait pas énormément de principes de mise en scène, mais il n'en avait pas si peu non plus, et tous avaient une signification bien déterminée. Pour élaborer ses mises en scène, S.M. Eisenstein ne cherchait ni à faire "selon son bon plaisir", ni à attirer l'œil, ni à donner dans le "c'est joli", mais à respecter des règles et des principes bien précis qu'il se faisait une joie d'expliquer en détail si on le lui demandait. Il nous démontrait que depuis des millénaires, on privilégie les gestes de l'acteur qui font impression : quand le danseur termine sa prestation sur une prissiadka<sup>132</sup>, c'est admirable, mais si la ballerine devait en faire autant, ce serait tout simplement repoussant. Il illustre ces règles avec des exemples classiques tirés du théâtre et du cirque, mais tout particulièrement à l'aide de dessins de Daumier, de Sourikov et d'Hokusai. Ils donnent à voir précisément la façon dont un mouvement naît, se développe et s'achève<sup>133</sup>. »

Il est assez difficile de retrouver les traces de cette inspiration daumiéresque dans le peu qui nous reste de la mise en scène du *Sage*. Toutefois, dans quelques photographies, les acteurs arborent des postures expressives qui peuvent rappeler certains personnages de Daumier. À cet égard, il est plus facile de faire des rapprochements avec *Le Journal de Gloumov*, petit film projeté durant la mise en scène du *Sage*, et qui présente l'avantage d'être visible dans sa totalité, contrairement à la pièce dont on ne peut, par nature, avoir qu'un aperçu limité.

132. Pas de danse exécuté les genoux pliés

133. Alexandre Levchine, « Aux répétitions du *Sage* » (1974), in IOURÉNEV, op. cit., p. 145. (nous traduisons).

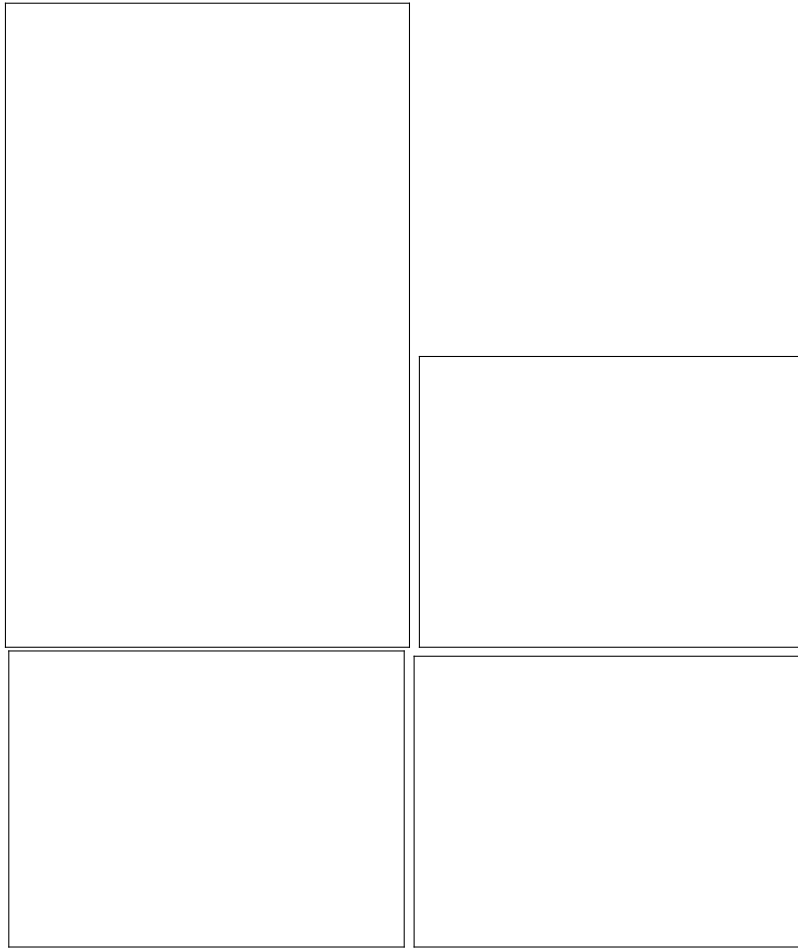


FIGURE 123 – En haut : Honoré Daumier, « Oui je viens, dans son temple adorer L'Éternel. », 1841. Lithographie, 255 × 170 mm. Noack collection. À gauche : Honoré Daumier, « Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées, la valeur n'attend pas le nombre des années! », 1841. Lithographie, 248 × 184 mm. Noack collection. À droite : Honoré Daumier, *Achille et Agamemnon*, 1851. Lithographie, 280 × 198 mm. Noack collection.

Les conclusions qu'Eisenstein détermine à propos des gestes expressifs Daumier seront à nouveau mises à profit par la suite, dans le cadre de sa réflexion sur le montage et sur l'art pré-cinématographique, comme on le verra au chapitre quatre.



FIGURE 124 – Photographie de la mise en scène du *Sage* ; photogrammes du *Journal de Gloumov*.

## 6. Analogie entre le jeu de l'acteur et les arts graphiques

De manière générale, l'étude qu'Eisenstein consacre aux personnages de Daumier est tributaire d'une conception plus large, qui consiste à poser une analogie entre la gestuelle de l'acteur et les arts graphiques. En effet, comme on l'a vu, dans son étude, il part du principe qu'une œuvre d'art peut inspirer le comédien, qu'elle peut même être comparable, dans ses effets, au jeu de celui-ci. En cela, il est très certainement l'héritier de Meyerhold qui énonçait en 1913 dans son programme de travail du Studio le précepte suivant :

*« L'acteur-décorateur et son souci : vivre selon la forme d'un dessin. Ou bien l'acteur est lui-même dessinateur, ou bien l'acteur reproduit le dessin d'un autre, comme un pianiste déchiffre une partition qu'il n'a pas composée<sup>134</sup>. »*

Or par la suite, Eisenstein placera dans ses écrits de manière récurrente l'expression corporelle et l'art du dessin sur le même plan. Par exemple, il compare ses propres dessins à une danse :

*« Ils sont jetés sur le papier, "comme dansés." On retrouve ici dessins et danse, en tant qu'issus de la même pulsion. Et les lignes de mon dessin se lisent comme la trace d'une danse<sup>135</sup>. »*

134. « Programme de travail du studio de Meyerhold. Saison 1913-1914 », in MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre. 1891-1917*, p. 235.

135. « Comment j'ai appris à dessiner » (juillet 1946), in EISENSTEIN, *Mémoires*, p. 91.

Surtout, le modèle graphique s'impose à son esprit lorsqu'il s'agit d'analyser le jeu de l'acteur. La comparaison qu'il effectue entre le talent de l'actrice Ioudith Glizer, l'épouse de son meilleur ami Maxime Chtraoukh, et les arts graphiques français de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en offre un exemple éclatant. L'invitant à de nombreuses reprises avec son mari durant son enseignement des années trente au VGIK, il étudie longuement son jeu en compagnie de ses étudiants<sup>136</sup>. Le fruit de ces investigations collectives se retrouve sous sa plume, qui recourt au champ lexical des arts graphiques pour évoquer la gestuelle de l'actrice :

*« Elle pénètre l'essence idéologique d'un personnage, elle dessine ses rôles avec une précision brutale. [...] Ce dessin ne se noie pas dans le vague brumeux de l'aquatinte ou de l'aquarelle — il a toujours le tranchant de la gravure taillée au brui dans une plaque de cuivre; il ressemble à un dessin impitoyablement incisé à l'eau-forte. Un dessin infiniment caustique et ironique<sup>137</sup>. »*

Par associations d'idées, il évoque alors le jeu de Frédéric Lemaître :

*« Et je comprends par quelle grande école préparatoire d'autodiscipline et de responsabilité artistique sont passés autrefois les grands acteurs français et le plus grand d'entre eux, Frédéric Lemaître<sup>138</sup>. »*

Il poursuit sa description du jeu brisé de Glizer sur une vingtaine de pages, insistant sur sa précision, sur l'expressivité de ses contorsions et sur son « montage » de mouvements contrastés. Au sujet de son interprétation du rôle de Césarine dans *La Camaraderie* de Scribe, il convoque, aux côtés de Callot, plusieurs noms de lithographes :

*« Ici règne la lithographie.  
Ici les fines gravures forment une ronde joyeuse.  
Ici, à chaque pas, c'est Bertall<sup>139</sup>. »*

136. Mikhaïl VINIARSKI et Grigori LIPSCHITZ. « Les meilleures années de notre vie ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 80 (2006), p. 124-148, p. 131-132.

137. « Judith » (mars 1947), in EISENSTEIN, op. cit., p. 437.

138. « Judith » (mars 1947), in ibid., p. 438.

139. Bertall, qu'Eisenstein prétend détester!

*Grandville. Gavarni.  
Un avant-goût de Guys.  
Et certaines réminiscences de Debucourt<sup>140</sup>. »*

Rédigée plus de vingt ans après son étude sur les mouvements expressifs des personnages de Daumier, cette description atteste de la puissance du modèle interprétatif mis alors au point par Eisenstein pour envisager le jeu de l'acteur à la lumière des arts graphiques.

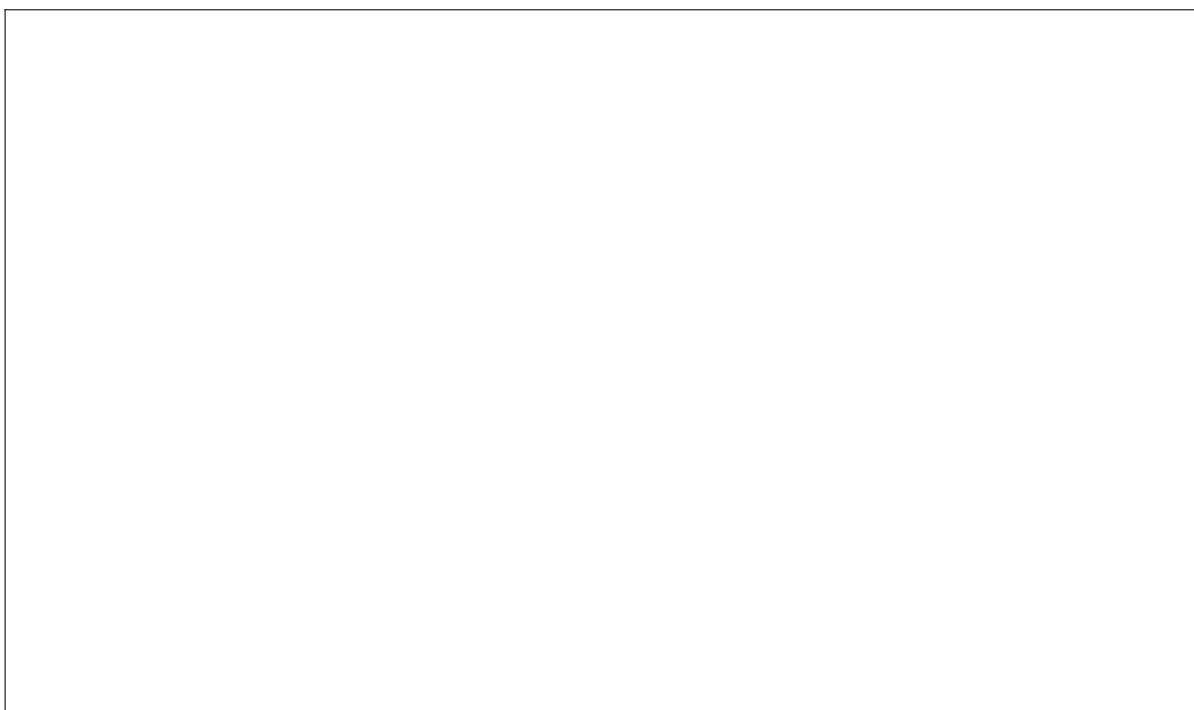


FIGURE 125 – Eisenstein expose les fondements de son système durant une parade de Mai.

Par ailleurs, de manière plus générale, cette étude offre aussi de nouveaux éléments sur la genèse de la théorie eisensteinienne de l'expressivité. En effet, durant toute sa vie, Eisenstein assigne à l'expressivité un rôle majeur dans l'art, qu'il cherche à analyser de façon méthodique. Dans sa tentative de fonder un « système » cinématographique de portée analogue à celui de Stanislavski pour le théâtre, il accordera au mouvement expressif une place de choix, aux côtés

---

140. « Judith » (mars 1947), in EISENSTEIN, op. cit., p. 461.

de l'extase, du pathos et de la dramaturgie de la forme filmique, comme on peut le voir dans la photographie ci-dessous. (*voir fig. ??*). De même, dans le schéma architectural qui doit résumer les fondements de sa méthode cinématographique, Eisenstein représentera l'expressivité sous la forme d'une base, qui repose elle-même sur la base de la dialectique, et sur laquelle l'édifice tout entier se tient. Comme il le précise en effet, « *l'image repose sur la base de l'expressivité humaine.* » (*voir fig. ??*)

L'étude consacrée au mouvement des personnages chez Daumier forme donc une étape méconnue et non négligeable du cheminement qui amène Eisenstein à accorder à l'expressivité une fonction décisive dans les mécanismes artistiques. Au-delà de l'intérêt qu'elle présente pour la réception de Daumier, elle permet ainsi également d'apporter un nouvel éclairage sur la gestation de la pensée d'Eisenstein.



FIGURE 126 – Le projet de méthode cinématographique d'Eisenstein : l'expressivité, un des fondements de l'édifice.

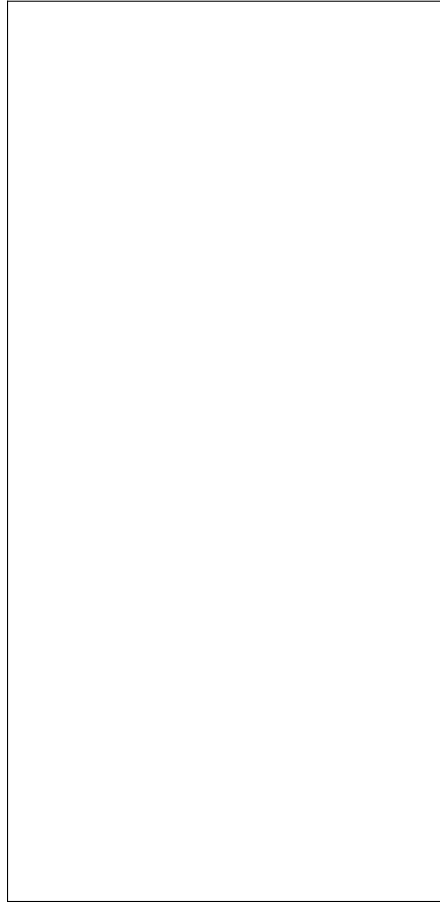


FIGURE 127 – Photographies prises durant un cours d'Eisenstein au VGIK sur le mouvement expressif, 1934. Reproduit dans *Cahiers du cinéma*, n ° 222.

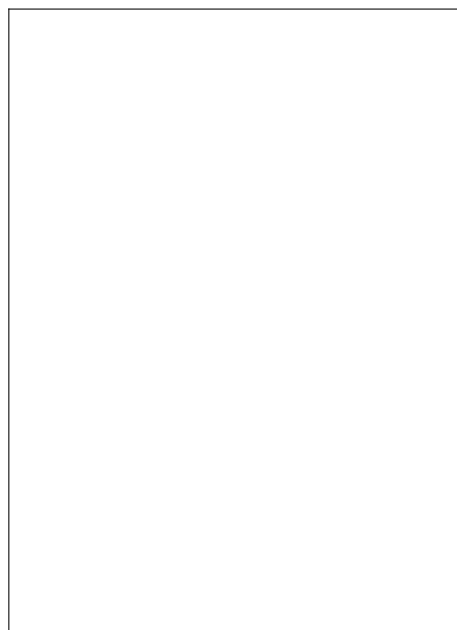


FIGURE 128 – Un des multiples dessins d'Eisenstein consacrés à la question du mouvement expressif. Reproduit dans *Les dessins d'Eisenstein (éd. trilingue)*.





## Chapitre IV

# Daumier, objet de dialogues entre Eisenstein et Meyerhold

Les observations réalisées par Eisenstein sur le caractère expressif des mouvements chez Daumier trouvent aussi une application concrète dans le dialogue qu'il entretient avec son maître, Meyerhold. Il convient avant tout de rappeler l'intérêt que porte Meyerhold aux sources graphiques et picturales dans le cadre de sa pratique théâtrale.

### 1. Un modèle figuratif

Comme l'a montré Stéphane Poliakov, la tradition théâtrale russe se caractérise par son lien puissant avec les arts plastiques et notamment par son recours à un modèle figuratif<sup>1</sup>. Depuis Stanislavski, le théâtre en Russie est en effet pensé à l'aide de catégories plastiques en tant qu'*iskousstvo* (art), dans une conception dont Meyerhold hérite, au-delà de toutes les divergences existant entre son approche et celle de son ancien maître. Pour Meyerhold, tout travail théâtral présuppose une excellente connaissance des arts plastiques :

---

1. Stéphane POLIAKOV. « Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski ». Thèse de doct. Université Lyon 2, 2006.

« En règle générale, si l'on parle de culture théâtrale, il faut dire que l'acteur doit connaître les arts plastiques. Ce qui compte, ce n'est pas qu'il se fasse beau ou non. Il lui faut constamment feuilleter des ouvrages, il lui faut aiguïser son œil, il faut qu'il sache les différences entre Gavarni, Renoir et Manet. Si vous vous familiarisez avec les arts plastiques, il vous sera plus facile de jouer tel ou tel style. Le metteur en scène est constamment en train de remuer des matériaux iconographiques, il les regarde sans cesse, il s'en imprègne. Pour décider si une mise en scène est conforme à une époque donnée, il lui faut bien connaître les arts plastiques. Pensez-y donc, c'est beaucoup plus facile. Le metteur en scène s'imprègne de son matériau, puis il le restitue : gestes, mise en scène, coiffures, raccourcis...<sup>2</sup> »

Dès ses premiers cours de mise en scène, Meyerhold préconise à ses étudiants de fréquenter le musée de l'Ermitage afin de se familiariser avec l'œuvre du Titien, de Dürer, de Callot et de Goya, pour ne citer qu'eux. De même, durant ses cours, il n'hésite pas à recourir à des reproductions d'œuvres d'art pour illustrer ses propos et inciter ses étudiants à réfléchir aux questions de mise en scène.

Lui-même adore la peinture, en amateur éclairé et érudit. Comme on peut le voir dans ce qui reste de son appartement, à Moscou, rue Brioussov, il possède un nombre impressionnant de monographies, de gravures et de reproductions d'œuvres d'art, auprès desquelles il affine son œil. Il se tient au courant de l'actualité artistique et n'hésite pas à collaborer intensivement avec les artistes de son temps, qu'il s'agisse de Golovine, de Malévitch, Popova, d'El Lissitzky, et de bien d'autres<sup>3</sup>. Pour ses mises en scène, il s'appuie sur de nombreuses références picturales. Par exemple, pour son travail de 1906 sur *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, il s'inspire explicitement de Memling. (voir fig. ??). De même, dans sa mise en scène du *Révizor* de Gogol, il se souvient de Giotto, comme le souligne Alfred Barr :

« Je demandai à Meyerhold s'il avait été directement influencé par Giotto pour la scène utilisée dans *Le Révizor* [...] Il me répondit par l'affirmative avec entrain<sup>4</sup>. »

2. Vsévolod Meyerhold, « Discussion avec les acteurs sur la mise en scène de *La Dame aux camélias* », 3 décembre 1933, in M. M. SITKOVETSKAIA et O. M. FELDMAN, eds. *Meïerkhold répertoire. Spektakli 30kh godov (Meyerhold répète. Spectacles des années 30)*. T. II. Moscou, 1993, p. 85. (nous traduisons)

3. Sur la collaboration de Meyerhold avec les artistes qui lui sont contemporains, voir Alla MIKHAILOVA. *Meïerkhold i khoudojniki (Meyerhold et les peintres)*. Moscou : Galart, 1995.

4. BARR JR, op. cit., p. 21.



FIGURE 129 – Véra Kommissarjevskaïa dans le rôle de Sœur Béatrice ; scène de l'acte III, 1906. Reproduit dans *Meyerhold et les artistes*.

## 2. Daumier, modèle d'interprétation pour Eisenstein de l'œuvre de Meyerhold

Il n'est guère étonnant dans ces conditions qu'Eisenstein se montre sensible à la composante picturale des mises en scène de Meyerhold, qu'il qualifie de « théâtre d'une grande culture plastique<sup>5</sup>. » En 1926, dans un brouillon préparatoire à un article où il insiste sur la nécessité pour le théâtre de s'inspirer des autres arts, dans une visée décloisonnante que l'on retrouvera dans ses considérations sur le cinéma, il revient sur l'importance du modèle pictural chez Meyerhold. Il établit alors un lien entre la mise en scène par ce dernier du *Bal Masqué* de Lermontov et l'art de Daumier :

*« Le problème du théâtre dépasse ses limites. [...] Le véritable tableau de la disposition du théâtre (tout est chez Meyerhold). Parallèle avec la peinture. Daumier. Le Bal masqué<sup>6</sup>. »*

5. « Regissoura. *Katerina Izmaïlova* et la *Dame aux camélias* » (1933), in EIZENCHTEÏN, op. cit., p. 597, t. IV.

6. « Notes pour un article » (1925), in ZABRODINE, op. cit., p. 247-250. (*nous traduisons*).

Le rapprochement de Daumier avec la mise en scène par Meyerhold du *Bal masqué* est assez troublant. En effet, c'est en découvrant celle-ci qu'Eisenstein décide de se consacrer au théâtre. Qu'il mette sur le même plan cette expérience déterminante pour lui et l'art de Daumier, objet d'une vive passion depuis son enfance, n'est pas anodin. En effet, il établit ainsi un parallèle entre ses deux intérêts les plus vifs de l'époque. Or cette proximité n'est pas du tout évidente : bien que la pièce propose une réflexion sur les frontières entre masque et réalité, thème assez daumiéresque, en revanche, il est tout de même difficile de percevoir une ressemblance entre l'œuvre de Daumier et le somptueux et chatoyant travail de décorateur de Golovine pour la pièce. Je n'ai d'ailleurs retrouvé aucune mention concernant Daumier dans les documents de Meyerhold et de Golovine sur *Le Bal masqué*<sup>7</sup>. Il semblerait plutôt qu'Eisenstein projette ici sa passion pour Daumier sur la mise en scène de Meyerhold, en vertu d'une comparaison qu'il est le seul à effectuer.

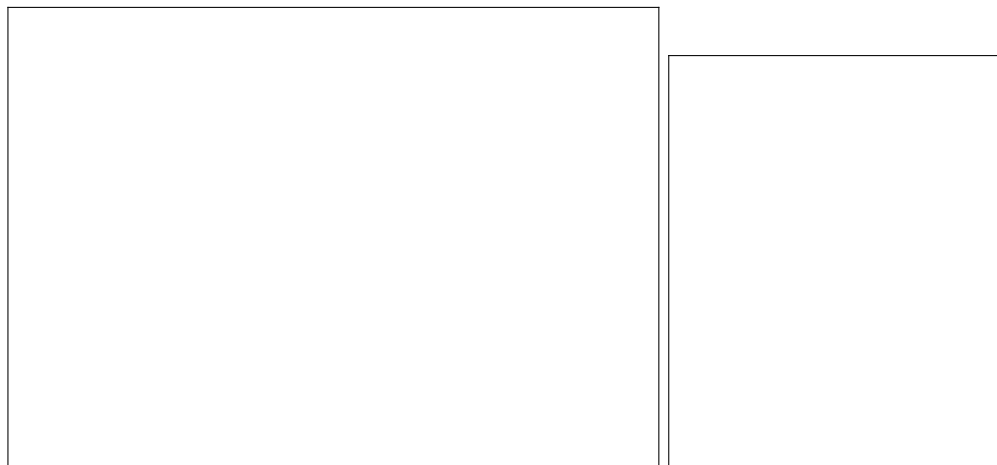


FIGURE 130 – Esquisses de Golovine pour *Le Bal masqué*. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

En plus de servir de prisme à Eisenstein pour appréhender les réalisations de Meyerhold, l'art de Daumier offre également, de façon plus concrète, un matériau autour duquel les deux hommes se retrouvent pour mettre au point la gestuelle de différentes mises en scène.

7. Voir entre autres A. BASSEKHES. *Teatr i živopis Golovina (Le théâtre et la peinture de Golovine)*. Moscou : Izobrazitelnoe iskusstvo, 1970 et M. POJARSKAIA. *Aleksandr Golovin. Put khoudjnika. Khoudjnik i vremia (Alexandre Golovine : chemin d'un artiste. L'artiste et son temps)*. Moscou, 1991.

### 3. L'utilisation de Daumier par Meyerhold à des fins de mise en scène

#### a) *Le Professeur Boubous*

Il est plus que probable que Meyerhold connaissait l'œuvre de Daumier avant de rencontrer Eisenstein. En revanche, il semble que ce soit surtout sous l'impulsion de ce dernier qu'il ait songé à l'utiliser pour ses propres travaux. En effet, si l'on trouve dans ses écrits et documents personnels de nombreuses mentions d'artistes comme Callot en revanche, le nom de Daumier n'apparaît quant à lui qu'assez tard, après qu'Eisenstein se fut formé auprès de lui. On est donc tenté de supposer que l'étudiant a transmis sa passion pour Daumier à son maître, en lui faisant notamment découvrir le potentiel expressif de la gestuelle de ses personnages. Certains écrits le suggèrent assez fortement. Par exemple, en 1944, dans son journal, Eisenstein inscrit la note suivante :

*« S'inspirer d'images. Meyerhold le faisait à merveille avec Daumier. Il m'empruntait une monographie et ensuite, lorsque je regardais le jeu des acteurs dans Le Professeur Boubous, j'étais capable de retrouver, pour chacun des gestes, la gravure dont il provenait<sup>8</sup>. »*

Au moment où Meyerhold met en scène *Le Professeur Boubous* de Faïko, en 1925, Eisenstein est déjà passé du côté de la caméra. Malgré sa rupture douloureuse avec Meyerhold, plus de deux ans auparavant, il continue de le fréquenter et d'échanger avec lui, et même de lui donner des suggestions, comme le laisse entendre l'extrait cité ci-dessus. Que Meyerhold ait pu s'inspirer de la gestuelle des personnages de Daumier pour *Le Professeur Boubous* sur le conseil d'Eisenstein n'est guère étonnant. Conçue comme une farce politique d'agitation où le masque occupe une grande importance, cette pièce se caractérise par son recours marqué à la pantomime et à une gestuelle outrancière et grotesque que vient renforcer la musique, comme l'explique Meyerhold lui-même, qui fait explicitement référence aux noms de Daumier et de Grosz :

---

8. Journal de 1944, ZABRODINE, op. cit., p. 250. *Le Professeur Boubous* raconte l'histoire d'un intellectuel qui n'arrive pas à trouver sa place et qui oscille entre deux classes sociales antagonistes.

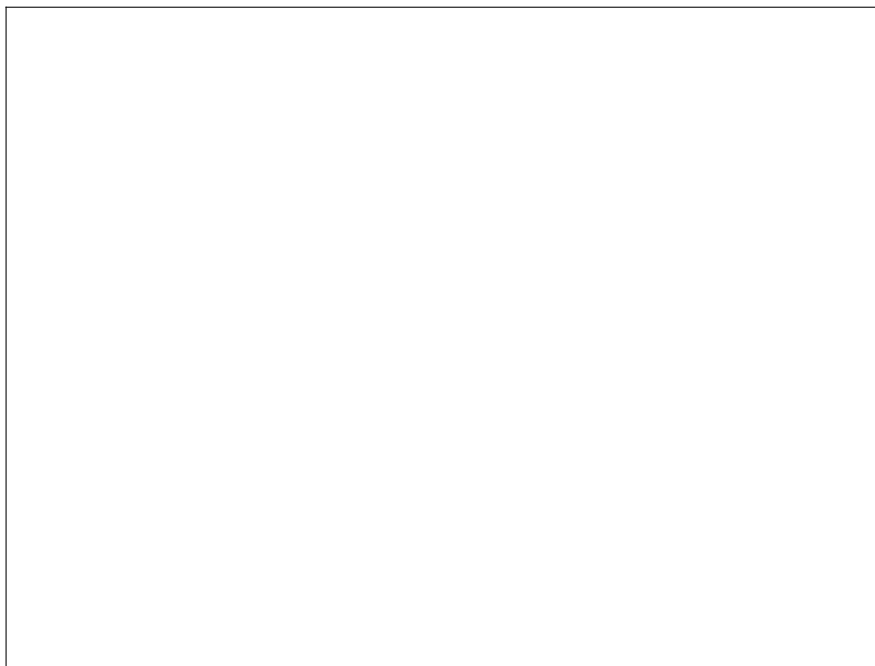


FIGURE 131 – Scène de l’acte III du *Professeur Boubous* (1925). Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

*« Nous avons à présenter des moments de type satirique. Nous devons montrer non pas un homme “qui mange, boit, aime, marche et porte une veste”, mais un homme dont nous voudrions surtout révéler la nature intérieure dans toute sa sinistre monstruosité. Ce qui était facile à un Grosz, à un Daumier, à n’importe quel peintre muni de papier et de crayons, rien de plus, est beaucoup plus difficile pour nous. Effectuer cette caractérisation à l’aide du seul costume nous semble insuffisant. C’est pourquoi nous utilisons la musique<sup>9</sup>. »*

C’est d’ailleurs dans le cadre de ce travail que Meyerhold met au point le principe du « pré-jeu », qu’il emprunte au théâtre japonais et chinois et qui consiste à faire précéder un mouvement ou une réplique importante par un geste qui fonctionne comme un accent, et dont on peut trouver des analogues graphiques chez Daumier.

---

9. PICON-VALLIN, *Meyerhold*, p. 203.

## b) *Le Mariage de Kretchinski*

De même, quelques années plus tard, Meyerhold s'inspire à nouveau de Daumier pour sa mise en scène de 1933 du *Mariage de Kretchinski* d'Alexandre Soukhovo-Kobyline<sup>10</sup>. Comme le prouve son échange avec ses comédiens à propos du rôle de Mouromski, il recourt aux ressources d'Eisenstein :

« *Au Théâtre d'Art*<sup>11</sup>, on obtient l'image d'un personnage en étudiant tous les actes qui se dégagent de ses différents monologues. Bien sûr, par ces moyens, on peut découvrir son apparence. Personnellement, je m'en tiens à un point de vue différent : le personnage se dégage de certains dessins ou portraits. Après en avoir regardé un certain nombre, on peut tomber sur l'un d'entre eux et se dire : "Ah, diable, ce serait intéressant de jouer comme ça".

*La prochaine fois, je vous amènerai des Daumier ; on pourra choisir parmi ses dessins ce qui nous convient. Il faudra demander à Eisenstein de nous montrer les dessins de Daumier qu'il possède. Moi, j'en ai environ deux cents, mais lui, il en a bien mille*<sup>12</sup>. »

Eisenstein répond positivement à la requête de son ancien maître, que lui transmet l'étudiant Mikhaïl Korénev :

« *Cher Vsévolod Emiliévitch !*

*Je serai heureux de vous voir demain chez moi (comme me l'a demandé Korénev), à la seule condition que vous ne craigniez pas d'être "contaminé", car j'ai la grippe...*

*Daumier vous attend, et moi aussi, je vous attends.*

*À jamais à vous, S. Eisenstein*<sup>13</sup>. »

Comme on le voit, Meyerhold procède d'une manière totalement opposée aux méthodes du MKHAT : au lieu de chercher à provoquer à l'intérieur de ses comédiens un état émotionnel

10. Sur cette pièce, voir « Les noces de Kretchinski », in Vsévolod MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre. 1930-1936*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980, p. 125-135.

11. Il s'agit du MKHAT de Stanislavski.

12. Cité dans SITKOVETSKAIA et FELDMAN, op. cit., p. 9. (*nous traduisons*)

13. Lettre du 11 février 1933, Moscou, in MEYERHOLD, op. cit., p. 324. (*nous traduisons*)



FIGURE 132 – Eisenstein accueillant des étudiants chez lui. Reproduit dans le n° 80 de *Kinovedcheskie Zapiski*, 2006.

donné qui leur permettra de jouer, il préfère partir de l'extérieur pour aller vers l'intérieur. Le premier travail de l'acteur consiste donc à repérer et à adopter la posture et la gestuelle qui correspondent au personnage voulu. Dans cette optique, les œuvres d'art constituent une source d'inspiration de choix. Le goût d'Eisenstein pour Daumier s'inscrit parfaitement dans cette problématique et incite Meyerhold à utiliser les œuvres de celui-ci pour l'élaboration de ses mises en scène, ainsi qu'il l'explique aux étudiants dans la suite de l'échange cité ci-dessus :

— Alexeï Michourine : *Mais chez Daumier, on a des types français, alors qu'à nous, il nous faut des Russes.*

— Meyerhold : *Mais il a fait des Russes aussi. Et puis, à bien y regarder, ils sont pareils. De toute façon, ce sont tous les mêmes, les Français, les Russes, les Allemands ; c'est l'époque où l'on se rasait déjà, où l'on portait des cols montés, où tous faisaient déjà coudre leurs robes à la mode étrangère et où l'on arborait des favoris.*

*Je vous propose la méthode suivante : nous regarderons les dessins et nous nous dirons alors : "ce vieux ressemble à Mouromski". Nous irons de l'extérieur vers l'intérieur ; bien sûr, je dis tout cela de façon primitive, en essence, ce n'est pas tout à fait comme ça.*

— *Est-ce qu'on ne peut pas se l'imaginer nous-mêmes ?*

— *Non, le mieux, c'est qu'il nous vienne des artistes. Ainsi, par exemple, Hoffmann a écrit ses contes à la façon de Callot<sup>14</sup>.*

14. SITKOVETSKAIA et FELDMAN, loc. cit. (*nous traduisons*)





FIGURE 133 – Esquisse de Victor Chestakov pour le personnage de Mouromski dans *Le Mariage de Kretchinski*. Papier cartonné, crayon, gouache. 28 × 22,8 cm. Reproduit dans *Meyerhold et les artistes*.

### c) *La Dame aux camélias*

Daumier reste une source d'inspiration importante pour Meyerhold. Lorsqu'il s'attaque la même année à la mise en scène de *La Dame aux camélias* de Dumas fils, il mobilise un nombre important d'artistes français, dont Daumier<sup>15</sup>. Comme le révèle le discours qu'il tient à sa troupe à propos du travail sur le premier acte de la pièce, il reproche à ses comédiennes de ne pas s'être suffisamment imprégnées de la gestuelle de Daumier et de Gavarni, dans une préoccupation typiquement eisensteinienne :

*« Ça ne ferait pas de mal aux femmes de travailler leur gestuelle. C'est qu'elles ne savent pas marcher avec une traîne. Or cette traîne fait partie des costumes de l'époque et oblige donc à marcher autrement : tout d'abord, la taille est serrée comme ça [il mime], le buste part en avant tandis que l'arrière se déploie. [...] Une jupe longue oblige à d'autres mouvements qu'une courte. C'est pourquoi il faut vous, pour le rôle d'Olympe, regarder à nouveau toutes les gravures de mode, tous les journaux, et particulièrement les caricatures des journaux anglais et français. Vous verrez que toutes les femmes du type d'Olympe et Prudence ne marchaient pas du tout comme vous le faites. [...] Sinon, votre démarche ne collera pas à votre costume. Il vous faut travailler votre démarche sans plus attendre. Sinon se produira la rupture que nous avons eue dans Le Mariage de Kretchinski. Je ne peux pas regarder le premier acte.*

15. Sur la mise en scène de *La Dame aux camélias*, voir « La Dame aux camélias », MEYERHOLD, op. cit., p. 154-165.

*Nous nous sommes appuyés sur Daumier et Gavarni, et voilà qu'elles nous jouent du Tourguéniev, car c'est plus facile*<sup>16</sup>. »

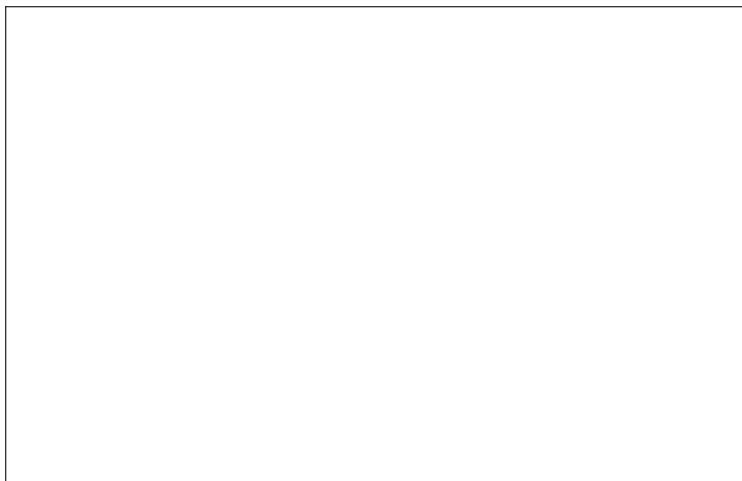


FIGURE 134 – Dialogue entre sources plastiques et théâtre chez Meyerhold pour le personnage de Prudence dans *La Dame aux camélias*. Au dos du dessin, mention de Meyerhold : « *pose féminine typique de Daumier et Gavarni* ». Reproduit dans *Meyerhold répète*, t. II.

De manière générale, Eisenstein semble avoir transmis de façon durable son goût pour Daumier à Meyerhold, de sorte que l'artiste devient également une référence pour ce dernier. Par exemple, le 14 mars 1936, en proie à de nombreuses attaques, il donne une conférence pour se défendre en établissant une distinction entre son travail et ce qu'il nomme « le meyerholdisme », à savoir une déviation formaliste et gauchiste qu'il impute à ses élèves et épigones. Il fait alors part de ses doutes quant à son avenir de metteur en scène en se comparant à une figure de Daumier :

*« Je rêve toujours de faire passer mon art sur le terrain de la dramaturgie, je n'y parviendrai probablement pas, mais à la fin de ma vie, je deviendrai un bon critique. J'apparaîtrai au parterre, comme sur les gravures de Daumier, j'aurai une canne, j'entrerai dans la salle en manteau, parce que sous mon manteau j'aurai une cuirasse.*

16. « Discussion du 3 décembre 1933 à propos du premier acte de *La Dame aux camélias* », in SITKOVETSKAIA et FELDMAN, op. cit., p. 84. (*nous traduisons*)

*Si mes cheveux ne sont pas assez blancs, je porterai une perruque blanche. Je serai sombre, vieux et méchant<sup>17</sup>. »*

Après avoir souligné et étudié le rôle qu'Eisenstein assigne à Daumier dans le cadre de sa pratique théâtrale, il convient désormais de se tourner vers celui qu'il lui réserve durant sa carrière cinématographique.

---

17. Vsévolod Meyerhold, « Meyerhold contre le meyerholdisme », 14 mars 1936, Vsévolod MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre. 1936-1940*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1992, p. 40.



Troisième partie

L'art de Daumier et le cinéma  
d'Eisenstein



# Chapitre I

## Introduction

### 1. Problématique et démarche

#### a) Du théâtre au cinéma

*« Nous sommes arrivés tels des bédouins ou des chercheurs d'or. Sur un terrain vierge. Sur un terrain offrant des possibilités inimaginables, dont jusqu'à présent, encore une portion ridiculement infime a été défrichée et cultivée. Et, dans le chaos des divergences, de la diversité des origines de chacun et des activités précédentes, nous avons mis dans le camp commun les produits de l'expérience accumulée de l'autre côté des tranchées. »*

Sergueï Eisenstein, « Du théâtre au cinéma »

En 1924, Eisenstein propose au directeur du Proletkoul't, Valéri Pletniev, de réaliser un cycle de propagande de sept films intitulé *Vers la dictature* — du prolétariat, il va de soi. Il débiterait avec les mouvements révolutionnaires russes d'avant 1917 et s'achèverait sur la révolution d'Octobre. Au final, sur les sept épisodes prévus, Eisenstein n'en tourne qu'un seul, *La Grève*, qui marque son entrée dans le monde du cinéma. La transition du théâtre vers le cinéma se fait naturellement pour lui. Tout d'abord, durant l'hiver 1922-1923, il fréquente l'atelier de cinéma de Kouléchev. Au printemps 1923, il travaille comme assistant auprès d'Esther Choub sur le

montage de la version du *Docteur Mabuse, le joueur* destinée au public soviétique. Mais surtout, lors de son travail pour le Proletkoul't sur *Le Sage*, en 1923, il réalise déjà un petit film d'esprit excentrique, *Le Journal de Gloumov*, truffé de clowneries et d'acrobaties et destiné à être diffusé pendant la représentation (et qui, ironie du sort, aurait dû être initialement réalisé par Dziga Vertov. Celui-ci comprend un certain nombre d'éléments qu'Eisenstein reprendra dans son esthétique cinématographique, du moins dans ses débuts, tels que l'accent sur l'expressivité du visage et du corps, le goût pour le grotesque et le travestissement, l'intérêt pour l'« attraction » et le choc susceptibles d'agresser le public. Par ailleurs, contrairement à nombre de ses contemporains, qui s'interrogent sur la nature du cinéma en cherchant à démontrer sa spécificité par rapport aux autres arts, Eisenstein envisage quant à lui le cinéma comme un prolongement de l'art dramatique, notamment dans sa capacité à influencer et à modeler le spectateur<sup>1</sup>. De même, il trouve dans sa pratique théâtrale des éléments de montage qui lui semblent préfigurer son travail de réalisateur<sup>2</sup>. Enfin, revenant sur sa contribution pour la mise en scène du *Mexicain* et sur sa proposition d'insérer un match de boxe véritable durant le spectacle, Eisenstein assimile cette introduction d'éléments réels à une démarche purement cinématographique<sup>3</sup>. Pour toutes ces raisons, sa pratique de cinéaste s'inscrit ainsi pleinement dans la continuité de son expérience théâtrale et de son travail auprès de Meyerhold<sup>4</sup>.

## b) Le cinéma : une voie, deux enjeux

En embrassant la voie du cinéma avec *La Grève*, Eisenstein s'implique dans deux projets parallèles. D'une part, l'exploration du médium cinématographique, encore relativement neuf en Union soviétique. D'autre part, la construction d'un cinéma militant et orienté, avec toutes les

1. Conception opposée, par exemple, à celle de Kouléchov, pour lequel le cinéma ne possède rien en commun avec le théâtre (Lev KOULÉCHOV. « Les Tâches de l'artiste au cinéma ». Dans : *Vestnik kinématografii (Le messager de la cinématographie)* 126 (1917), p. 15–16 ; Lev KOULÉCHOV. « L'Art de la luminocréation ». Dans : *Kinogazéta (Cinéjournal)* 12 (mar. 1918), p. 12.)

2. Toute sa vie, Eisenstein soulignera les continuités entre théâtre et cinéma. Par exemple, pour lui, le gros plan n'apparaît pas avec le cinéma, mais existe déjà depuis longtemps au théâtre (« Le montage dans l'art de l'acteur » (1937), in Sergueï EÏZENCHTEÏN. *Montaj (Montage)*. Sous la dir. de Naoum KLEÏMAN. Moscou : Mouzeï Kino, 2002, p. 189.)

3. Sur cette transition du théâtre vers le cinéma, voir « Du théâtre au cinéma » (1935), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 116-126.

4. Sur les rapports entre le théâtre de Meyerhold et le cinéma d'Eisenstein, voir L. G. Mouratov, « Le théâtre de Meyerhold et le cinéma d'Eisenstein », in КОУКХТА et ПÉСОЧИНСКИ, op. cit.



problématiques potentielles relatives à l'inféodation au pouvoir. Si ces deux trajectoires peuvent se recouper, elles peuvent également s'avérer bien distinctes l'une de l'autre, voire même se retrouver en antagonisme. Ainsi, le « formalisme » devient synonyme, dans les années trente, de déviance idéologique. Durant toute sa carrière cinématographique, plus que n'importe quel autre cinéaste soviétique contemporain, Eisenstein tente de concilier ces deux aspirations, avec plus ou moins de succès, en un périlleux équilibre qui ne veut ni sacrifier l'expérimentation cinématographique, ni s'attirer les foudres du pouvoir. Aussi est-il nécessaire, pour interpréter et comprendre correctement ses films, de bien garder à l'esprit ces deux enjeux.

### c) Une production cinématographique hétérogène et problématique

*« Il connaît tellement de choses, sa pensée est si lucide, que j'ai peur que, de toute évidence, il n'arrive plus à achever aucun film. Si j'en savais autant que lui, j'en mourrais. »*

Alexandre Dovjenko, « Conférence des Travailleurs du Film », 1935

Depuis *La Grève* jusqu'à sa mort, en 1948, alors en pleine disgrâce stalinienne, Eisenstein réalise moins d'une dizaine de films, parmi lesquels *La Grève* (1924), *Le Cuirassé Potemkine* (1925), *Octobre* (1927), *La Ligne générale* (1929), *Romance sentimentale* (1930), *¡ Que Viva Mexico !* (1931), *Le Pré de Béjine* (1935-7), *Alexandre Nevski* (1938), *Ivan le Terrible* (1945-6). Cette production, relativement restreinte pour une durée aussi longue, ne constitue qu'une infime partie d'un vaste ensemble comportant de nombreux projets avortés ou disparus. Une série de facteurs explique cette situation : désaccords souvent houleux avec le pouvoir, censures, conflits avec les producteurs, sans oublier les problèmes plus personnels, tels que la tendance « pathologique » d'Eisenstein, selon ses propres mots, à l'inachèvement. Comme il l'écrit, « à force de soulever des flots d'érudition, en discutant avec moi-même de principes et de programmes, [...] le scénario tombe en panne<sup>5</sup>. » Cette incapacité à mener à terme son travail le rend d'ailleurs proche de Daumier, qui reprenait ses peintures jusqu'à saturation ou les abandonnait en cours d'élaboration.

---

5. « Les bolchéviks rient » (1937), in Sergueï EISENSTEIN, *Réflexions d'un cinéaste*. Trad. par Jean CATHALA et Lucia GALINSKAÏA. Moscou : Éditions en Langues Étrangères, 1958, p. 117.

Quant aux films effectivement réalisés cités ci-dessus, les choses sont loin d'être simples : *Que Viva Mexico!* ne fut jamais monté par Eisenstein — véritable tragédie pour lui, *Le Pré de Béjine*, détruit, n'existe plus qu'à l'état de photogrammes, la troisième partie d'*Ivan le Terrible* ne fut jamais tournée, la paternité d'Eisenstein pour *Romance sentimentale* est contestée, sans parler bien entendu des différentes versions et bandes sonores qui existent pour chacun des films, ni du remplacement des sous-titres russes originaux par des sous-titres mal traduits, qui ne rendent pas compte des polices et formats initiaux<sup>6</sup>...

Travailler sur la pratique cinématographique d'Eisenstein implique donc de prendre en compte un matériau disparate, parfois incertain, parsemé de béances qui attendent d'être comblées. Le parcours que l'on proposera dans cette partie se nourrit à la fois d'une matière tangible, les films, dans leur version consacrée plus ou moins achevée, comme d'éléments plus diffus, relevant de la genèse créatrice, visuellement moins éloquentes et nécessitant parfois des efforts d'imagination et de reconstitution pour être exploités, tels que les projets inaboutis, les brouillons et les notes préparatoires aux scénarios<sup>7</sup>.

#### d) Démarche

Au sein de cet ensemble hétérogène, le recours d'Eisenstein à Daumier se manifeste de différentes manières, le plus souvent de façon sous-jacente. Bien que souterraine, cette référence daumiéresque que l'on s'attachera à exhumer n'en occupe pas moins une place non négligeable dans le processus créatif de ses films. Il s'agira donc d'observer et d'analyser les différentes modalités de cette migration du champ plastique vers le champ cinématographique.

On s'intéressera tout d'abord à l'utilisation que réserve Eisenstein à Daumier dans l'optique d'un cinéma idéologique. Après avoir étudié dans un propos général comment, en tant que forme d'expression militante, le cinéma soviétique naissant peut présenter des enjeux similaires à ceux

---

6. Sur le problème des différentes versions, voir l'analyse consacrée au *Cuirassé Potemkine* par Thomas Tode. (Thomas TODE. « Un film peut en cacher un autre : à propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique de Meisel ». Dans : *1895* 47 (déc. 2005), p. 39–68.)

Sur les difficultés que peuvent poser les différentes bandes sonores, voir l'étude comparative que propose François Albera à propos de différents coffrets Eisenstein (François ALBERA. « DVD : brève tentative d'expertise de trois éditions d'Alexandre Nevski et deux coffrets « Eisenstein » ». Dans : *1895* 43 (2004)).

7. Sur les problèmes que ce type de documents posent, voir l'introduction de Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer au numéro de *Genesis* consacré au cinéma (Jean-Loup BOURGET et Daniel FERRER, eds. *Genesis (Cinéma)*. 28. Paris : Jean-Michel Place, 2007.)

de la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle, on se penchera sur la réappropriation par Eisenstein des procédés que Daumier met en place dans ses œuvres engagées à l'aide de la *charge*. On s'attachera ensuite sur la place qu'il lui accorde dans son projet de création d'une « cinématographie intellectuelle », qui forme un moment charnière de sa pratique et de sa réflexion cinématographique. On terminera alors sur les films parlants d'Eisenstein, qui se distinguent radicalement des muets par leur esthétique et par leurs intentions. Daumier est alors dorénavant davantage convoqué à travers ses peintures, pour des motifs qui apparaissent comme essentiellement plastiques.

Dans cette partie, on s'appuiera sur les versions des films d'Eisenstein suivantes : pour la *Grève*, la version de Bach Films ; pour *Le Cuirassé Potemkine*, la version revue et actualisée par Enno Patalas en 2005 pour la cinémathèque allemande et distribuée par MK2, pour *Octobre*, pour *La ligne générale*, comme pour *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible*, celles de Bach Films (éditées à partir des copies détenues par le MoMa).



## Chapitre II

# Caricature et cinéma, deux arts militants

### 1. Filiations historiques. Du journal au film

D'un point de vue strictement historique, l'art du film est lié à celui de la caricature durant la période qu'on a coutume de désigner comme cinéma des premiers temps, en vertu de la logique selon laquelle un nouveau médium artistique ne saurait apparaître *ex nihilo*, mais se nourrit toujours, dans une certaine mesure, des formes qui lui sont préexistantes. Ainsi, de nombreux caricaturistes de la fin de siècle deviennent cinéastes, à l'instar d'Émile Cohl, figure emblématique de ce passage d'un médium à l'autre<sup>1</sup>. On peut également citer le cas de Méliès, qui signa sous le nom de Géo Smile des charges anti-boulangistes dans *La Griffie* avant de devenir le créateur de la « magie Méliès », ou celui de James Stuart Blackton, qui mit son expérience de caricaturiste au service de dessins animés construits sur le potentiel comique de physionomies en transformation, comme *Humorous phases of funny faces* (1906)<sup>2</sup>.

---

1. Sur Cohl, voir la fine et passionnante analyse que lui consacre Donald Crafton, qui en profite pour effectuer une mise au point décapante sur les rapports entre bande dessinée et cinéma.

(Donald CRAFTON. *Émile Cohl, Caricature and cinema*. Princeton University Press, 1990.)

2. Sur Méliès caricaturiste, voir Madeleine MALTHÈTE-MÉLIÈS et Anne-Marie QUEVRAIN. « Georges Méliès et les arts. Étude sur l'iconographie de ses films et sur les rapports avec les courants artistiques ». Dans : *Artibus et historiae* 1.1 (1980), p. 133–144.

Par ailleurs, les cinéastes n'hésitent pas à puiser dans le vivier constitué par la caricature de presse, comme en témoigne le cinéaste Victorin Jasset, qui écrit en 1911 :

« À cette époque, le journal *Le Chat noir* qui, pendant dix ans, avait absorbé l'esprit des dessinateurs de Montmartre, de même que le supplément du *Gil Blas* furent mis à contribution. Les dessins sans paroles de Steinlen, Villette [sic], Doës, Guillaume, Caran d'Ache, etc. firent longtemps les frais des scènes comiques<sup>3</sup>. »

De même, Alice Guy souligne combien les cinéastes de son époque avaient tendance à s'inspirer de sources éclectiques, parmi lesquelles la caricature et la presse illustrée :

« À l'époque, nous n'avions cure des droits d'auteur et nous recherchions partout des sources d'inspiration. Personnellement, j'étais inspirée par : les pièces de *Grand Guignol* pour *L'Asile de nuit*, *Le Paralytique*, *Lui*, *Au Téléphone*; des bandes dessinées de *Guillaume* pour *Amoureux transis* et *Professeur de langues vivantes*. [...] *Et aussi* *La Fève enchantée*<sup>4</sup>. »

Enfin, Emmanuel Dreux a démontré dans sa thèse soutenue en 2004 tout ce que le cinéma burlesque français de la Belle Époque devait à la presse amusante de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et notamment à la caricature<sup>5</sup>.

Cependant, le cinéma des premiers temps ne reprend qu'à titre exceptionnel la composante militante de la caricature : de cette dernière, les réalisateurs retiennent surtout son aspect divertissant et sa valeur de gag, qu'ils réinvestissent dans un médium alors largement dominé par le paradigme de la « cinématographie-attraction », pour reprendre les termes qu'André Gaudreault emprunte à Guillaume-Michel Coissac<sup>6</sup>.

---

Sur les liens entre caricature et cinéma des premiers temps, on se reportera avec profit aux travaux effectués dans le cadre du GRAFICS (Groupe de Recherche sur l'Avènement et la Formation des Institutions Cinématographique et Scénique). Ce groupe, hébergé par l'Université de Montréal et dirigé par André Gaudreault, étudie les passerelles entre les différentes pratiques populaires précinématographiques et le cinéma des premiers temps.

3. Victorin JASSET. « Étude sur la mise en scène cinématographique ». Dans : *Ciné-Journal* (1911), cité par CRAFTON, op. cit., p. 251-252.

4. Alice GUY. *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*. Paris : Denoël/Gonthier, 1976, p. 79.

5. Emmanuel DREUX. « Les gestes dans le cinéma burlesque ». Thèse de doct. Université Paris VIII, 2004.

6. André GAUDREULT. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS, 2008.

À cet égard, le lien que l'on peut établir entre caricature et cinéma est de nature tout à fait différente pour la Russie et l'Union soviétique, où l'accent est mis avant tout sur la nécessité de créer un art engagé. Dans cette optique, la caricature est pensée, par rapport au cinéma, comme un modèle d'art idéologique à suivre.

## 2. La caricature, modèle pour la création d'un cinéma militant

*« Les foules ne pouvant penser que par des images, ne se laissent impressionner que par des images. Seules ces dernières les terrifient ou les séduisent, et deviennent des mobiles d'action. »*

Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*

En 1919, le régime bolchévique nationalise l'industrie cinématographique russe, qu'il place sous la tutelle du *Narkompros*, le Commissariat à l'Instruction publique. Cependant, contrairement aux autres domaines artistiques, pendant longtemps, les directives du pouvoir concernant le cinéma restent très floues. En effet, probablement en raison de sa relative nouveauté, sa puissance comme outil de propagande n'est pas encore soupçonnée<sup>7</sup>. Ne fréquentant pas les salles obscures, la grande majorité des bolchéviks issus de l'*intelligentsia* n'accordent guère de crédit au cinéma, dont ils méconnaissent la nature et les effets potentiels sur le public : au mieux, ils le considèrent comme un divertissement populaire<sup>8</sup>. Certes, Lénine fait alors figure d'exception, mais dans un premier temps, le cinéma ne l'intéresse que pour ses vertus pédagogiques uniquement.

C'est pourquoi son utilisation à des fins idéologiques n'est sérieusement envisagée qu'assez tardivement, à partir de 1922, suite à la célèbre phrase de celui-ci : « *le cinéma est le plus important des arts*<sup>9</sup>. » Ce n'est qu'à partir de là qu'on le perçoit comme une arme nouvelle qu'il

---

7. Même si dès 1918, Lounatcharski fait appel à Maïakovski comme conseiller pour l'organisation du cinéma soviétique.

8. « U.R.S.S. : le cinéaste dans la cité » in Marc FERRO. *Révoltes, révolutions, cinéma*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989, p. 193.

9. Anatoli Lounatcharski, « Conversation avec Lénine. De tous les arts... », in Anatoli LOUNATCHARSKI. *Lénine i kino (Lénine et le cinéma)*. Sous la dir. de Grigori BOLTIANSKI. Moscou/ Léninegrad, 1925, p. 16-19.

convient d'appivoiser d'urgence<sup>10</sup>. Par exemple, en 1923, dans son fameux article intitulé « La vodka, l'église et le cinématographe », Trotski déplore que le régime n'ait pas encore réussi à utiliser à bon escient cet instrument de propagande capable de détrôner l'Église et la vodka (à la fois!) :

*« Le fait que jusqu'à présent, c'est-à-dire depuis presque bientôt six ans, nous n'ayons pas maîtrisé le cinématographe, montre à quel point nous sommes balourds, ignares, pour ne pas dire tout simplement bornés. C'est un instrument qui s'offre à nous, le meilleur instrument de propagande, quelle qu'elle soit — technique, culturelle, antialcoolique, sanitaire, politique ; il permet une propagande accessible à tous, attirante, une propagande qui frappe l'imagination ; et de plus, c'est une source possible de revenus<sup>11</sup>. »*

De même, en 1924, Staline déclare : « le cinéma est le plus efficace outil pour l'agitation des masses. Notre seul problème, c'est de savoir tenir cet outil en main<sup>12</sup>. » Les mêmes constats et revendications se retrouvent chez les cinéastes. Ainsi, en 1924, l'Association des Cinéastes Révolutionnaires, dont Eisenstein fait partie, signe une déclaration regrettant que sept ans après la révolution d'Octobre, un cinéma révolutionnaire digne de ce nom n'existe toujours pas et réclamant, ironie de l'histoire, que des directives claires concernant le cinéma soient prises par le pouvoir<sup>13</sup>.

Au-delà du mépris initial des bolchéviks pour le cinéma, cette situation qui lui est propre s'explique également par d'autres facteurs. Tout d'abord, l'industrie cinématographique nationale soviétique est tributaire de la politique menée par le Sovkino, le Comité Soviétique de Photo-cinématographie, dont elle dépend. Or le Sovkino est partagé entre le désir de produire des œuvres à la gloire de la révolution et un souci de rentabilité, qui lui fait privilégier les films

---

10. Pendant longtemps, les dirigeants se méprendront d'ailleurs à son sujet. Ainsi, ils jugeront de l'idéologie d'un film uniquement à son scénario, à ses traces textuelles, sans se préoccuper de tournage ou de montage. Comme le rappelle Marc Ferro, par exemple, Lounatcharski se considère comme l'auteur d'un film uniquement parce qu'il en a écrit le scénario. (« Le pouvoir soviétique et le cinéma » in Marc FERRO. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard, 1993 [1977], p. 142.)

11. « La vodka, l'église et le cinématographe » (1923), in Lev TROTSKI. *Les questions du mode de vie*. Trad. par Joëlle AUBERT-YOUNG. Paris : 10-18, 1976 [1923], p. 69.

12. « Résolution du treizième congrès du Parti sur le cinéma » (29 mai 1924), in Ian CHRISTIE et Richard TAYLOR, éds. *Film factory. Russian and Soviet film in documents*. Londres et New York : Routledge, 1994, p. 111.

13. Déclaration de l'ARK, *Pravda*, 27 février 1924.



de divertissement grand public. En effet, il lui faut absolument réaliser des bénéfices afin de pouvoir s'approvisionner auprès de l'étranger en matériel de réalisation, dont les Soviétiques ne maîtrisent pas encore la production, et qui leur est vendu à prix d'or. À cela s'ajoutent des dysfonctionnements organisationnels et des difficultés de coordination entre les différents secteurs impliqués, qui se traduisent par des pertes financières. En outre, avec l'instauration de la NEP et la relative libéralisation qui en découle, la production cinématographique nationale éprouve certaines difficultés face à la concurrence privée et étrangère.<sup>14</sup> Enfin, le public, essentiellement prolétaire et paysan, plébiscite quant à lui les comédies et les films d'aventures, de préférence américains, qui remportent par ailleurs également l'adhésion de certains cinéastes soviétiques modernistes, comme Kouléchov, qui y voient un modèle d'efficacité<sup>15</sup>.

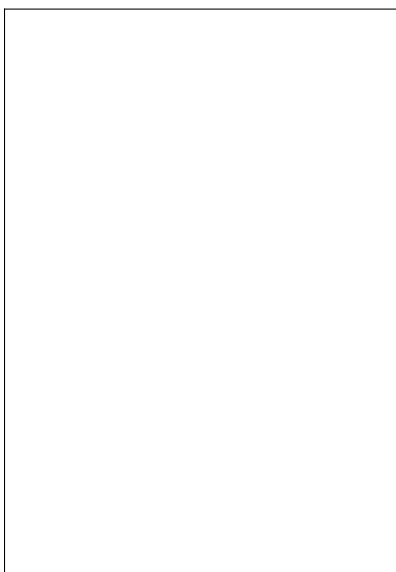


FIGURE 135 – Exemple de la fascination exercée sur la société soviétique par le cinéma américain, et notamment par la figure de Charlie Chaplin. Varvara Stépanova, *Charlie Chaplin. Charlot*, couverture pour *Kino-Fot*, n° 3, 1922.

---

14. Sur la question de la concurrence étrangère, voir Nikolai Lebedev, « Le cinéma soviétique en 1922 », in Éric SCHMULÉVITCH, éd. *Une décennie de cinéma soviétique en textes. 1919-1930. Le système derrière la fable*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 53-54.

De manière générale, à propos des difficultés de l'industrie cinématographique soviétique à ses débuts, voir les documents présentés pour la période s'étalant de 1921 à 1925 dans CHRISTIE et TAYLOR, op. cit.

15. De manière générale, les constructivistes rêvent d'une américanisation de l'art, qui permettrait notamment de mettre la ville moderne à l'honneur.

En réaction à cette situation et dans l'optique d'exploiter enfin cette armée idéologique de choix, le cinéma fait l'objet d'une attention de plus en plus croissante, comme en témoignent par exemple les nombreux projets d'écrans de Gustav Klucis, qui lui accordent un grand rôle dans la construction d'une nouvelle société soviétique. (*voir fig. ??.*)

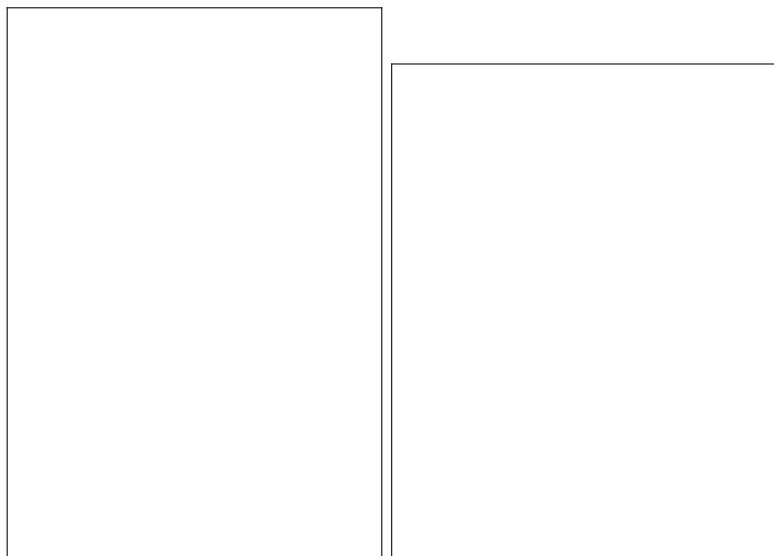


FIGURE 136 – Gustav Klucis, *Projet d'écran*, 1922, 24,6 × 16,5 cm, aquarelle et encre sur papier, collection Costakis; *Projet de tribune, écran et haut-parleurs pour pavillon de propagande. Ouvriers du monde entier, unissez-vous, le salut est dans l'industrie*, 1922, 32,9 × 24 cm, aquarelle, encre et mine de plomb sur papier, collection Costakis.

Parmi les débats, se pose notamment la question de la mise en place d'un cinéma de propagande qui se montre aussi attractif et puissant, voire plus, que les productions divertissantes bourgeoises. Dans les réflexions ainsi provoquées, la caricature revient comme élément de référence. Ainsi, en 1924, Lounatcharski préconise de réaliser des « *caricatures cinématographiques* », des *agitki*, c'est-à-dire « *des affiches animées* » mordantes et attractives, à dominante politique, d'une durée de cinq à dix minutes, qui seront diffusées avant les films<sup>16</sup>. Plus loin, il reprend cette idée en les décrivant comme un « *feuilleton humoristique se présentant sous la forme de vives caricatures, soit jouées par un acteur, soit dessinées à la manière de ce qu'on appelle*

16. Anatoli LOUNATCHARSKI. « Idéologie révolutionnaire et cinéma à thèse ». Dans : *Kino-nédélia* 46 (1924). (*nous traduisons*)

«*dessin dynamique*<sup>17</sup>. »

### 3. Attentes et objectifs pour le nouveau cinéma soviétique : des enjeux similaires à ceux de la caricature française sous la monarchie de Juillet

#### a) Images reproductibles en masse, images reproductibles pour les masses

Toutes proportions gardées, le cinéma soviétique se trouve investi des mêmes attentes que la caricature l'avait été, un siècle plus tôt, en France.

Tout d'abord, d'un point de vue technologique, en tant que médium de reproduction des images, il apparaît comme un moyen de diffusion capable de toucher un très large public, et ce d'autant plus qu'à ses débuts, le cinéma soviétique se présente largement sous une forme ambulante, étant projeté dans des trains d'*agit-prop*<sup>18</sup>. À cet égard, il semble pouvoir s'inscrire de manière rétrospective dans la chronologie mise au point par Eduard Fuchs, qui associe de façon téléologique lutte politique et émergence de nouveaux médiums de reproduction :

*« À chaque époque correspondent des techniques de reproduction bien déterminées. Elles représentent à chaque fois la possibilité d'un développement technique et résultent [...] des besoins de chaque époque. C'est pourquoi on n'est pas étonné de voir chaque bouleversement historique majeur, qui portent au pouvoir d'autres classes [...] que celles qui avaient dominé jusque-là engendrer un changement dans la technique de reproduction des images. Ce fait doit être souligné avec une netteté toute particulière*<sup>19</sup>. »

---

17. Ces feuilletons humoristiques constituent ainsi le pendant cinématographique des « journaux vivants », une forme théâtrale d'*agit-prop* très prisée pendant les années vingt. (Claudine Amiard-Chevrel, « Méthodes et formes spécifiques », in AMEY, op. cit., p. 54-56.)

18. Comme l'écrit Walter Benjamin, « *L'art de notre époque peut escompter un effet d'autant plus grand qu'il est conçu pour être reproductible.* »

Cette puissance du cinéma entraîne d'ailleurs chez Benjamin une certaine défiance en raison des dérives fascistes que pourrait entraîner l'équivalence entre « reproduction en masse » et « reproduction des masses. » (« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935, première version] in BENJAMIN, *Œuvres III*, p. 67-113.)

19. Eduard FUCHS. *Werke H. Daumier's, Lithographien (3 vol.)* Munich : Langen, 1920, t. 1, p. 13, cité dans

En ce sens, le médium du cinéma occupe en Union soviétique une fonction similaire à celle de la lithographie en France durant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Son rôle dans l'émergence d'un art militant a en effet bien été souligné par Raoul Deberdt :

*« L'invention de la lithographie populaire, puis la création de journaux illustrés vers 1830, et les extraordinaires progrès de l'impression en couleur, ont contribué à substituer peu à peu le papier image à la toile peinte et encadrée. Le tableau se meurt, mais la démocratique image s'insinue partout, couvre les murs à la façon des anciennes fresques décoratives, et envahit aussi la presse politique quotidienne, où elle parvient très heureusement à remplacer les longues chroniques par des portraits ou des reproductions instantanées bien plus documentaires que les phrases d'un écrivain bavard.<sup>20</sup> »*

## b) L'interprète du peuple

Au-delà de cet aspect technique, on peut également rapprocher le cinéma soviétique de la caricature française par la fonction qui lui est assignée. En effet, le cinéma soviétique est conçu comme devant exprimer les besoins du peuple, ainsi que le résume bien Anatoli Goldobine, directeur de la production au Goskino<sup>21</sup> :

*« Ce que le public ouvrier attend principalement du cinéma contemporain, c'est un contenu nécessaire, qui réponde aux besoins spirituels les plus vitaux de la masse d'inclinaison révolutionnaire. Cette masse n'attend pas du cinéma un divertissement, mais une solution saine des problèmes qu'elle n'arrive pas à résoudre elle-même<sup>22</sup>. »*

Or c'est exactement cette mission que Champfleury confiait à la caricature, qu'il considérait comme une institution démocratique à part entière. Dans une formulation restée célèbre, il intimait aux caricaturistes de se faire les interprètes des masses :

---

« Eduard Fuchs, collectionneur et historien » [1937], in BENJAMIN, op. cit., p. 222.

20. Raoul DEBERDT. « La Caricature et l'humour français au XIX<sup>ème</sup> siècle ». Dans : *Revue encyclopédique* VIII.226 (jan. 1898).

21. Le Goskino voit le jour en 1922. Rattaché au Commissariat du Peuple à l'Éducation, il s'agit de l'entreprise cinématographique d'État. Il laissera la place au Sovkino en 1925.

22. Anatoli GOLDOBIN. « Notre cinéma et son public ». Dans : *Novy zritel (Nouveau spectateur)* (fév. 10), p. 5-6. (nous traduisons)

« *La caricature est avec le journal le cri des citoyens. Ce que ceux-ci ne peuvent exprimer est traduit par des hommes dont la mission consiste à mettre en lumière les sentiments intimes du peuple*<sup>23</sup>. »

Ces « symbolisateurs sans le savoir<sup>24</sup> » devaient ainsi cristalliser les espoirs et les antipathies du peuple dans un langage adapté, dans une démarche qui faisait dire à Philipon, à propos de son action et de celle de ses caricaturistes, qu'ils avaient accompli leur travail « *sous l'inspiration du peuple, dont [ils n'étaient] en quelque sorte que les secrétaires et les peintres*<sup>25</sup>. » En ce sens, la vision de Champfleury et de Philipon de la tâche impartie aux caricaturistes peut rappeler, dans une version moins radicale, la fameuse « commande sociale », ce mot d'ordre lancé par Brik et Maïakovski et repris par Trétiakov. Dans la mesure où le prolétariat actuel n'est pas encore suffisamment éduqué pour se débarrasser de son aliénation, il revient à l'artiste de parler en son nom et d'anticiper ce qu'il estime être les besoins et les demandes du prolétariat idéal à venir, qui sera quant à lui doté d'une conscience de classe maximale. C'est cela que l'artiste doit exprimer, exécutant ainsi la « commande » d'une majorité qui n'existe pas encore<sup>26</sup>.

### c) **Un art pour « des millions » : un médium d'instruction efficace et puissant.**

En plus de se faire l'interprète du prolétariat, le cinéma doit également devenir son instructeur par excellence, d'où l'importance accordée à la « cinéfication » des campagnes *via* les trains d'*agit-prop* et autres dispositifs de cinéma ambulants. Comme l'énonce Lénine en 1917 déjà, lors d'un entretien avec Bogdanov :

« *Quand les masses s'empareront du cinéma, et quand il sera aux mains de véritables militants de la culture socialiste, il apparaîtra comme l'un des plus puissants moyens d'instruction des masses*<sup>27</sup>. »

---

23. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, p. VII.

24. *ibid.*, p. XIX

25. Charles Philipon, dernier numéro de *La Caricature*, septembre 1835, cité par KERR, *op. cit.*, p. 121.

26. Ossip Brik, « L'art de la Commune », *LEF*, n°1, 7 décembre 1918. Sur la « commande sociale », voir PÉRUS, *op. cit.*, p. 149-155.

27. Vladimir LÉNINE. *Samoe vajno iz vsekh iskusstv. Lénin o kino (Le plus important de tous les arts. Écrits de Lénine sur le cinéma)*. Iskousstvo, 1973, p. 116.

À la suite de la priorité accordée par Lénine à l'éradication de l'illettrisme, le cinéma est perçu comme l'un des moyens privilégiés de fournir aux masses alors largement analphabètes des rudiments d'éducation<sup>28</sup>. Il est à cet égard symptomatique que Grigori Boltianski<sup>29</sup>, en charge de la section de films amateurs de l'ODSK (Société des Amis de la Cinématographie Soviétique), rapproche cette dernière de l'association « Contre l'illettrisme » :

« Aux côtés de l'association "Contre l'illettrisme", l'ODSK doit jouer un rôle majeur sur le front pédagogique et culturel. L'ODSK, par son aide au développement du cinéma soviétique, doit être un instrument d'éducation et de savoir, car le cinéma élève le niveau culturel des masses laborieuses de l'U.R.S.S. et de ses nombreuses nationalités encore illettrées<sup>30</sup>. »

Or en France, moins d'un siècle plus tôt, le genre de la caricature politique de presse avait éclos au moment où la loi Guizot répandait l'instruction primaire dans les communes, de sorte que le caricaturiste pouvait se considérer comme l'instituteur politique du peuple. En effet, la caricature était alors perçue comme l'un des plus sûrs moyens d'atteindre ce dernier. C'est ce qu'exprimait en 1835 le journaliste Armand Carrel à propos des journaux satiriques de Philipon : « Philipon, en se bornant à inspirer les artistes qui l'entouraient, était devenu lui-même le plus ingénieux, le plus inépuisable, le plus lumineux propagateur d'idées qui ait encore agi sur aucun peuple en parlant aux yeux<sup>31</sup>. » Cette capacité de la caricature à s'adresser aux masses inspirait d'ailleurs au pouvoir une certaine crainte. Dès 1820, le député et futur ministre de la justice Jean-Charles Persil, célèbre pour son opposition à la liberté de la presse, avait déclaré : « les caricatures ont ... un avantage. Elles parlent, pour ainsi dire, à l'instinct, et les journaux ne

28. Sur la lutte de Lénine contre l'illettrisme, voir ses discussions avec Klara Tsetkine dans Klara TSETKINE. *Vospomïania o Lénine (Souvenirs sur Lénine)*. Moscou : Politizdat, 1966, p. 9-13.

29. 1885-1953

30. Grigori BOLTIANSKI. « Le cinéma et le public soviétique ». Dans : *Jizn iskusstva (La Vie de l'art)* 45 (oct. 7), p. 15.

31. *Le National*, 30 août 1835. Cité par KERR, op. cit., p. 122.

Pour Carrel, le rôle de Philipon durant la monarchie de Juillet équivaut à celui de Béranger pendant la Révolution : la caricature prend alors le relais de la chanson populaire pour toucher les masses illettrées. Effectivement, on peut tout à fait appliquer à la caricature les préceptes que le journaliste Agénor Altaroche énonce à propos des chants populaires : « Pour enseigner et émouvoir les classes populaires, classe d'une intelligence sûre, mais moins exercée, l'idée doit s'exprimer par une formule vive et concise, ou d'une manière piquante et dramatique. »

(Article « Chants civiques », Étienne GARNIER-PAGÈS, éd. *Dictionnaire politique*. Paris : Pagnerre, 1842, p. 213-214.)

s'adressent qu'à l'intelligence<sup>32</sup>. » C'est pour les mêmes raisons que le journaliste Francisque Sarcey l'admirait :

*« Je dirais presque que le crayon est une arme mieux trempée et qui frappe avec plus de force. Le pamphlet ne s'adresse qu'à l'esprit; il faut encore, pour le comprendre et le goûter, un certain degré d'instruction, d'attention tout au moins. La caricature entre dans les yeux et remue ce qu'il y a de plus sensible en nous, l'imagination. Elle est intelligible à tous; elle nous arrête au passage ... et nous force à la regarder aux vitrines où elle est suspendue<sup>33</sup>. »*

Or c'est exactement en raison de cette qualité d'adresse immédiate et instinctive que les Soviétiques reconnaissent au cinéma un pouvoir pédagogique pour le peuple. À l'instar de la caricature, celui-ci s'en prend aux tripes; il « remue », pour reprendre les termes de Sarcey. Il peut par conséquent toucher tout le monde, y compris les personnes dépourvues d'éducation. Comme le décrit Lounatcharski en 1924 :

*« L'éducation consiste à disséminer des idées chez des esprits qui leur resteraient sinon étrangers. Le cinéma peut accomplir ces deux tâches avec une particulière efficacité. D'une part, il dissémine les idées comme un clairon visuel; d'autre part, si nous y incorporons des éléments élevés, poétiques, pathétiques, etc., il peut agir sur les émotions et devenir ainsi un instrument d'agitation. [...]*

*Le cinéma produit un effet que le livre même n'atteint pas et bien entendu, il agit d'une manière bien plus puissante que n'importe qu'elle autre forme de propagande. La révolution russe, qui se montre extrêmement intéressée dans l'art d'exercer la plus grande influence possible sur les masses, aurait dû depuis longtemps s'intéresser au cinéma en le reconnaissant comme son instrument naturel<sup>34</sup>. »*

Effectivement, dans la lignée des préoccupations de l'*intelligentsia* russe du XIX<sup>ème</sup> siècle, selon laquelle l'art devait parler au peuple de façon immédiate et claire, les dirigeants envisagent

---

32. *Le conservateur littéraire*, n°14, 1820.

33. Cité par Philippe ROBERT-JONES. *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*. Paris : Les Beaux-Arts, 1960, p. XI.

Sur cette question, voir également Mirela SAİM. « "Faire comprendre au peuple" : représentation caricaturale et éloquence démocratique dans la culture politique française de 1848 ». Dans : *The Pictured word. Word and image interactions 2*. Sous la dir. de Martin HEUSSER et al. Amsterdam/ Atlanta : Rodopi, 1998.

34. LOUNATCHARSKI, op. cit.

le cinéma comme un art devant être « accessible à des millions », d'après la directive adoptée en 1925 pour la littérature et reprise ensuite pour tous les autres domaines créatifs<sup>35</sup>.

De la même manière, en leur temps, dans la France de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, les acteurs de la presse satirique avaient placé de grands espoirs dans la caricature en tant que moyen d'expression particulièrement adapté pour le peuple :

« *Quand nous fondâmes La Caricature, nous avions le pressentiment que cette langue, toute nouvelle en France, mais si appropriée au caractère national, serait bientôt populaire chez nous, comme depuis longtemps déjà, elle l'était chez nos libres voisins*<sup>36</sup>. »

Les monographies russes et soviétiques sur Daumier insistent d'ailleurs de manière récurrente sur ce désir de l'époque de s'adresser au peuple de manière intelligible. Par exemple, Nina Iavorskaïa cite dans son ouvrage les propos du critique William Thoré-Bürger, pour qui l'art doit être destiné aux hommes, et non aux dieux et aux princes : « *l'école contemporaine doit servir la liberté pour laquelle elle a combattu, elle doit oublier les vieux systèmes, oublier tout ce qui est mort, et aller vers un art plus vivant, plus accessible à la masse*<sup>37</sup>. » En réalité, comme on le verra, cette croyance en la lisibilité naturelle pour le peuple de la caricature française comme du cinéma soviétique fut contredite par les faits.

Ces parentés entre la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle et le cinéma soviétique naissant peuvent expliquer l'intérêt qu'Eisenstein trouve aux charges de Daumier alors qu'il élabore ses films. Il ne s'agit pas de dire que celui-ci les utilise parce qu'il connaît ces proximités, mais de suggérer que les caricatures de Daumier lui apparaissent comme un matériau potentiel d'inspiration dans la mesure où elles comportent des solutions déjà éprouvées à certains des problèmes qu'il doit résoudre dans ses films.

35. « Résolution du Comité central du Parti Communiste Russe (bolchévik) », 18 juin 1925, reproduite dans VAUGHAN, op. cit., p. 119.

Bien que la doctrine d'un « art pour des millions » ne soit officiellement adoptée pour le cinéma qu'en 1928, elle figure déjà dans les textes écrits les années précédentes, comme on peut le voir dans le recueil de B. S. OLKHOVY, éd. *Pouti Kino. Vsésoïouznoe partiinoe soveschanie po kinématografi (Les voies du cinéma. Congrès nationaux du Parti sur le cinéma)*. Moscou, 1929.

36. Charles Philippon, prospectus pour *Le Charivari*, octobre 1832, cité par KERR, op. cit., p. 140.

37. iavorska\IeC {\ "i }a



Parmi les différents emplois qu'Eisenstein réserve aux caricatures de Daumier pour préparer l'iconographie de ses films, on s'intéressera tout d'abord aux phénomènes de citations visuelles.



## Chapitre III

# Citations visuelles de Daumier

*« Quand vous travaillez dans de bonnes dispositions, des images affluent dans votre esprit et vous avez tout ce qu'il faut pour aller de pair avec elles, pour vous en emparer à la façon dont un coup de filet ramasse les harengs nageant en bandes. »*

Sergueï Eisenstein, « Dans le laboratoire du metteur en scène »

### 1. Des traces matérielles rares

Bien qu'Eisenstein ait été obsédé par la maîtrise de son œuvre, le hasard et l'imprévu y occupent une grande place : souvent amené à travailler dans l'urgence et à s'accommoder de facteurs extérieurs, qu'il s'agisse de commandes, de revirements d'exigences du pouvoir ou de conditions matérielles de tournage, il lui faut trouver des solutions sur le vif<sup>1</sup>. À cela s'ajoutent d'une part sa sensibilité visuelle exacerbée, grâce à laquelle un détail soudainement aperçu peut suffire à modifier l'ensemble d'une scène, et d'autre part sa propension à une pensée de type associatif, qui le prédispose à trouver des nouvelles idées de façon tout à fait inattendue en plein tournage. Les écrits d'Eisenstein abondent ainsi en récits de bricolages de dernière minute. Pour n'en citer qu'un, la terrible scène dans *Octobre* où la manifestation se retrouve écartelée d'une

---

1. Sur les questions de hasard dans la genèse des films, voir BOURGET et FERRER, op. cit.

part et d'autre du grand pont n'aurait jamais vu le jour s'il n'avait pas, un matin, assisté à l'ouverture du pont depuis la fenêtre de son hôtel<sup>2</sup>.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, de l'absence de la plupart de ses séquences d'anthologie et trouvailles cinématographiques dans ses scénarios. Il suffit par exemple d'en consulter l'édition russe publiée par *Iskousstvo* pour s'en persuader. De même, bien qu'il soit notoire qu'Eisenstein accumulait une grande documentation pour ses films avec l'aide de ses assistants<sup>3</sup>, les scénarios ne font état que de très peu de sources iconographiques, laissant par conséquent le chercheur avide de reconstitution génétique sur sa faim. En ce qui concerne Daumier, les mentions sont quasi inexistantes. Faute de traces matérielles dans les scénarios, j'ai donc tenté de repérer par moi-même des citations éventuelles de Daumier dans les films d'Eisenstein. En privilégiant une approche par photogramme, j'ai recherché des plans qui auraient pu être inspirés par ses œuvres, tant du point de vue du thème que de la composition, soit des « plans-lithographies<sup>4</sup>. »

### a) Citations visuelles : questions de méthode

Pour cette partie, je me suis nourrie d'une part de l'abondante littérature existant sur les rapports entre les arts plastiques et le cinéma et, d'autre part, des réflexions menées sur l'intertextualité par les théoriciens littéraires. Plus précisément, les travaux de Mikhaïl Iampolski sur l'intertextualité au cinéma se sont avérés précieux pour la présente étude, bien qu'ils portent sur l'intertextualité *stricto sensu*, à savoir le rapport du cinéma à la littérature<sup>5</sup>.

À l'instar de la citation littéraire, le repérage de la citation visuelle au cinéma pose un certain

2. « Des livres pour la route » (juin 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 149.

3. À cet égard, la contribution de Maxime Chtraoukh était déterminante : à plusieurs reprises, Eisenstein mentionne lui devoir des images. Par exemple, dans les notes pour *Le Capital*, il écrit :

« Un bon épisode de Paris. Une victime de la guerre. Un homme-tronc se suicide en carriole — il se jette à l'eau. C'est Max qui me l'a raconté, d'après quelque journal. »

(Sergueï EÏZENCHTEÏN. « Kapital ». Dans : *Iskousstvo Kino* 1 (1973), p. 59.)

4. Je m'inspire ici de la notion de « plan-tableau » forgée par Pascal Bonitzer à propos de plans explicitement construits en tant que références picturales. Toutefois, mon propos se veut plus large : selon Bonitzer, le plan-tableau est conçu pour être repéré comme tel. Il fonctionne donc comme une « anomalie » dans le texte filmique, qu'il interrompt. Or ici, on prendra aussi en compte la citation qui passe inaperçue, qui se fond totalement dans le tissu de la narration.

Pascal BONITZER. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris : Éditions de l'étoile, 1995, p. 31.

5. IAMPOLSKI, *The Memory of Tiresias: intertextuality and film*.

nombre de problèmes méthodologiques, liés à ce que Mikhaïl Iampolski appelle, à la suite de Gustav Chpet, la « curiosité généalogique<sup>6</sup>. » Caractéristique de notre culture enracinée dans le principe de causalité, cette curiosité peut dégénérer en tentation de retrouver à tout prix une image zéro, une image souche, d'où des dérives subjectives éventuelles<sup>7</sup>. Comme le rappelle Jean-Pierre Naugrette, c'est toujours au spectateur qu'il incombe de relier deux images, en fonction de son horizon d'attente et de son « encyclopédie personnelle », mais « *le risque est alors le trop-voir, le trop-plein, la perception saturée par la référence*<sup>8</sup>. »

Un bon exemple de ce travers peut être observé dans la thèse que Bernard Fauchille a consacrée au thème du masque chez Eisenstein. L'auteur effectue de multiples rapprochements entre différents photogrammes d'Eisenstein et différentes peintures, en vertu de leur simple proximité visuelle, sans d'autres preuves que son intuition, tout en laissant entendre que cette parenté est bel et bien voulue par Eisenstein<sup>9</sup>. Dans la même veine, à l'occasion de la thèse soutenue en 2001 par Laurent Fievet sur Hitchcock et la peinture, Dominique Sipièrre rappelait les méfaits méthodologiques que peut engendrer un regard qui force la coïncidence entre deux images et qui cherche à tout prix à imposer une conclusion préétablie<sup>10</sup>.

Il est vrai que la mode est actuellement à ce que Dominique Païni appelle une cinéphilie *intempestive*, c'est-à-dire une cinéphilie qui cherche à libérer les images filmiques de leur contexte historique au profit de rapprochements avec des images issues d'autres champs. De cette tendance sont tout à fait symptomatiques des expositions telles que *Hitchcock et l'art* ou *Le Mouvement des images*. Inspirés par la démarche mnémosynienne de Warburg, Philippe-Alain Michaud comme Dominique Païni prônent ainsi une démarche subjective, celle du musée imaginaire

---

6. *ibid.*, p. 14.

7. Sur les questions de méthode posées par la citation au cinéma, voir GÉRALDINE SFEZ. « L'image cinématographique comme support de citation ». Dans : *Cinémaction* 122 (2007), p. 173-181.

8. Jean-Pierre NAUGRETTE. « David Hockney et David Lynch, auteurs de *Mulholland Drive* ». Dans : *Ligeia* 77-78-79-80 (2007), p. 224.

9. Bernard FAUCHILLE. « Peinture et cinéma. Le thème du masque chez Eisenstein ». Thèse de doct. Lille III, 1988.

10. Laurent FIEVET. « Miroirs de Vénus : présence et fonctions des références picturales dans les films d'Alfred Hitchcock réalisés entre 1954 et 1964 ». Thèse de doct. Paris III, 2001 ; Dominique SAPIÈRRE. « Hitchcock et la peinture, mises au point et mises en garde : l'exégète avec l'eau du bain ». Dans : *Ligeia* 77-78-79-80 (2007). Il n'est pas impossible qu'à l'origine de ce désir parfois abusif de rapprochement entre le cinéma et la peinture réside une volonté de légitimer le cinéaste en tant qu'artiste.

personnel, où le principe de l'association libre engendre des coïncidences étonnantes et des ressemblances inattendues qui permettent de poser un autre regard sur les œuvres :

« *Les images, et plus particulièrement celles de cinéma, devraient être soumises à des références infiniment ouvertes. Les images exigent d'être rapprochées en dehors de toute soumission à des temporalités figées, quels que soient les champs artistiques hétérogènes de production des images. Les lois mystérieuses de l'intuition, de la mémoire involontaire, devraient être mises aux postes de commandes*<sup>11</sup>. »

Si cette démarche, fort poétique au demeurant, s'avère souvent visuellement très stimulante, cet aspect spectaculaire la prédisposant d'ailleurs tout particulièrement à l'*exposition*, néanmoins, son absence de rigueur assumée et revendiquée peut favoriser le démon de l'analogie superficielle. Comme on l'a précisé en introduction, certes, cette logique anachronique caractérise la pensée d'Eisenstein, qui donne ainsi lieu à des rapprochements tout à fait stimulants et originaux, ainsi qu'on le verra plus loin. Toutefois, dans le cadre spécifique du regard que *je* porte en tant qu'historienne de l'art sur Eisenstein pour démontrer en profondeur les liens qui l'unissent à Daumier, il m'était impossible de me soumettre à ces « lois mystérieuses de l'intuition » et aux risques de projection abusive qu'elles présentent. Aussi, bien des images eisensteiniennes qui, au premier abord, me semblaient entretenir un quelconque rapport avec Daumier ont-elles finalement été écartées de mon propos, ne m'apparaissant guère plus, après un examen plus poussé, que comme de simples coïncidences formelles.

## b) *Le Gamin de Paris*

### Une image puissante et originale

Le seul cas qui m'a semblé réellement convaincant de « plan-lithographie » inspiré par Daumier se trouve dans *Octobre*. Film-anniversaire dédié à la gloire de la Révolution soviétique, *Octobre* a largement contribué à en offrir une vision mythifiée<sup>12</sup>. Alors que l'insurrection bolchévique fut un événement d'échelle modeste, qui passa inaperçu aux yeux de l'immense majorité

11. Dominique PAÏNI. *Le Temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002, p. 126.

12. Au sujet du cinéma comme production de l'histoire, voir Pierre SORLIN. *The Film in History : restaging the past*. Oxford : Basil Blackwell, 1980.

des habitants de Pétrograd, le film d'Eisenstein la dépeint au contraire comme un soulèvement embrasant la ville toute entière, d'une portée cosmique et universelle<sup>13</sup>. C'est dans ce cadre qu'Eisenstein recourt à Daumier pour la séquence de la prise du Palais d'Hiver, comme l'a noté Myriam Tsikounas<sup>14</sup>. En effet, la scène durant laquelle un gamin s'installe sur le trône impérial des Romanov apparaît comme une réappropriation du *Gamin aux Tuileries* de Daumier, caricature qui figurait dans les ouvrages qu'Eisenstein possédait depuis son enfance, comme le Bertels<sup>15</sup>. (*voir fig. ??*.) Les deux images présentent un certain nombre de caractéristiques communes : dans chacune des deux, on voit, à la suite d'un soulèvement populaire, un gamin du peuple vêtu d'un chapeau prendre place sur le trône associé au pouvoir déchu et s'y enfoncer avec plaisir et nonchalance. D'apparence anecdotique, l'image d'un jeune garçon sur le trône est suffisamment originale pour marquer les esprits et véhiculer un message symbolique fort, ce qui explique le recours d'Eisenstein à cette lithographie de Daumier. En effet, cette image présente, littéralement, le peuple comme l'enfant de la Révolution<sup>16</sup>.

Dans *Octobre*, le gamin qui s'installe à la place du Tsar-Père fonctionne comme une allégorie

---

On se nourrit ici de toutes les réflexions sur les relations entre cinéma et histoire telles qu'elles furent impulsées par FERRO, op. cit. Voir notamment Marc FERRO. « Le paradoxe du *Cuirassé Potemkine* ». Dans : *Cahiers du monde russe et soviétique* 3-4 (1989), p. 293–295.

Il peut être intéressant de comparer ces analyses à celles portant sur la peinture d'histoire, par exemple à celles qu'on trouve dans Michel THÉVOZ. *Le Théâtre du crime : essai sur la peinture de David*. Paris : Minuit, 1989.

13. Sur la prise du Palais d'Hiver, voir Orlando FIGES. *La Révolution russe. 1891-1924 : la tragédie d'un peuple*. Trad. par Pierre-Emmanuel DAUZAT. Paris : Denoël, 2007 [1996], p. 603.

14. TSIKOUNAS, op. cit.

15. Il semblerait que cette caricature ait été appréciée dans l'entourage d'Eisenstein. Ainsi, Grigori Kozintsev la cite bien des années plus tard parmi des notes sur le comique dans l'art, en marge d'une réflexion de Marx et d'Engels sur la destruction de la pensée mythique par la technique — le lien n'est d'ailleurs pas très clair entre la citation de Marx et la caricature de Daumier :

« On sait que la mythologie grecque a été non seulement l'arsenal, mais la terre nourricière de l'art grec. La conception de la nature et des rapports sociaux qui alimente l'imagination et donc la mythologie grecque est-elle possible à l'époque des machines à filer automatiques, des locomotives et du télégraphe électrique ? Qu'est-ce que Vulcain auprès de Roberts and Co, Jupiter à côté du paratonnerre, et Hermès auprès du Crédit mobilier ? [...] (*Marx et Engels*, Sur l'art). *Voir Offenbach etc. !! Le cancan des dieux. Histoire de la caricature. Le Gamin sur le trône de Daumier.* »

(« Matériaux préparatoires à un travail sur l'art comique, excentrique et grotesque » (1942-1973), in KOZINTSEV, op. cit., p. 142, t. III. (*nous traduisons. Il semblerait que ce fragment ait été écrit dans les années cinquante*).

16. Comme l'écrit Marie-Claire Ropars-Wuilleumier à propos d'*Octobre*, « le flux fécondant des révolutionnaires (*flot de vin déchaîné par les marins qui détruisent les bouteilles pour les soustraire au pillage*) engendre l'enfant "usurpateur" qui s'assied en riant sur le trône du tsar où il s'endort. » (Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER. *L'Écran de la mémoire*. Paris : Seuil, 1970, p. 210.)

Selon Bordwell, dans une interprétation légèrement différente, l'enfant serait le fruit du viol du Palais d'Hiver par les révolutionnaires. (BORDWELL, op. cit., p. 91).

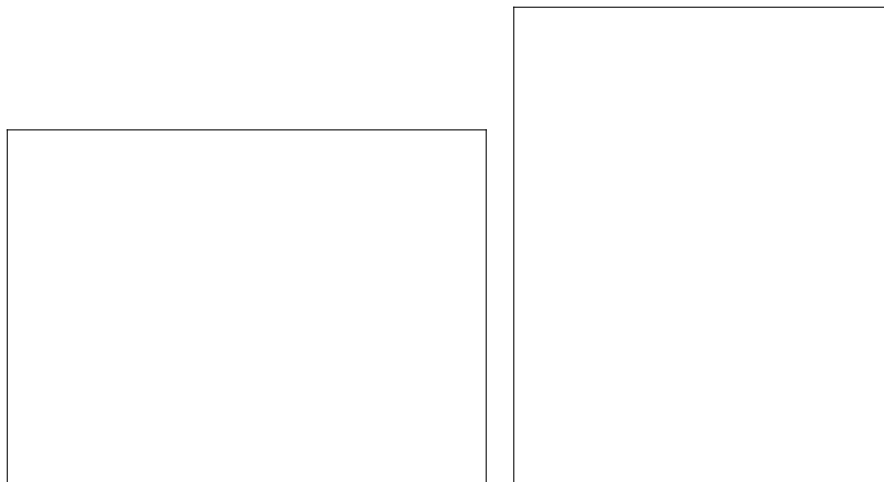


FIGURE 137 – À gauche : la prise du Palais d’Hiver. Photogramme d’*Octobre*. À droite : Honoré Daumier, *Le Gamin de Paris aux Tuileries*, 1848. Lithographie, 225 × 255 mm. Collection Noack.

du peuple qui s’affranchit du tsarisme<sup>17</sup>. On assiste ainsi à l’émergence d’un pouvoir jeune et neuf, plein de vitalité et de fougue, avec un grand et bel avenir devant soi. La promesse du monde nouveau qu’il incarne se traduit dans la séquence par un télescopage de l’espace et du temps, tandis qu’une alternance très rapide de plans produit une accélération du rythme qui transmet au spectateur une exaltation révolutionnaire.

### Une image participant à la mise en place d’une « histoire monumentale »

Il est intéressant de noter que pour dépeindre la révolution de 1917, Eisenstein se soit servi d’une représentation de la révolution de 1848. N’ayant pas assisté en personne aux événements révolutionnaires de 1917<sup>18</sup>, il les reconstitue bien entendu à partir de la documentation qu’on lui fournit pour le tournage, mais aussi à partir de modèles iconographiques qu’il connaît déjà. Dans ce cadre, l’histoire révolutionnaire française, pour laquelle il se passionne depuis son en-

17. Cette rhétorique familiale fait partie de l’imaginaire révolutionnaire. Selon Paul Reiwald, Lénine aspire à faire déchoir le pouvoir du père pour instaurer à la place une collectivité fraternelle.

(Paul REIWALD. *De l’esprit des masses. Traité de psychologie collective*. Paris/ Neufchâtel : Delachaux et Niestlé, 1949, p. 466.)

18. Le jour de la révolution, Eisenstein est chez lui, en train de classer des notes sur des gravures du XVIII<sup>ème</sup> siècle. (« Novgorod — Los Remedios » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 145.)



fance, s'impose à son esprit. Toutefois, en procédant ainsi, il ne fait pas que satisfaire son goût personnel.

Tout d'abord, il rend compte d'un phénomène historique véritable, dans la mesure où les protagonistes de la révolution russe s'étaient inscrits d'eux-mêmes dans la continuité de l'histoire française, comme le souligne Marc Ferro :

« *En 1917, c'est en chantant La Marseillaise que durant les journées de février, les Russes renversèrent le tsarisme. Les banderoles des soldats et des ouvriers, des manifestants de toute catégorie portaient écrit : À bas l'Ancien régime, Terre et liberté. En octobre, les premières statues que les bolchéviks dressent pour fêter leur victoire sont bien sûr celle de Marx, mais aussi celles de Danton, Robespierre et Gracchus Babeuf. C'est dire que la Révolution de 1917, toutes tendances confondues, s'est bien réclamée des idéaux et des hommes de 1789*<sup>19</sup>. »

Par ailleurs, en établissant de manière sous-jacente un parallèle entre 1848 et 1917, Eisenstein répond surtout aux aspirations de ses commanditaires qui, à la suite de l'intérêt témoigné par Marx aux révolutions françaises en tant que modèle à suivre, cherchent à inclure la révolution russe dans une *histoire monumentale*, pour reprendre l'expression de Nietzsche, celle des luttes révolutionnaires<sup>20</sup>. Comme l'explique bien Stephen Bann :

« *C'est précisément en période de crise révolutionnaire que l'on invoque les esprits du passé pour leur emprunter leurs noms, leurs cris de bataille et leurs costumes, afin de présenter une nouvelle scène de l'histoire mondiale sous le déguisement d'un passé honoré*<sup>21</sup>. »

Dans cette optique, les instances dirigeantes du nouveau régime encouragent fortement les analogies entre histoire russe et histoire française. Anatoli Lounatcharski se montre très expli-

---

19. FERRO, *Révoltes, révolutions, cinéma*, p. 15. Comme le note Sergueï Tchakhotine, la Marseillaise fonctionne pour bien des peuples comme un symbole très puissant de liberté, aux résonances très fortes. (TCHAKHOTINE, op. cit., p. 316.)

20.

« *Croire que les grands moments de la lutte entre les individus forment une chaîne qui prolonge à travers les millénaires la ligne de faite de l'humanité, [...] c'est le fondement même de la croyance à l'humanité telle qu'elle s'exprime par l'exigence d'une histoire monumentale.* »

« De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie », in Friedrich NIETZSCHE. *Considérations inactuelles*. Trad. par Geneviève BIANQUIS. T. 2. Paris : Aubier, 1964 [1874], p. 229.

21. Stephen BANN. *Romanticism and the rise of history*. New York : Twayne publisher, 1995, p. 7.

cite à ce sujet, lors d'une conférence en 1919 destinée aux travailleurs du cinéma. Il y établit clairement une filiation entre le modèle français admiré et les accomplissements révolutionnaires russes :

« *L'histoire des conflits politiques, et en particulier l'histoire de la grande Révolution française, comme tous les événements importants de notre histoire révolutionnaire récente, des Décabristes à la Révolution d'Octobre 1917, doivent être également traités avec tout le soin nécessaire*<sup>22</sup>. »

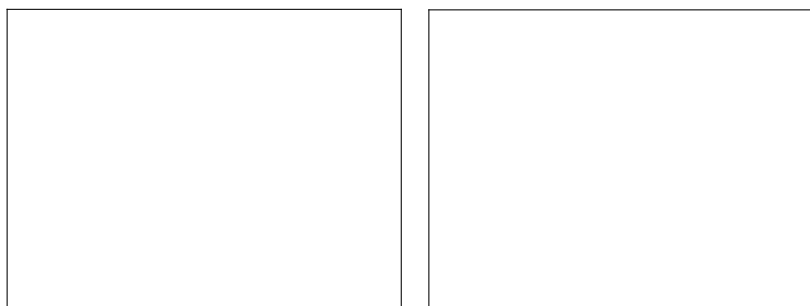


FIGURE 138 – Exemple d'analogie entre la France et la Russie. Une Marianne soviétique : photogrammes de *La Mère* (1926) de Vsévolod Poudovkine.

Toutefois, Eisenstein ne s'inspire pas ici de 1789, mais de 1848. Cependant, son cas est loin d'être une exception, dans la mesure où aucun film russe et soviétique n'a été consacré à la Révolution française. Selon Marc Ferro, ce phénomène pour le moins surprenant s'explique principalement par des motifs politiques. En 1917-1920, les menchéviks et les S.-R. sont identifiés aux Girondins, et les bolchéviks aux Jacobins. Dans ces conditions, si l'on assimile les modérés à Danton et Lénine à Robespierre, il pourrait se produire un parallèle fâcheux entre Bonaparte et Trotski ou Staline<sup>23</sup>. C'est pourquoi les cinéastes préfèrent de loin représenter l'épisode de la Commune de Paris. Ils recourent d'ailleurs largement à l'iconographie de l'époque, et notamment à ses caricatures. Par exemple, dans *La Pipe et le Communard* (1929), Konstantin Mardjanov s'inspire très clairement de charges contre Adolphe Thiers pour le traitement grotesque qu'il

22. Les Tâches du cinéma national en RSFSR (1919), in Anatoli LOUNATCHARSKI. *Kinématograf. Sbornik stateï* (Le cinématographe. Recueil d'articles). Moscou : GIZ, 1919, p. 7. (nous traduisons)

23. « Observations sur la révolution au cinéma » in FERRO, *Cinéma et histoire*, p. 239-240.

réserve au personnage, et ce jusque dans l'intertitre, qui fonctionne ici comme la légende d'une caricature *ad hominem*. (voir fig. ??.)

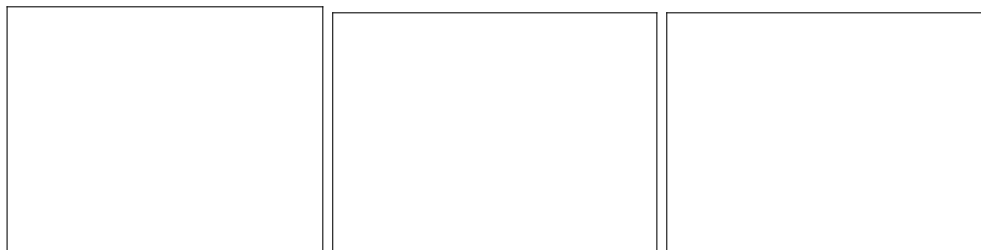


FIGURE 139 – La Commune, source d'inspiration pour les Soviétiques. Traitement grotesque d'Adolphe Thiers. Photogrammes de *La Pipe et le Communard* de Konstantin Mardjanov, 1929.

Pour en revenir au gamin d'*Octobre*, le recours d'Eisenstein à Daumier s'explique donc en partie, au-delà des goûts et préférence personnels, par cet arrière-plan idéologique selon lequel l'histoire révolutionnaire russe prolonge l'histoire révolutionnaire française.

Cependant, il est intéressant de noter que la scène du gamin dans *Octobre* partage une certaine ambiguïté avec sa matrice, la caricature de Daumier.

### Une image non dénuée d'ambiguïté

Bien qu'*Octobre* se veuille, nécessairement, une exaltation de la révolution bolchévique, néanmoins, comme le remarque Dominique Fernandez, la caméra s'attarde d'une façon étonnamment insistante sur les pieds du gamin qui ne touchent pas le sol. Selon lui, ces pieds trop courts signifient que le peuple n'est pas encore suffisamment mûr pour gouverner de façon autonome et « adulte » :

*« Les pieds du peuple-enfant ne touchent pas terre, le peuple-enfant est trop petit pour succéder comme ça, du jour au lendemain, au maître détrôné<sup>24</sup>. »*

Effectivement, durant la séquence de la prise du Palais d'Hiver, des bolchéviks consciencieux empêchent les soldats et le peuple avides de débauche de s'emparer des objets précieux du Palais

24. FERNANDEZ, op. cit., p. 159.

d'Hiver et d'en dévaliser les caves de vin. Pour cette scène, Eisenstein reprend la description faite par John Reed dans *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, ouvrage qui lui sert de fondement pour son scénario :

« Gardes rouges et soldats se jetèrent aussitôt sur de grandes caisses d'emballage qui se trouvaient là, faisant sauter les couvercles à coups de crosse et en sortant des tapis, des rideaux, du linge, de la vaisselle de porcelaine, de la verrerie. [...] Le pillage ne faisait que commencer lorsqu'une voix se fit entendre : "Camarades ! Ne touchez à rien, ne prenez rien, tout cela est la propriété du peuple !" »<sup>25</sup>

En réalité, un véritable pillage assorti d'une monstrueuse beuverie eut bel et bien lieu, mais bien entendu, il aurait été inconcevable d'un point de vue idéologique de présenter les faits tels qu'ils se déroulèrent réellement<sup>26</sup>.

L'image du gamin permet ainsi de signaler discrètement la nécessité que le peuple soit encadré — par les bolchéviks, il va de soi — sans pour autant renvoyer aux débordements réels auquel il s'adonna. Il se trouve que son modèle, le gamin de Daumier, semble relever d'une stratégie similaire. En effet, il semble difficile de se montrer aussi affirmatif que Timothy J. Clark, lorsque celui-ci écrit dans *Le Bourgeois Absolu* que cette lithographie transmet l'euphorie quarante-huitarde de Daumier<sup>27</sup>. Désireux de montrer l'artiste sous un jour héroïque, Clark estime que celui-ci adopte dans cette image le point de vue des insurgés, auxquels il accorderait

25. JOHN REED. *Dix Jours qui ébranlèrent le monde*. Paris : Éditions sociales, 1967, p. 84.

26. Voir à ce sujet la description qu'en donne Orlando Figes :

« Quand les bolchéviks investirent le palais d'Hiver, ils découvrirent un des plus grands celliers jamais vus. Dans les jours suivants, des dizaines de milliers de grands millésimes disparurent des caves. Les ouvriers et des soldats bolchéviks se servaient en Château d'Yquem 1847, le dernier millésime préféré du tsar, et vendaient de la vodka aux passants, à l'extérieur. Des foules avinées poursuivirent le saccage. Le Palais d'Hiver fut affreusement vandalisé. [...] Les bolchéviks essayèrent vainement d'endiguer l'anarchie en mettant sous scellés la réserve de spiritueux. Ils nommèrent un commissaire du Palais d'Hiver, qui ne dessolait pas. Ils postèrent des gardes autour de la cave, qui se permettaient d'écouler des bouteilles. Ils pompèrent le vin dans la rue, mais la foule s'attroupait pour le boire à même le caniveau. Ils essayèrent de détruire le trésor encombrant, de le transférer au Smolny, et même de l'expédier en Suède : tous leurs efforts n'aboutirent à rien. Des centaines de soiffards furent jetés en prison jusqu'à ce qu'il n'y eût plus de place dans les cellules. On installa des mitrailleuses afin de dissuader les pillards en tirant au-dessus de leurs têtes — voire sur eux —, mais il en vint encore. L'anarchie se poursuivit plusieurs semaines durant — la loi martiale fut même décrétée — jusqu'à ce qu'enfin la source d'alcool se tarît à la fin de l'année. »

FIGES, op. cit., p. 614-615.

27. CLARK, op. cit.

ainsi son soutien inconditionnel<sup>28</sup>. Les doutes ne l'assailleraient qu'une quinzaine de jours plus tard, l'empêchant alors de produire ou d'achever d'autres représentations de 1848. Il semblerait plutôt qu'en réalité, *Le Gamin de Paris aux Tuileries* offre ici une vision bien plus ambiguë des événements.

En faisant référence au rituel de couronnement du roi des fous, Daumier recourt à l'iconographie du carnaval et à celle de la mascarade, à laquelle se prêtent particulièrement bien l'estrade et les rideaux royaux. Par ce biais théâtral et carnavalesque, certes, il exorcise toute violence — le spectre des atrocités de 1789 est encore présent dans la mémoire collective. Pour autant, cette représentation apparaît comme bien moins idéalisée que la plupart de celles qui s'attachent à proposer une vision glorieuse et lyrique des journées révolutionnaires de février. Comme le suggère Ségolène Le Men, la caricature de Daumier est visuellement très proche du tableau négatif des événements proposé par Victor Adam et Jules Arnout dans *Le Peuple aux Tuileries*<sup>29</sup>. (*voir fig. ??.*) Adam et Arnout donnent à voir un peuple porteur d'une force inquiétante et trouble, à la mine patibulaire et avinée, de sorte que le carnaval devient synonyme de désordre et de débordement.

À cet égard, cette lithographie comme celle de Daumier ne sont pas sans rappeler la description, quant à elle franchement hostile, que livrera Flaubert de février 1848 dans *L'Éducation sentimentale* :

*« Sur le trône, en dessous, était assis un prolétaire à barbe noire, la chemise entrouverte, l'air hilare et stupide comme un magot. D'autres gravissaient l'estrade pour s'asseoir à sa place. »*

---

28. Il est assez curieux de constater que les termes par lesquels Clark assoit cette lecture relèvent d'un champ lexical de la maladie et de la grossièreté, dans une description qui ne laisse au final transparaître que très peu des sentiments positifs prêtés à Daumier par rapport aux événements, exception faite de la référence à Delacroix, par ailleurs elle-même malmenée :

*« La lithographie de Daumier, réalisée à toute vitesse la première semaine de mars, a pour sujet l'invasion vue par l'envahisseur : une nouvelle image de la Liberté citant le prototype de Delacroix avec une **nonchalante irrévérence**. Le gamin lui-même pourrait avoir été emprunté à la Liberté guidant le peuple : il porte le même costume, mais son visage est **plus grossier, plus insolent**. L'homme qui se tient à ses côtés **même maladroitement** l'attitude de la Liberté. Cette lithographie regorge de formes et frappe par la densité de ses lignes, comme si en fait, on avait voulu évoquer la bousculade des corps humains et l'épaisseur de l'atmosphère. »*

(*ibid.*, p. 39, nous soulignons).

29. « Les images de l'année 1848 dans "la République des arts" », in Maurice AGULHON, Ségolène LE MEN et Nicole MOULONGUET, éd.s. *Les révolutions de 1848. L'Europe des images. Une république nouvelle, cat. exp.* Paris : Assemblée nationale, 1998, p. 53.

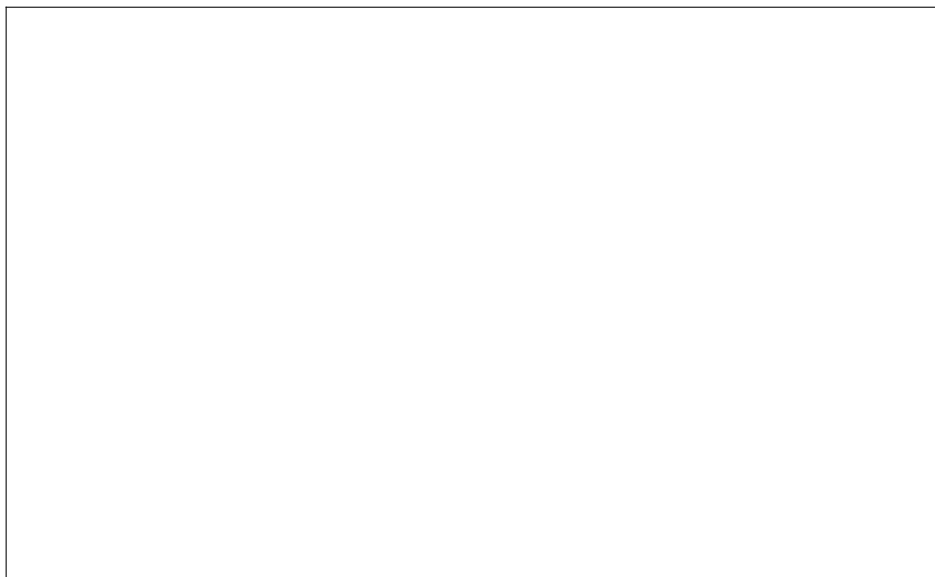


FIGURE 140 – Adam et Arnout. « *Le Peuple aux Tuileries. 24 février 1848*. Reproduit dans *Les révolutions de 1848. L'Europe des images. Une république nouvelle*.

«*Quel mythe ! dit Hussonnet. Voilà le peuple souverain !*»<sup>30</sup> »

Bien entendu, Flaubert comme Adam et Arnout décrivent les faits d'une manière sombre et violente qui est absente de la caricature de Daumier. Néanmoins, si ce dernier ne procède pas à une franche condamnation, son recours à des physionomies grotesques et burlesques n'est pas sans poser question. La même observation peut d'ailleurs être faite pour la scène d'*Octobre*, dont se dégage une certaine étrangeté, due au rire quasi grimaçant du gamin. Difficile de savoir si Daumier cautionne la gouaille impertinente du gamin, ou s'il réprovoque à travers lui l'excentricité des festivités orgiaques qui se déroulèrent suite à l'invasion des Tuileries. La légende « *Cristi !!! Comme on s'enfoncé bien dedans* », qui reprend le parler populaire des titis parisiens, peut très

30. *L'Éducation sentimentale* (1869), in Gustave FLAUBERT. *Œuvres complètes*. Paris : Quantin, 1885, p. 133, t. IV.

Selon Ségolène Le Men, le nom des personnages d'Arnoux et Pellerin pourrait signaler que Flaubert s'est inspiré de lithographies comme celles d'Arnout et Adam. (« Les images de l'année 1848 dans "la République des arts" », in AGULHON, LE MEN et MOULONGUET, op. cit., p. 47.

Comme le rappelle Nathalie Preiss, la description de Flaubert évoque fortement la caricature par Daumier de Louis-Philippe en magot de la Chine (Nathalie PREISS. *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>ème</sup> siècle ou la représentation en question*. Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 57.)

bien transmettre, par empathie, le point de vue du gamin, tout comme elle peut s'en moquer. De telles ambiguïtés textuelles ne sont pas rares chez Daumier, notamment lorsqu'il publie ses caricatures dans *Le Charivari*, dont il doit ménager la frange conservatrice du lectorat<sup>31</sup>.

L'ambivalence de cette image ne pouvait avoir échappé à Eisenstein : comme on le sait, il acquiert tout petit la monographie de Kurt Bertels sur Daumier. Or dans celle-ci, en des termes très véhéments et quelque peu excessifs, l'auteur analyse le *Gamin de Paris* comme le symptôme du mécontentement de l'artiste face aux agissements de la populace. Selon lui, Daumier le républicain lancerait là un avertissement à l'adresse de la République, menacée par « le danger de gauche »<sup>32</sup>. Sans conserver son extrémisme, il n'est pas impossible que cette interprétation négative de Bertels ait coloré le traitement qu'Eisenstein réserve à la figure du gamin immature dans *Octobre*, d'où une certaine ambivalence de l'image.

### Une image réemployée

Quoiqu'il en soit, la caricature de Daumier semble avoir produit une grande impression sur Eisenstein. En effet, des années après *Octobre*, il la reprend à nouveau dans *Ivan le Terrible*. Un plan montre le jeune tsar Ivan, installé dans le trône impérial. La caméra s'attarde longuement sur ses pieds qui, à nouveau, n'arrivent pas à toucher le sol. Il s'agit du moment où le jeune Ivan se révolte pour la première fois contre la mainmise des boyards et tente d'imposer enfin son autorité. C'est donc le premier pas d'Ivan vers son autonomie, vers l'âge adulte, vers « Le Terrible » qu'il deviendra mais, comme le suggèrent les pieds trop courts, le chemin vers le pouvoir absolu est encore long. (*voir fig. ??*.) Si l'image initiale est ici vidée de son contenu révolutionnaire, néanmoins, comme dans *Octobre*, elle permet de soulever la question de la légitimité du pouvoir. Surtout, ce réemploi révèle la place qu'elle occupe dans l'imaginaire d'Eisenstein, par-delà tous

---

31. Dans son analyse de *Lanterne magique !!!*, Ségolène Le Men a bien montré comment Daumier pouvait faire preuve d'ambiguïté textuelle, de manière à garantir une pluralité de lectures qui permette au *Charivari* de rallier le plus grand nombre de lecteurs.

(Ségolène LE MEN. « Une lithographie de Daumier en 1869 : *Lanterne magique !!!* » Dans : *Revue d'histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle* 20/21 (2000).)

Sur les publics du *Charivari*, voir CUNO, op. cit.

Enfin, sur les liens qu'entretiennent texte et image chez Daumier, et sur les différences d'interprétation qu'ils peuvent susciter, voir Werner HOFMANN. « Ambiguity in Daumier (and in elsewhere) ». Dans : *Art Journal* 43.4 (1983), p. 361-364.

32. Kurt BERTELS. *Klassische illustratoren : Honoré Daumier*. Munich : R. Piper, 1908, p. 82.

les avatars qu'il lui fait subir. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le réalisateur lui-même ait pris la place du gamin sur le trône des Romanov lors d'une séance de photographies pendant le tournage d'*Octobre...* (voir fig. ??.)

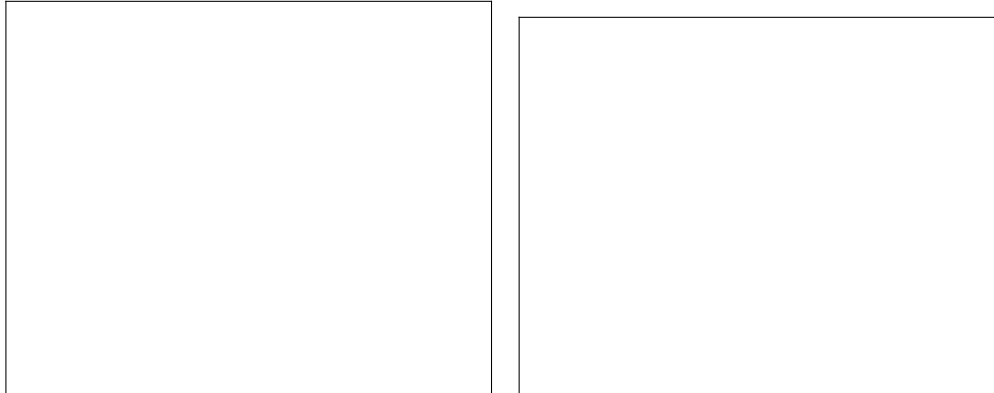


FIGURE 141 – Un trône encore trop grand. Photogrammes d'*Ivan le Terrible*.

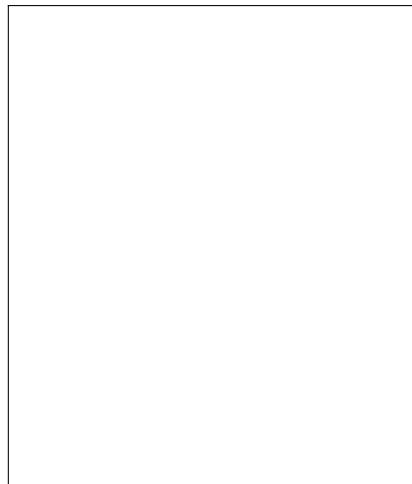


FIGURE 142 – Une réappropriation ultime du *Gamin de Paris aux Tuileries*? Photographie d'Eisenstein pendant le tournage d'*Octobre*. . Reproduit dans *Eisenstein at work*.



Au-delà de la recherche de « plans-lithographies » ou de « plans-tableaux », il peut s'avérer fécond de sortir du cadre de la stricte citation pour observer, à un niveau plus général et plus diffus, l'existence d'une parenté entre les différents procédés employés par Eisenstein et Daumier. Ce sera le propos du développement suivant.



## Chapitre IV

# Des procédés communs : une rhétorique de l'efficace

*« Le comique du masque social et la force de la raillerie sociale doivent fournir — et fourniront — sa base à l'humour militant qui sera nécessairement notre rire. »*

Sergueï Eisenstein, « Les bolchéviks rient »

On s'intéressera, dans cette partie, aux procédés communs à Daumier et à Eisenstein qui relèvent d'une visée didactique. Dans la mesure où Eisenstein cherche, avec ses premiers films, à élaborer un langage cinématographique idéologique, le précédent de la caricature de presse engagée, et notamment celui de Daumier, s'avère précieux pour lui. On s'attardera donc ici sur les similitudes de leurs stratégies discursives qui, malgré les différences inhérentes à chaque support, relèvent de ce que l'on peut appeler une rhétorique de l'efficace.

### 1. Une sémiologie du corps

Pour commencer, on étudiera la parenté de traitement réservé au corps par chacun des deux artistes. En effet, l'art militant accorde une grande place au corps, en vertu d'une équivalence

posée entre apparence extérieure et appartenance à un groupe social ou politique donné<sup>1</sup>. C'est pourquoi les corps se trouvent au centre des films d'Eisenstein, dans une poétique du visage tout à fait caractéristique et selon une sémiologie bien déterminée. De même, chez Daumier, la physionomie fait l'objet d'une attention minutieuse, qui englobe gestes et détails comme autant de signes révélateurs du statut social et moral de la personne représentée.

Tout d'abord, on montrera que dans sa pratique du *typage*, Eisenstein déploie un talent d'observation et une sensibilité physiognomonique très proches de ceux de Daumier. On prouvera ensuite qu'il détermine l'aspect de ses personnages à l'aide des réalisations de celui-ci.

### a) Le typage, une vision physiognomonique. Parentés entre Eisenstein et Daumier

*J'ai seulement besoin de visages qui expriment quelque chose, qui disent tout dès leur première apparition à l'écran.*

Federico Fellini, *La boutique des visages drôles*

Comme on l'a vu, dans son travail théâtral, Eisenstein participe à la tendance qui consiste à créer des types immédiatement reconnaissables par le public. Il fait preuve du même souci au cinéma, dans une pratique qu'il actualise du nom de « typage » (*tipazh*). Il définit ce néologisme tiré du français comme l'élaboration de « *hiéroglyphes socio-biologiques*<sup>2</sup> ».

#### Préparation du typage

En amont, le typage suppose de déterminer les traits extérieurs qui permettront au spectateur d'identifier un personnage et de lui attribuer ses qualités et défauts. Pour cela, Eisenstein recourt à une classification héritée du système physiognomonique de Lavater :

---

1. Sur l'analogie entre le corps physique et le corps social et politique, voir Antoine DE BAECQUE. *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique, 1770-1800*. Paris : Calmann-Lévy, 1993. `lerireaucorps ; \cite {baridoncea1999}`.

2. Sergueï M. EISENSTEIN. « A.I. 28 [Attraction intellectuelle 1928] ». Trad. par Valérie POZNER et Antoine CATTIN. Dans : *Cinémas* 11.2-3 (Printemps 2001), p. 155.

« Quant à nous, qui n'attribuons aucune valeur scientifique à ces théories, dès qu'il nous faut, pour la représentation exhaustive d'un personnage de type donné, imaginer la caractérisation de son aspect extérieur, nous procédons immédiatement comme Lavater. Et nous agissons ainsi car ce que nous recherchons essentiellement dans ce cas, c'est de créer surtout et d'emblée une impression — l'impression subjective qu'aura le spectateur [...].<sup>3</sup>. »

La référence à Lavater n'est nullement surprenante : Eisenstein possédait un exemplaire de sa *Physiognomonie* et il s'intéressait tout autant à sa vision de la physiognomonie qu'à celles d'Engel ou de Lichtenberg<sup>4</sup>, comme le révèle le carnet 1410 du fonds 1923-1 du RGALI. (voir fig. ??.)

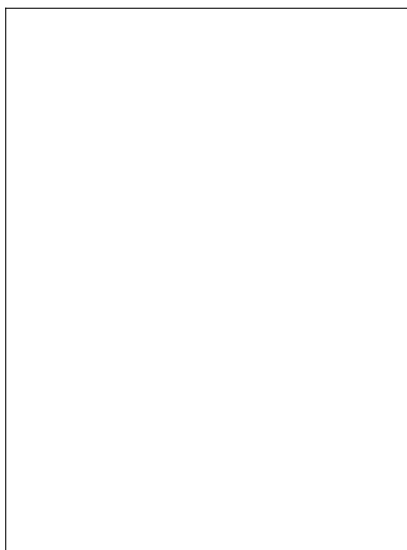


FIGURE 143 – L'exemplaire d'Eisenstein de *La Physiognomonie* de Lavater, Cabinet Eisenstein, Moscou.

En cela, il se rapproche déjà de Daumier, dont Baudelaire écrivait qu'il « fut à la fois souple comme un artiste et exact comme Lavater<sup>5</sup>. »

3. « La forme du film. Nouveaux problèmes » (8 janvier 1935), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 147.

4. (Bien que détracteur officiel de la physiognomonie comme science, Lichtenberg y recourut pour analyser les œuvres de Hogarth. Eisenstein possédait les écrits de Lichtenberg à ce sujet. (voir page ??.)

5. « Quelques caricaturistes français », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 552, t. II.

La curiosité d'Eisenstein pour les typologies physiognomoniques remonte à loin : dans ses dessins de jeunesse, il s'amuse déjà à associer des caractéristiques physiques à des qualités. Ainsi, dans l'un d'entre eux, datant de 1915, il réalise l'équivalent d'une planche physiognomonique, dans laquelle il représente différents types de sœurs (et non d'infirmières, comme l'indique erronément le catalogue de l'exposition lyonnaise de 1978 des dessins d'Eisenstein) : la travailleuse, la modeste, l'économe, etc. (*voir fig. ??.*)

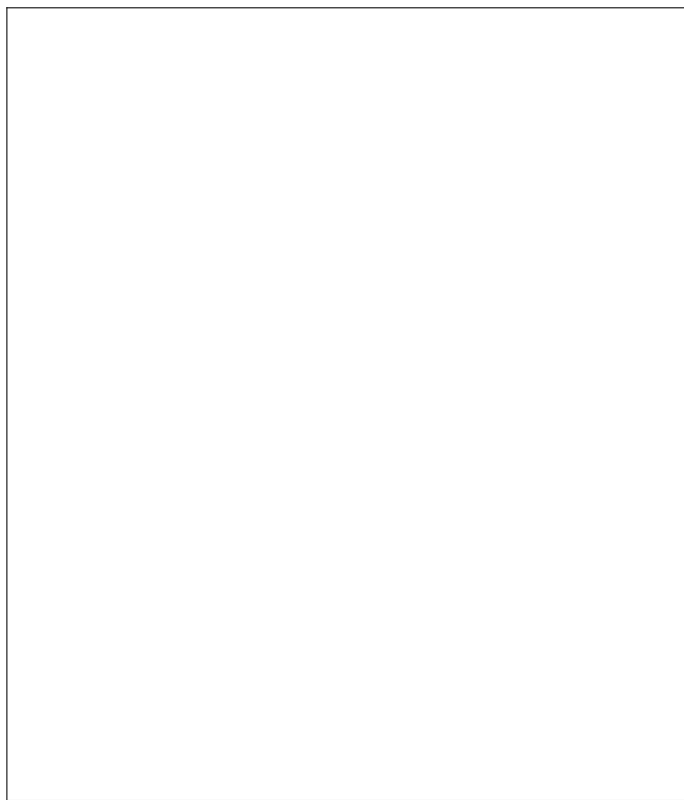


FIGURE 144 – *Sœurs*, Riga, 1915, encre de chine sur papier, 167 × 220 mm, RGALI, Moscou.

De même, dans l'un de ses carnets de jeunesse, exécuté en 1918, Eisenstein consacre toute une partie à la chiromnomie de d'Arpentigny et de Desbarolles, afin d'établir une typologie qui interprète les différentes formes des doigts de la main en termes de qualités et défauts. Ce goût pour la chiromnomie va de pair avec un attrait pour la chiromancie d'Eliphas Lévy, inscrivant ainsi le typage dans une genèse plus ésotérique que ne le laisserait supposer la seule filiation

avec la physiognomonie<sup>6</sup>. (voir fig. ??.)

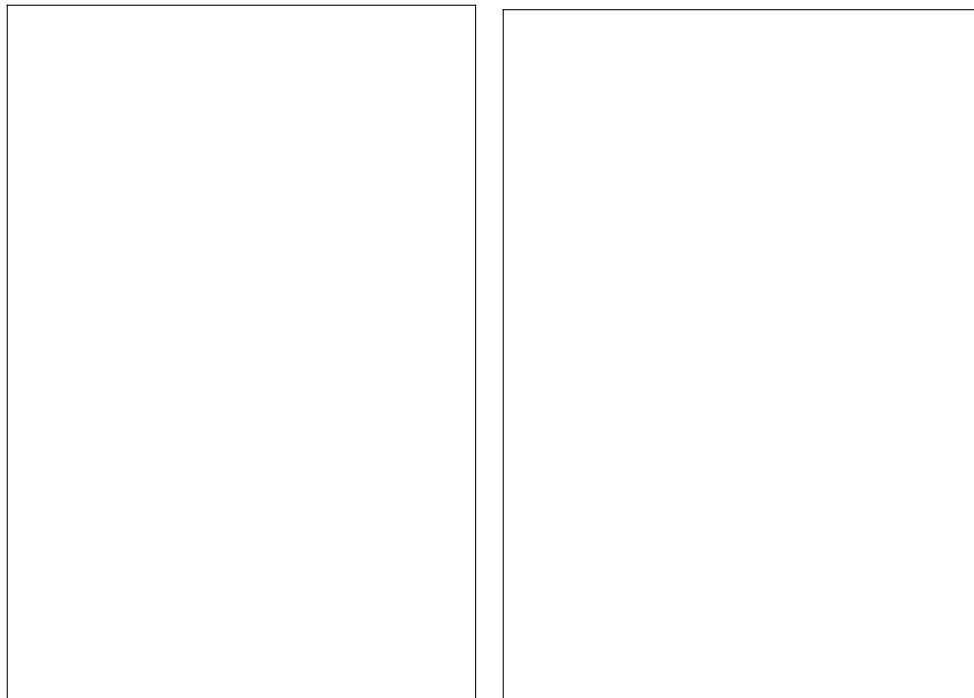


FIGURE 145 – Premières pages du carnet 887, fonds 1923, opus 1, 1918. RGALI, Moscou.

## Repérages

Une fois l'idée du personnage déterminée en imagination ou sur papier, encore faut-il, en aval, pouvoir repérer la bonne personne qui pourra l'incarner. Si, comme au théâtre, Eisenstein recherche des individus qui correspondent à un type physique précis, ce que Meyerhold appelle *emploi\**, en revanche, contrairement au type théâtral, il ne fait pas appel à des acteurs professionnels, conformément à son refus de l'« actorisme<sup>7</sup>. »

6. À ce sujet, voir Ada ACKERMAN. « Les préoccupations ésotériques de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein ». Dans : *La Revue russe* 29 (2007), p. 129–143.

7. Terme par lequel les formalistes désignent le jeu de l'acteur qui se donne explicitement pour tel. Dans les années 20, Eisenstein prône un cinéma « au-delà des étoiles », c'est-à-dire un cinéma sans stars, aux antipodes d'Hollywood. Naoum Kleïman a néanmoins démontré, chiffres à l'appui, que la proportion d'acteurs professionnels employés par Eisenstein pour ses films était en réalité bien plus importante que celui-ci ne le laisse entendre dans ses articles. (« Arguments and ancestors », in Ian CHRISTIE et Richard TAYLOR, eds. *Eisenstein rediscovered*. New York : Routledge, 1993, p. 35.)

Pour trouver la bonne personne, il faut donc déployer un grand talent d'observation, similaire à celui d'un détective : « *on doit trouver au sein d'une foule les visages, les expressions, les têtes que l'on veut avoir et qui correspondent à l'idée que l'on se fait du scénario. Il faut découvrir parmi ces personnages réels l'expression caractéristique qui flotte dans votre imagination*<sup>8</sup>. »

À ce sujet, Eisenstein préconise d'ailleurs de manière explicite de s'inspirer des méthodes de la police judiciaire<sup>9</sup>. Il existe ainsi un grand nombre de témoignages sur l'acuité visuelle qu'il pouvait mobiliser pour « révéler » un personnage. Par exemple, le critique et historien du théâtre Iosif Iouzovski<sup>10</sup> raconte comment le réalisateur découvrit en lui un prêtre idéal, à sa grande stupéfaction :

*« “Un prêtre” — dit-il, radieux, et avec le plus grand sérieux. Il ne me quittait pas du regard, il m'enveloppait, il me tâtait avec les yeux, se rapprochait puis rejetait la tête en arrière comme un peintre devant son chevalet. Finalement, il se leva, il se mit à tourner autour de moi — tantôt se dressant sur la pointe des pieds, il m'envisageait d'en haut, tantôt en se baissant, il me contemplait d'en bas, et déjà je n'existais plus, c'était comme si je devenais de la glaise entre ses mains, et soudain je sentis même quelque chose d'hypocritement onctueux dans les plis de mes lèvres, quelque chose de profondément caché et comme une odeur d'encens et je lui ai même dit : “Te Deum”. [...] C'était un génie de la transfiguration, il prenait le monde visible et il le transformait, mais sans changement, sans tromperie*<sup>11</sup>. »

Dans cette belle description, où Eisenstein est comparé à un sculpteur, Iouzovski détaille comment, sur un mode haptique, son regard *pénétrant* vient s'introduire dans la personne, afin de la faire coïncider avec le personnage qu'il pressent en elle de manière *intuitive*. Ce récit de modelage imaginaire pourrait tout à fait décrire le processus cognitif par lequel Daumier passait, en amont, pour réaliser ses portraits-charges en terre cuite. Mais surtout, la capacité d'Eisenstein à visualiser une personne dans le rôle qui lui conviendra le mieux peut évoquer le

8. Sergueï M. EISENSTEIN. « Principes du nouveau cinéma russe ». Dans : *Revue du cinéma* 9 (avr. 1930), p. 16-27, p. 21.

9. Sergej EJZENSTEJN. *La Regia*. Venise : Marsilio, 1989, p. 388. Méthode qui n'est guère étonnante, lorsqu'on pense que la physiognomonie et la phrénologie engendrèrent les classifications de criminels d'un Lombroso ou d'un Bertillon.

10. 1902-1964

11. Iosif IOUZOVSKI. « Eisenstein ! » Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 38 (1988), p. 42-43.



talent d'observateur hors du commun de Daumier. Ce dernier excellait en effet à extraire d'une physionomie ses traits essentiels, qu'il restituait ensuite de façon synthétique et expressive, selon un processus que décrit Arsène Alexandre :

« Avec son **petit œil perçant et profond**, il regarde ces modèles sans même que l'on s'en doute [...] Cependant, l'empreinte est gravée dans le cerveau ; le cliché est pris avec l'absolue netteté et l'absolue **précision** d'un appareil photographique, mais d'un appareil qui serait intelligent, qui saurait choisir lui-même le **point et le moment exacts** où la chose se présente avec son **maximum d'expression et de naturel**<sup>12</sup>. »

En outre, comme le suggère la mention du chevalet dans le texte de Iouzovski, le travail de casting visuel d'Eisenstein s'apparente aussi à la relation que le peintre entretient avec un *modèle*<sup>13</sup>. Cette comparaison se justifie pleinement lorsqu'on sait que la pratique du typage cinématographique d'Eisenstein s'inscrit dans la continuité de son activité graphique de jeunesse, où, on l'a vu, il s'adonne au genre de la caricature, qui suppose à la fois une curiosité pour les physionomies et les expressions ainsi qu'un bon œil. En cela, la pratique du typage contribue également à rapprocher Eisenstein de Daumier<sup>14</sup>.

Au-delà de l'aspect purement physique du personnage, le typage passe également par l'agencement de différents éléments soigneusement sélectionnés et combinés : les accessoires, notamment vestimentaires, qui permettront de caractériser socialement le personnage de manière ef-

12. ALEXANDRE, op. cit., p. 63. [*nous soulignons*]

13. La comparaison est alors fréquente entre acteur de cinéma et modèle (*natourchik*). Par exemple, Lev Kouléchov, qui en est à l'origine, écrit :

« *Le cinéma exige un degré extrême d'organisation de son matériau et un travail extrêmement régulier de la part de l'acteur-modèle.* »

. (Lev Kouléchov. « Le cinématographe comme fixation de l'action théâtrale ». Dans : *Ermitaj* 13 (août 1922), p. 15)

14. La plupart des cinéastes soviétiques qui accordent une grande importance au visage ont d'abord été caricaturistes : par exemple, Alexandre Dovjénko se fit d'abord connaître pour les charges qu'il signait sous le pseudonyme de « Sachko » avant de se tourner en 1926 vers le cinéma.

(Voir Alexandre DOVJENKO. *Alexander Dovzhenko: The Poet as Filmmaker*. Sous la dir. de Marco CARYN-NYK. MIT Press, 1973).

C'est également le cas de Vsévolod Poudovkine. De manière plus générale, on peut également penser à Fellini qui lui aussi exerça le métier de caricaturiste avant de passer derrière la caméra. Fellini allait dans la rue pour repérer ses acteurs et il nourrissait ses films de sa fascination pour la diversité inépuisable du visage humain (Voir Federico FELLINI. *La Boutique des visages drôles*. Paris : Jade, 1986 ; Sam STOURDZÉ. *Fellini, la grande parade*. Paris : Anabet, 2009.)

ficace, ainsi que l'ensemble des gestes qui forment ce que Barthes appelle le *gestus social*<sup>15</sup>. Comme le déclare Eisenstein, il faut en effet « *étudier en détail les traits caractéristiques, les habitudes, les traditions vestimentaires, la manière de porter le pince-nez, de fumer ou de mettre les mains dans les poches de tous ces représentants de groupes, du point de vue du "typage" et que quelque chose devait distinguer nettement les uns des autres*<sup>16</sup>. »

Ainsi, dans *La Grève*, le haut-de-forme est investi d'une grande importance en tant qu'élément associé au patronat, qu'il incarne sur le mode de la synecdoque. De même, de manière exemplaire, dans *Le Cuirassé Potemkine*, le lorgnon du médecin de bord suffit à lui seul à renvoyer au personnage, en vertu du principe cher à Eisenstein de la *pars pro toto*. (voir fig. ??.)



FIGURE 146 – Exemple de *pars pro toto* : « Le docteur dans le *Potemkine* », note préparatoire d'Eisenstein au *Cuirassé Potemkine*, RGALI, reproduit dans *Eisenstein at work*.

Cette attention portée par Eisenstein au costume et à l'accessoire n'est pas sans rappeler la sensibilité de Daumier au pouvoir sémiotique du costume moderne, que Duranty a admirablement décrite :

« *C'est bien ici que l'habit complète, que l'habit fait l'homme.*

*La physiologie des vêtements et du corps, le langage expressif et trahissant d'un gilet, d'un paletot, d'un col de chemise, d'un chapeau, les révélations qui jaillissent de ces alliés intimement unis au personnage. Nul ne les a pénétrés et rendus avec*

15. Roland BARTHES. « Diderot, Brecht, Eisenstein ». Dans : *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Sous la dir. d'Éditions du SEUIL. Paris, 1982, p. 90.

16. « Judith » (mars 1947), in EISENSTEIN, *Mémoires*, p. 462-463.

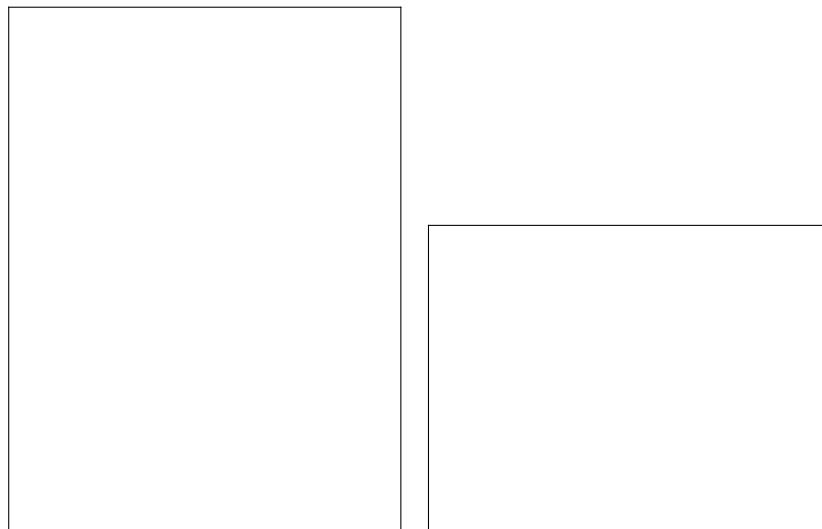


FIGURE 147 – Une sensibilité commune au costume. À gauche : Honoré Daumier, *Gazan*. 1835. Lithographie, 165 × 238 mm. Collection Noack. À droite : photogramme de *La Grève*.

*autant de profondeur et de netteté. [...] Quel œil, quelle subtile analyse, quelle impression intense ont été nécessaires pour arriver à saisir, puis résumer dans leurs traits dominants toutes ces apparences, ces accords, cette seconde nature ajoutée au nu de l'homme et qui le transforme*<sup>17</sup> (voir fig. ??). »

Si l'on a pu établir d'un point de vue rétrospectif un certain nombre de parentés, pour la plupart cognitives, entre Eisenstein et Daumier dans leur capacité à saisir l'essentiel d'une physionomie, c'est en partie parce qu'Eisenstein élabore sa pratique du typage à la lumière de ses connaissances sur Daumier, dans la lignée de son travail sur le type au théâtre.

17. DURANTY, op. cit., p. 434.

À cet égard, l'attention portée au costume par Eisenstein comme par Daumier semble constituer un pendant visuel au souhait de Balzac de fonder, avec la *La Physiologie de la toilette*, une véritable science du vêtement, une « vestignomonie » :

*« Aussi est-ce une chose reconnue aujourd'hui de tous les esprits qui réfléchissent, que par la cravate on peut juger celui qui la porte, et que, pour connaître un homme, il suffit de jeter un coup d'œil sur cette partie de lui-même qui unit la tête à la poitrine. »*

(Honoré de BALZAC. « Physiologie de la toilette ». Dans : *Œuvres diverses*. T. 1. Louis Conard, 1910, p. 47–53, p. 48. )

## b) Daumier : une référence sous-jacente à la pratique du typage

### Précisions

Comme Myriam Tsikounas l'a établi dans son article « D'où viennent les images ? », Eisenstein reprend les codes iconographiques établis par les caricatures soviétiques pour forger l'apparence des personnalités politiques qui interviennent dans ses films<sup>18</sup>. Effectivement, de manière générale, ses films recyclent énormément de motifs véhiculés par l'imagerie qui leur est contemporaine. On peut en donner un bon exemple avec la figure du poing fermé, volumineux et combattif, qui revient chez lui de manière récurrente et qui peuple de nombreuses affiches et illustrations de journaux de l'époque. (*voir fig. ??.*)

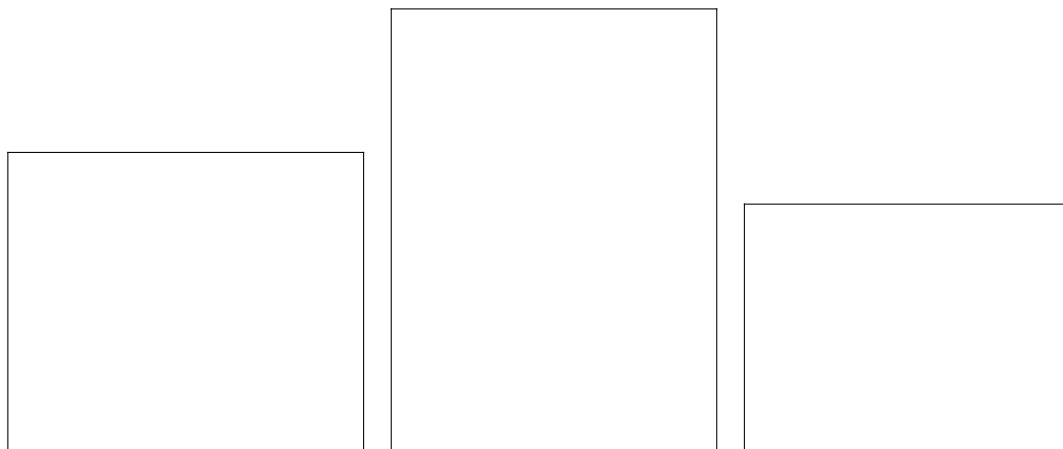


FIGURE 148 – À gauche : photogramme du *Cuirassé Potemkine*. Au centre : anonyme, *Les prolétaires du monde entier viendront défendre l'U.R.S.S.*, 1931. Reproduit dans *Agitmassovoe iskousstvo (L'art d'agitation des masses)*. À droite : photogramme de *La Ligne générale*.

Cependant, cela ne suffit pas à donner raison à Myriam Tsikounas lorsqu'elle reproche à Shlomo Sand d'établir dans *Le XX<sup>ème</sup> siècle au cinéma* un lien entre les films d'Eisenstein et la tradition du dessin social incarnée par Honoré Daumier et George Grosz. Selon elle, Sand se méprendrait alors « sur les migrations et retraitements d'images d'un champ artistique à l'autre<sup>19</sup>. »

18. TSIKOUNAS, op. cit.

19. Shlomo SAND. *Le XX<sup>ème</sup> siècle à l'écran*. Trad. par Michel Yaël Shneerson et Bilis et Yaël Shneerson.

En réalité, au vu de la nature particulièrement dialogique et palimpsestuelle de l'imagerie eisensteinienne, cette critique n'est pas fondée — ce qui n'enlève rien, par ailleurs, aux nombreuses réserves que l'on peut émettre à l'égard de l'ouvrage de Sand<sup>20</sup>. Il est en effet bien rare de pouvoir assigner une source unique et exclusive aux œuvres d'Eisenstein, et l'utilisation par ce dernier de caricatures de Moor, de Deni ou d'autres n'est en principe nullement incompatible avec le recours à d'autres sources iconographiques plus anciennes, comme l'art de Daumier.

À cet égard, les paroles d'Eisenstein lui-même s'avèrent précieuses. Reconnaisant toute sa dette à l'égard des costumeurs Iakov Raïzman et Nadejda Lamanova, qui rejoignent son équipe à partir du tournage d'*Alexandre Nevski*, il raconte combien leur aide lui est précieuse pour parfaire l'aspect des acteurs dans le sens du typage souhaité :

*« S'il avait rencontré les grands vieillards Raïzman et Lamanova, Balzac aurait pensé à Michel-Ange, au Titien et à Callot, tant est rigoureux chez eux l'équilibre des masses picturales, tant chaque trait est appelé de façon capitale à suggérer l'image qu'on veut donner du personnage. Car ces maîtres ne se contentent pas d'habiller les personnages qui ont la chance de tomber dans leurs mains. Ils créent et recréent une physionomie, corrigent ses défauts, enlèvent une anomalie ou s'en emparent, au lieu de la taire, pour l'intégrer avec art dans une image parfaitement caractéristique<sup>21</sup>. »*

À la mention de Balzac comparant ces costumeurs à Michel-Ange pour leur capacité à incarner l'image d'un personnage jusque dans le moindre détail, on s'attend presque à ce qu'arrive dans la description le nom de Daumier, au sujet duquel l'écrivain se serait écrié : *« Ce gaillard-là, mes enfants, a du Michel-Ange sous la peau ! »* Or il se trouve que, quelques lignes plus loin, Eisenstein fait part de son admiration quant au travail réalisé par Raïzman sur l'un des boyards d'*Ivan le Terrible*, dont l'aspect typique rejoint justement à ses yeux ... celui d'un baigneur de Daumier :

*« Aussi "bedonnant" justement que le boyard de mes désirs que j'avais dessiné à Iakov Ilitch sur un patron hors d'usage. Quelle mémoire ! Quelle maîtrise de l'ana-*

---

Paris : Seuil, 2004, p. 184 ; Myriam TSIKOUNAS. « Le XXe siècle au miroir du cinéma ». Dans : *Nouvelle Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 4.51 (avr. 2004), p. 152-161

20. François Albera, « Shlomo Sand, le XXe siècle à l'écran », 1895, n°44, Varia, 2004, En ligne.

21. « Les gens d'un film » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 415.

*tomie ! Quelle incarnation vivante d'un monstre, digne de la série fameuse des bains parisiens due à l'immortel crayon de Daumier*<sup>22</sup>. » (voir fig. ??.)

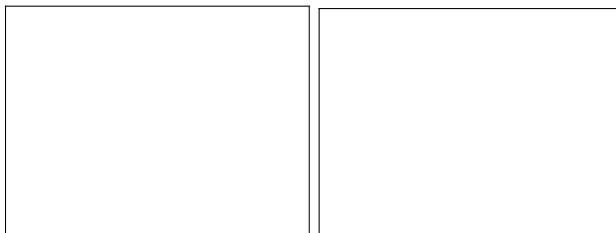


FIGURE 149 – Les boyards bedonnants et monstrueux dans *Ivan le Terrible*.

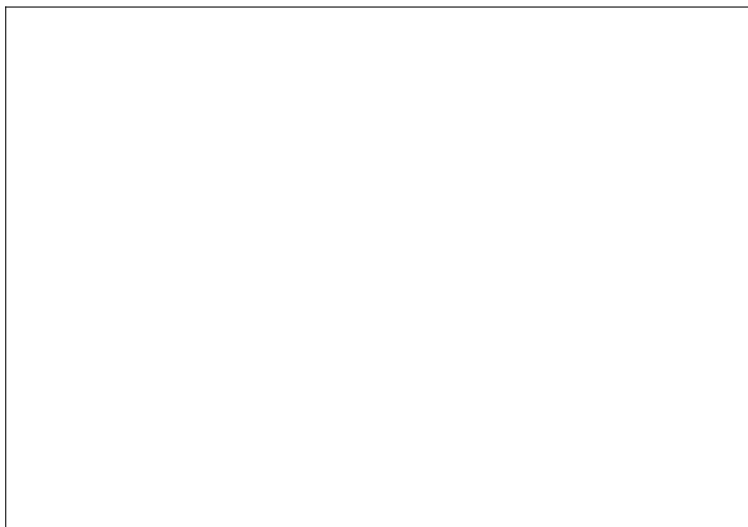


FIGURE 150 – Honoré Daumier, *Eh bonjour ! ...*, 1840. Lithographie, 204 × 263 cm. Collection Noack.

Cette citation laisse ainsi transpar tre la manière dont les caricatures de Daumier constituent un réservoir plastique sous-jacent à la pratique eisensteinienne du typage.

On peut en donner encore un autre exemple. Pour expliquer la prestation moyenne de l'actrice Ioudith Glizer dans *La Rue de la joie* (1932) de Nathan Zarkhi, Eisenstein invoque sa conception erronée du rôle, qui l'a amen e à ressembler de façon inappropri e à un personnage de Daumier :

22. « Les gens d'un film » (mai 1946), *in* *ibid.*, p. 416.

« Et même quand la maladresse est évidente et que dans *La Rue de la joie*, ce n'est pas une Anglaise vraiment typique qui est en face de nous, on n'a pas l'impression d'une maladresse due à la négligence, mais d'un vain effort pour s'approcher d'un prototype mal choisi — d'un personnage de la série des Bas bleus d'Honoré Daumier, quand il aurait fallu regarder du côté des Anglais Cruikshank et Phiz<sup>23</sup>. » (voir fig. ??.)

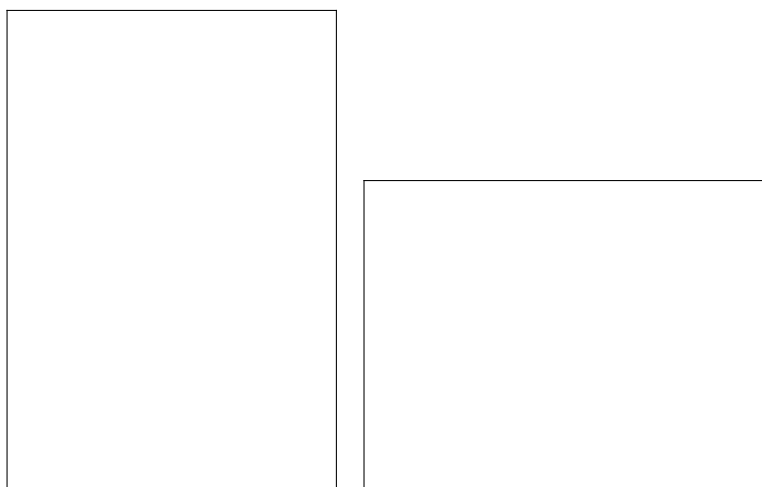


FIGURE 151 – À gauche : Honoré Daumier, *Femme de lettre humanitaire se livrant sur l'homme, à des réflexions crânement philosophiques !*, 1844. Lithographie, 181 × 232 mm. Noack collection. À droite : Ioudith Glizer (ici, dans *La Grève*).

Même si, d'après les dires d'Eisenstein, le modèle de Daumier ne convient pas dans ce cas précis, il n'en reste pas moins que celui-ci s'impose immédiatement à son esprit lorsqu'il voit le jeu de Glizer. Cet exemple révèle ainsi combien la référence daumièresque sous-tend sa réflexion sur la manière de construire des personnages.

On peut d'ailleurs imaginer qu'Eisenstein l'ait transmise à son cercle d'amis. Ainsi, il n'est peut-être pas anodin que dans ses notes préparatoires à un livre sur la mise en scène, le cinéaste

23. « Judith » (mars 1947), *in* *ibid.*, p. 461.

Il semblerait que ce commentaire ait été élaboré suite aux discussions d'Eisenstein avec ses étudiants du VGIK. En effet, les réalisateurs Grigori Lipschitz et Mikhaïl Viniarski racontent avoir étudié en détail la mise en scène de *La Rue de la joie* durant l'un de ses cours. Eisenstein avait invité Ioudith Glizer et Maxime Chtraoukh pour qu'ils dévoilent aux étudiants leur manière de travailler et qu'ils leur expliquent les différentes étapes par lesquelles ils étaient passés pour obtenir l'apparence et la gestuelle finales de leurs personnages. (VINIARSKI et LIPSCHITZ, loc. cit.)

Grigori Kozintsev considère les types de Daumier comme une source d'inspiration possible pour déterminer l'apparence des personnages d'un film. En effet, au sein d'un ensemble de références artistiques et littéraires communes avec Eisenstein, il mentionne les ressources offertes par l'art de la caricature et notamment les charges réalisées par Daumier contre les gens de justice :

« *Caractères :*

1. *Examiner comme il faut la panoplie des personnages de Balzac : Rastignac, Goriot, Pons ; ceux de Gogol : Tarass Boulba ; ceux de Shakespeare : Falstaff ; ceux de Pouchkine*
2. *Peinture : problème du portrait en général.*
3. *Caricature : **avocats de Daumier**, avocats chez Dickens et Balzac<sup>24</sup>.* »

Enfin, coïncidence qui n'est peut-être pas si fortuite, dans sa monographie consacrée à Daumier, pour désigner la capacité de l'artiste à créer des types, Nina Iavorskaïa emploie le terme « typage », terme qu'Eisenstein a largement contribué à diffuser et à populariser, et qui lui est très souvent associé<sup>25</sup>.

Examinons à présent, de manière plus concrète, comment se manifestent les liens entre le recours d'Eisenstein au typage et l'œuvre de Daumier. Eisenstein se sert du typage pour créer deux sortes de personnages qui s'opposent selon la logique du « eux » et « nous » : d'une part, les ennemis du peuple et de la révolution, présentés sous des traits grotesques et difformes ; d'autre part, le peuple et ses partisans, affichant des physionomies idéales et athlétiques.

### c) **Ennemis grotesques, physionomies caricaturales**

« *N'aime finalement pas Eisenstein, sauf quelques scènes ou montages géniaux comme dans La Ligne générale. Et ce que je ne supporte pas chez lui, [...] c'est la caricature des personnages.* »

Jean-Louis Schefer, *Main courante*

24. « Matériaux pour un livre sur la mise en scène » KOZINTSEV, op. cit., p. 50, t. III. (*nous traduisons et soulignons. Le texte est écrit dans les années quarante.*)

25. Nina IAVORSKAÏA. *Daumier*. Léningrad : Izdatelstvo léningradskogo oblastnogo sojouza sovietskikh khou-dozhnikov, 1935, p. 24.



Dans l'ensemble, les films d'Eisenstein frappent par la diversité des personnages monstrueux et grotesques qu'ils mettent en scène. Pris en gros plans, ces derniers s'apparentent à de véritables phénomènes de foire. Patrons, indics, sous-prolétaires, contre-révolutionnaires, traîtres, prêtres, bourgeois, militaires, paysans individualistes, koulaks, Teutons, boyards, comploteurs, etc., tous forment une faune impressionnante et variée, un cabinet de curiosités caricaturales, une vaste galerie de physionomies difformes, qui étalent leur laideur comme stigmate de leurs vices, comme symptôme de leur antiprogessisme, comme trace de leur dépravation morale. Tout se passe comme si Eisenstein se plaisait à exhiber des « trognes », à s'attarder sur ces visages déformés par leurs passions malsaines, en vertu de la correspondance héritée de la physiognomonie entre traits extérieurs et qualités intérieures. Cette logique atteint son point culminant dans *La Grève*, où les indics se transforment littéralement en animaux qui symbolisent leurs défauts, et dans *Alexandre Nevski*, où les Teutons portent des masques qui renvoient aux vices humains universels<sup>26</sup>. Apparaissant ainsi comme des ennemis des justes causes, tous ces individus semblent tout droit descendre des parlementaires véreux, des hommes de justice cruels, des hommes politiques corrompus et des escrocs fustigés par le crayon railleur de Daumier, que Baudelaire invite à contempler en ces termes :

« Feuillotez son œuvre, et vous verrez défiler devant vos yeux, dans sa réalité fantastique et saisissante, tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités. Tout ce qu'elle renferme de trésors effrayants, grotesques, sinistres et bouffons, Daumier le connaît<sup>27</sup>. »

Comme le feront plus tard les personnages difformes d'Eisenstein tout au long des pellicules de ses films, les monstres de Daumier *défilent* au gré des lithographies, exhibant leurs terribles physionomies sous le regard médusé du spectateur.

---

26. Naoum Kleïman a bien montré comment ces masques, quasi animaux, s'inscrivent aussi non seulement dans la tradition des mystères du Moyen-Âge, qu'Eisenstein avait étudiés, mais également du théâtre anglais, et notamment celui de Ben Jonson. Naoum E. KLEÏMAN. « Le film-concert *Alexandre Nevski* au théâtre Bolchoï ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski* 70 (2004).

27. « Quelques caricaturistes français », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 554, t. II.

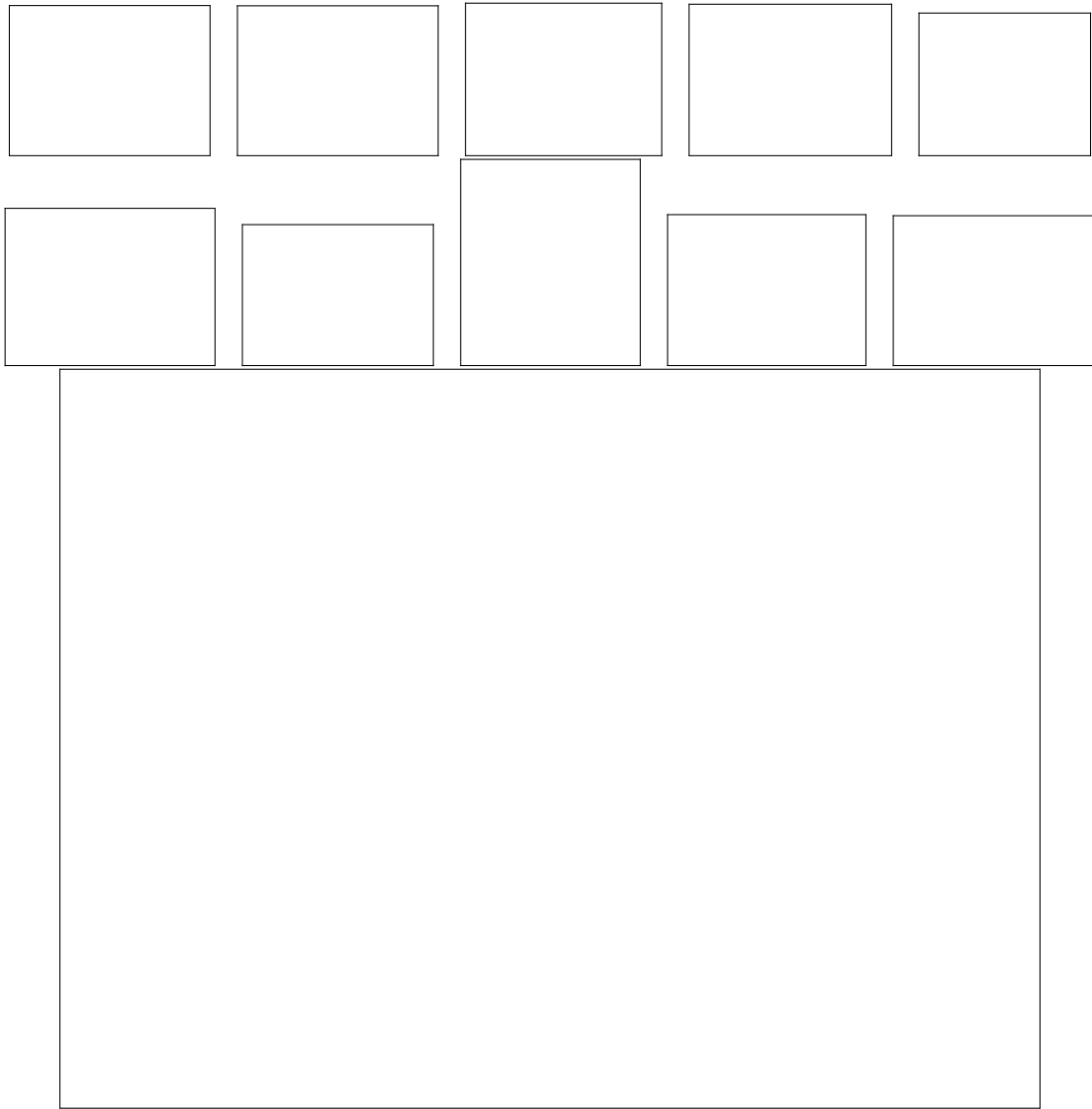


FIGURE 152 – En haut : des ennemis plus difformes les uns que les autres. photogrammes issus de différents films d'Eisenstein. En bas : une collection de visages caricaturaux. Honoré Daumier, *Masques de 1831*, 1832. Lithographie, 290 × 208 mm. Collection Noack.

### Les caricatures de Daumier, une source pour les personnages de *La Grève* ?

À cet égard, il est assez tentant d'établir une filiation entre certains protagonistes de *La Grève* et certains personnages de Daumier.

Tout d’abord, mais il ne s’agit que d’une intuition, les deux contremaîtres hostiles aux ouvriers peuvent évoquer le couple formé par Robert Macaire et son comparse Bertrand, dont les représentations par Daumier étaient bien connues d’Eisenstein, comme on l’a montré. Au vu de la gestuelle outrancière qui caractérise leur jeu, une telle source, elle-même nourrie du jeu théâtral de Frédérick Lemaître, ne serait guère étonnante. (*voir fig. ??.*)

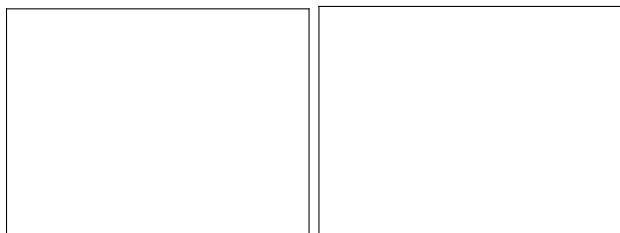


FIGURE 153 – Les contremaîtres de *La Grève* : réminiscences des Robert Macaire d’Honoré Daumier ?

Plus précisément, il est possible de relier les habitants des bas-fonds représentatifs du *Lumpenproletariat* dans le film des planches réalisées par Daumier pour *Les Mystères de Paris* d’Eugène Süe, ouvrage qui présente au lecteur des spécimens de la faune parisienne, dans la lignée de la littérature dite « panoramique » des années 1830-1840<sup>28</sup>. Eisenstein connaissait ces illustrations de Daumier depuis son enfance, comme il le raconte lui-même, sur le mode de la digression, lors d’un chapitre de ses *Mémoires* consacré à l’émergence de sa passion pour l’argot :

« *Ma première rencontre avec “l’argot” ne se produit pas dans les romans de Balzac. Ni même dans Les Mystères de Paris, que je réussis à me procurer à Riga*

28. Süe effectue explicitement le lien entre son entreprise et celle de la littérature panoramique. Par exemple, lors de la rencontre entre Rodolphe et Madame Pipelet, le narrateur procède à la description suivante :

« *L’Hogarth français, Henri Monnier, a si admirablement stéréotypé la portière, que nous nous contenterons de prier le lecteur, s’il veut se figurer Madame Pipelet, d’évoquer dans son souvenir la plus laide, la plus ridée, la plus bourgeoise, la plus sordide, la plus dépenaillée, la plus hargneuse, la plus venimeuse des portières immortalisées par cet éminent artiste.* »

(Eugène SÜE. *Les Mystères de Paris*. Paris : Pauvert, Jean-Jacques, 1963, p. 127.)

Sur cette filiation, voir John S. WOOD. « La mythologie sociale dans *Les Mystères de Paris* d’Eugène Sue ». Dans : *La lecture sociocritique du texte romanesque*. Sous la dir. de Stevens HAKKERT. Toronto, 1975, p. 89–101 et Judith LYON-CAEN. « Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet ». Dans : *Revue d’histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle* 24 (2002), p. 15–32.

Sur la littérature panoramique, voir SIEBURTH, op. cit. et ABÉLÈS, LE MEN et PREISS-BASSET, op. cit.

*Les Mystères de Paris* furent popularisés en Russie et en U.R.S.S. entre autres par l’intérêt que leur porta Marx dans *La Sainte Famille*. Sur le rapport de Marx à Sue, voir Helga JEANBLANC. « Karl Marx à la découverte des *Mystères de Paris* ». Dans : *Cahiers d’études germaniques* 42 (2002), p. 135–153.

(avant 1914, dans une édition illustrée en partie avec des "bois", avec des dessins de Daumier).

Je me souviens que dans la vitrine du magasin Kämpel qui donnait sur la ruelle, le livre était ouvert à la page représentant Tortillard, le jeune gueux et voyou, l'ami de la Chouette et du Maître d'École, parmi toutes les illustrations réalisées pour l'ouvrage par le grand homonyme de Balzac, aussi un Honoré !

Il est fort possible que ce soit justement ce fait qui m'ait amené à acheter le chef-d'œuvre merveilleux d'Eugène Süe<sup>29</sup> ! »

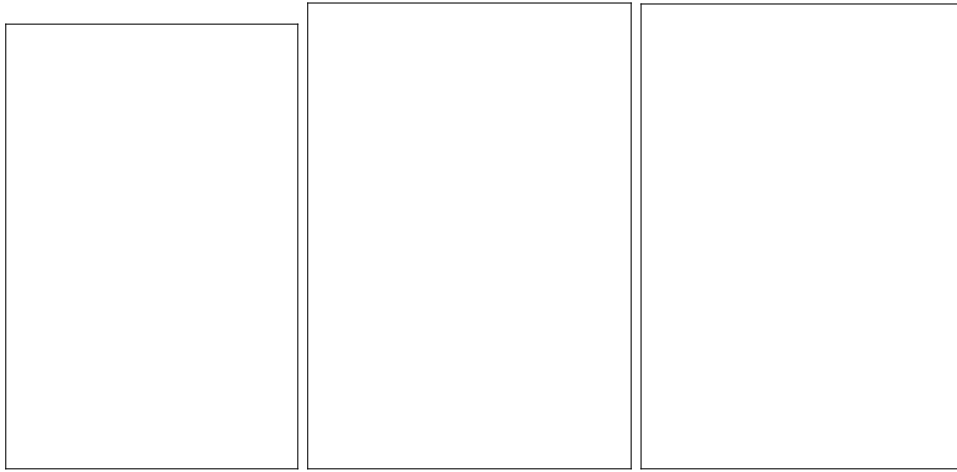


FIGURE 154 – Planches d'Honoré Daumier pour *Les Mystères de Paris* d'Eugène Süe : personnages de Tortillard, Polidori-Bradamanti, Bras-Rouge. 1843-1844. Gravure sur bois, 105 × 160 mm, 112 × 183 mm, 111 × 173 mm. Noack collection.



FIGURE 155 – Personnages du *Lumpenproletariat* dans *La Grève*.

Dans *La Grève*, on retrouve le même souci quasi ethnographique pour la « gueule typique »

29. « Sur le folklore » (juillet 1946), in EIZENCHTEIN, *Mémouary [Mémoires en deux tomes]*, p. 137, t. II. (nous traduisons)

que chez Süe, pour la gueule maligne et gouailleuse de la pègre, aux traits contractés et usés par les passions de la ville. On imagine parfaitement les personnages de Tortillard ou de Bras-Rouge tels qu'ils sont représentés par Daumier peupler l'univers du film. (voir fig. ?? et ??.) Comme le remarque d'ailleurs Marc Ferro, dans *La Grève*, alors que les travailleurs sont dépeints comme issus majoritairement de la campagne, au contraire, les mouchards et les provocateurs sont présentés comme des purs produits de la ville, dont le royaume de prédilection s'avère être le trottoir et le cabaret — Süe dirait le « tapis franc<sup>30</sup>. »

Au-delà des illustrations de Daumier, on peut supposer que, de manière générale, le souvenir de l'ouvrage dans son ensemble déteint sur le travail qu'effectue Eisenstein pour *La Grève*<sup>31</sup>. Par exemple, Süe attache un soin particulier à décrire ses personnages à l'aide d'un lexique physiognomonique animalier. Au sujet de Bras-Rouge, on trouve ainsi la mention suivante : « *Sa physionomie tenait à la fois de la fouine et du rat ; son nez pointu, son menton fuyant, ses pmmettes osseuses, ses petits yeux noirs, vifs, perçants, donnaient à ses traits une inimitable expression de ruse, de finesse et d'intelligence*<sup>32</sup>. » De même, au sein de la mythologie urbaine créée par Süe, figurent des personnages tels que la Chouette, qui doivent leur surnom à leurs caractéristiques physiques ou morales. Comme l'explique le narrateur au début du livre, « *ces gens s'appellent généralement entre eux par des surnoms empruntés à leur énergie, à leur cruauté, à certains avantages ou à certaines difformités physiques*<sup>33</sup>. » Or dans *La Grève*, on l'a vu, les indicis sont identifiés à de véritables animaux, dont ils reprennent le comportement et l'appellation. Est-ce un hasard si parmi eux figure un individu, certes de sexe masculin, nommé la Chouette<sup>34</sup> ? (voir fig. ??.)

Au-delà de ces filiations entre différents personnages, on peut établir, de manière plus gé-

30. « Une grève dans l'ancienne Russie » in FERRO, op. cit., p. 77.

31. Eisenstein consacre d'ailleurs toute une étude à l'écriture d'Eugène Süe, dont il compare, de façon assez surprenante, la composante « pathétique » aux compositions du Greco et aux récits de Leskov. (« Eugène Süe et Leskov » (1945), in EISENSTEIN, *Népravodouchnaïa priroda (La Non-indifférente nature)*, p. 221-235, t. II.

32. SÜE, op. cit., p. 74.

33. *ibid.*, p. 1.

34. Chez Süe, non seulement l'aspect physique détermine le surnom de la Chouette, mais également son comportement, comme on le découvre au fil de la lecture. En effet, au premier quart du livre environ, la Chouette déclare « *avoir toujours adoré avoir quelqu'un à qui faire sentir [ses] ongles, bêtes ou gens.* » Elle raconte dans le menu détail les souffrances qu'elle inflige à des oiseaux, à des chats et à des chiens, ainsi qu'à la Goualeuse (La Pégriotte). (*ibid.*, p. 203.)



FIGURE 156 – La Chouette, photogramme de *La Grève*.

nérale, des parentés dans la façon dont Eisenstein et Daumier déforment respectivement leurs victimes.

#### Des procédés similaires de déformation. Expressivité et efficacité

Comme on peut le voir dans certains des photogrammes exposés ci-dessus, là où le crayon du caricaturiste vient souligner et exagérer les traits de sa victime, le cinéaste, quant à lui, les déforme à l'aide du cadrage, de l'éclairage et du changement d'objectif<sup>35</sup>. (*voir fig. ??*.) Chez Eisenstein, ces procédés photogéniques viennent peu à peu prendre la place du jeu de l'acteur, auquel il recourt surtout à ses débuts, dans *Le Journal de Gloumov* et dans *La Grève*, où, inspiré par les ressources du cirque et de l'excentrisme, il demande aux comédiens du Proletkoul't de se livrer à des grimaces grotesques et outrancières<sup>36</sup>. (*voir fig. ??*)



FIGURE 157 – Mimiques et expressions exagérées par le jeu de l'acteur. Photogrammes du *Journal de Gloumov* (1923).

35. Le travail de photographie d'Édouard Tissé puis d'Ivan Moskvine est ici déterminant.

36. Dans *Ivan le Terrible*, il renouera néanmoins avec ce type de jeu, tout en s'inspirant également de l'esthétique stylisée du kabuki.

Une fois ces techniques actérielles délaissées, l'exagération des traits s'obtient donc à l'aide de moyens spécifiquement filmiques. Comme l'explique Eisenstein, dans une position qui le place à la fois en opposition avec les partisans du film documentaire comme avec les défenseurs du jeu de l'acteur<sup>37</sup>, le profilmique à lui seul ne suffit pas; il doit être organisé :

*« Combien de fois il m'a fallu, par un raccourci à la prise de vue ou un éclairage par en dessous, transformer le gentil coiffeur d'une hacienda mexicaine en un malfaiteur à l'apparence goyesque accusée; faire d'un boucher d'Alma-Ata un "marchand de la Hanse"; ou cacher les petits yeux de taupe du chauffeur de poêles d'un hôtel de Sébastopol pour le transfigurer en médecin de bord du Potemkine<sup>38</sup> ! »*

Ce n'est que par ce biais que le visage et la physionomie de l'acteur peuvent devenir réellement *expressifs* (la référence à Goya dans la dernière citation n'est pas anodine), souci qui, on l'a vu, traverse la pensée et l'œuvre d'Eisenstein. Kozintsev revient sur cette question des années plus tard dans un carnet de réflexion où il se nourrit des analyses d'Eisenstein pour écrire en faveur de l'acteur expressif, réellement dramatique, qu'il rapproche de différents artistes, dont Daumier :

*« Le plus répugnant dans le cinématographe, c'est l'acteur "représentant" sur fond de décoration "descriptive".*

*La représentation et la description. L'expressivité et le dramatique. Ambiance dramatisée. Efficacité!!! Le kaléidoscope de drames embryonnaires humains (à nouveau les Flamands, à nouveau Hogarth, à nouveau Daumier<sup>39</sup> !)* »

37. Sur cette querelle, vivace à l'époque, entre le « joué » et le « non joué », voir François ALBERA, Eléna KHOKHLOVA et Valérie POZNER, éds. *Kouléchov et les siens*. Éditions du Festival international du film de Locarno, 1990. Eisenstein revendiquera sa position « par-delà le joué et le non-joué » dans « Notre Octobre » (1928), in Sergueï EISENSTEIN. *Au-delà des étoiles*. Trad. par Jacques AUMONT, Michèle BOKANOWSKI et Claude IBRAHIMOFF. Paris : 10-18, 1974.

38. « Judith » (mars 1947), in EISENSTEIN, op. cit., p. 463.

Dans le milieu des années trente, alors qu'il se trouve en pleine disgrâce auprès du pouvoir, Eisenstein tient un tout autre discours sur le typage. Pour répondre au mot d'ordre d'alors du réalisme et surtout pour se défendre contre toute accusation de formalisme, il prétend que le typage n'implique nullement la déformation, et qu'il se contente de prélever un morceau de réel :

*« L'essentiel était alors de ne pas transposer, ni interpréter, ni recréer, mais de montrer, d'exposer, de "démontrer" les personnages que nous présentions à l'écran. Dans tout ce que nous filmions, il y avait ce parti pris de "non-intervention". C'était bien là l'essentiel, à l'époque ! »*

(« Discours de clôture au congrès des travailleurs du cinéma (8 janvier 1935) » EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 135.)

Bien entendu, quiconque a regardé un film d'Eisenstein constatera le décalage entre cette assertion et la réalité.

39. « Extraits de carnets de travail » (1941), in KOZINTSEV, op. cit., p. 335-336, t. IV. (*nous traduisons*)

De même que Daumier, pour être expressif, ne peut se contenter d'être platement « réaliste » et doit donc procéder à une exagération plastique des traits de son modèle, de même, l'acteur ne peut se contenter de simplement reproduire la réalité. Son jeu doit avant tout *exprimer* et non mimer. Pareillement, le cinéaste ne peut se reposer uniquement sur la présence et sur la prestation de son acteur ; il doit se servir de moyens filmiques pour dynamiser le matériau profilmique.

### Gros plan et exagération caricaturale

Ce souci d'expressivité se traduit, chez Eisenstein, par le recours au détail pris en gros plan, qui constitue l'aboutissement de la logique caricaturale : en effet, dans la caricature, chaque caractéristique accentuée semble vouloir tirer l'ensemble de la figure à elle, de sorte que la physionomie est comme écartelée entre différents traits qui tentent chacun de prendre le dessus. L'unité du visage est alors menacée par le point de rupture potentiel que constitue chaque détail amplifié. On voit bien, dans *Les Masques de 1831*, comment les nez, les bouches déformées en rictus, les fronts incurvés et les mentons proéminents distendent le visage chacun dans leur direction, dans une dynamique téragène. De même, comme on peut le voir dans les photogrammes ci-dessus, les visages chez Eisenstein semblent en proie à un processus similaire de dislocation et de déchirement entre ces différentes parties que Deleuze nomme « traits de visagité<sup>40</sup> ». (*voir fig. ??.*) En tant qu' « accent stylistique principal », selon la formulation d'Eikhenbaum, le gros plan achève ce processus en donnant à voir de manière isolée et autonome chacune de ces parties, qui, à force d'avoir tiré le visage à eux, suffisent à *faire visage* à elles seules, comme si tout le visage se ramassait en elles.

Par ailleurs, le gros plan atteint le point limite de l'exagération caricaturale comme *pars pro toto* : là où Daumier insiste par exemple sur le nez volumineux qui caractérise le comte d'Argout, le gros plan ne donne plus qu'à voir, à force d'amplification et de déformation, une seule et unique partie, un seul détail révélateur, qui résume la personne. Ainsi, le gros plan sur le pli graisseux du koulak dans *La Ligne générale* le réduit à sa qualité d'exploitateur et à sa

40. Les traits de visagité sont le fruit de micro-mouvements intenses et expressifs de certaines parties du visage, qui perturbent l'homogénéité de la « surface de visagification ».

( Gilles DELEUZE. *L'Image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 126.)



richesse excessive accumulée sur le dos des paysans<sup>41</sup>. (voir fig. ??.)

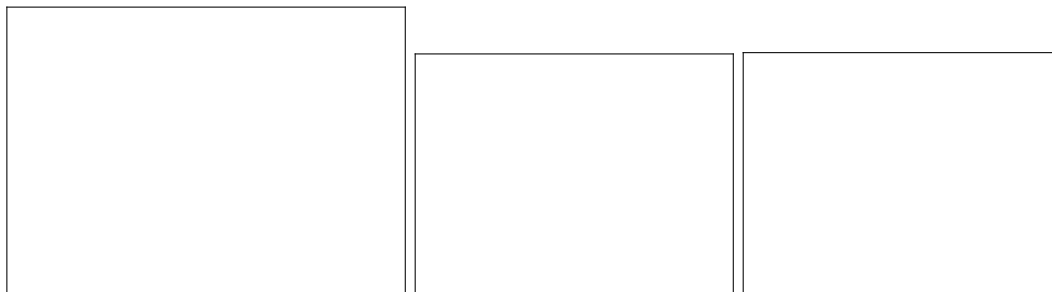


FIGURE 158 – Le gros plan, aboutissement de la logique caricaturale. À gauche : Honoré Daumier, *Un nouveau nez*, 1833. Lithographie, 268 × 205 mm. Noack collection. À droite : photogrammes de *La Ligne générale* (1929). Un riche koulak se résume à un bourrelet de graisse.

Pour reprendre la terminologie de Barthes, alors que les exagérations de la caricature relèvent encore d'un sens *obvie*, la logique poussée à bout du gros plan le fait basculer vers un sens *obtus*, ou comme dirait Baudelaire, vers un *comique absolu*.

Avec cet usage du gros plan, Eisenstein rejoint le souci des formalistes et notamment de Chklovski pour l'*ostranenie* (l'étrangéification). En effet, ces derniers insistent sur la nécessité, pour la création véritable, de *transformer* le réel en matériau artistique à l'aide de procédés *déformants*. Il s'agit ainsi pour l'art de produire une béance entre le réel et sa représentation, afin de proposer une nouvelle vision qui s'affranchisse du regard prosaïque et automatisé sur le monde. Dans cette optique, les formalistes s'intéressent tout particulièrement au pouvoir dynamisant et déformant du grotesque, dont l'écriture de Gogol est parfaitement emblématique à leurs yeux, au même titre que le *zaoum* (langue transmentale) revendiqué par Khlebnikov. Notons toutefois que si l'on peut établir un lien entre la déformation caricaturale d'un Daumier et le recours d'Eisenstein au gros plan, ce dernier doit être aussi et surtout envisagé comme un héritage du goût de Gogol pour le détail hyperbolique et grotesque, tel qu'il s'incarne par exemple dans *Le Nez*<sup>42</sup>. De même, on le sait, Eisenstein revendiquait son admiration pour Griffith, qu'il

41. Sur les rapprochements que l'on peut effectuer entre caricature et gros plan, il peut être très utile de convoquer l'analyse que fait Deleuze du gros plan eisensteinien dans *L'image-mouvement*. Voir Ada ACKERMAN. *Caricature et image-affection eisensteinienne*. URL : [www.caricatureetcaricatures.org](http://www.caricatureetcaricatures.org).)

42. À l'instar des FEKS et des formalistes, Eisenstein s'intéresse à la poétique grotesque de Gogol. Voir par exemple Sergueï EÏZENCHTEÏN. « Gogol et le langage du cinéma ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le*

rapprochait de Dickens dans sa capacité à exploiter le potentiel expressif et sémantique du gros plan<sup>43</sup>.

### Déformation et cruauté

Cette utilisation du gros plan qui, littéralement, découpe, *affecte*<sup>44</sup> et mutile la figure en *membra disjecta*, est symptomatique de l'inscription du registre caricatural pour Eisenstein dans une économie de la cruauté, dont on verra plus tard qu'elle s'applique aussi, d'une façon différente, aux protagonistes positifs de ses films. En effet, dans les films d'Eisenstein, la déformation des corps est relayée, au niveau de l'organisation filmique même, par des procédés de dissection et de fragmentation tels que le montage. Eisenstein comparait d'ailleurs l'acteur de cinéma à Osiris et à Dionysos, dont les corps reprennent forme après avoir été mis à mort par démembrement<sup>45</sup>. Dans l'idéal, il rêvait même de s'en prendre à la matière de l'écran, comme lors de la première du *Cuirassé Potemkine*, où il fit déchirer la toile de projection au moment où le film s'achevait sur l'image du cuirassé fonçant sur le spectateur<sup>46</sup>.

Il y a ainsi une véritable jubilation pour Eisenstein à décomposer son matériau. Comme il l'explique, le cinéma lui offre un terrain d'expression pour ses pulsions de cruauté inassouvies :

---

*cinéma*) 4 (1989), p. 94-112.

Certaines de ses descriptions sont d'ailleurs habitées par un hypotexte gogolien manifeste :

« Il y a longtemps, après cet abondant repas chez la famille Poudov, dans un soleil couchant froid et humide, au-dessus d'une petite rivière sans nom, j'ai eu cette impression étrange de voir apparaître sous mes yeux, tangibles, dans une farandole bizarre, ici **un gigantesque nez existant en soi**, là une casquette animée d'une vie propre, là toute une guirlande de danseurs, là une paire de moustaches outrancières, ou juste les petites croix brodées sur le col d'une chemise russe, ou la vision lointaine du village englouti peu à peu par l'obscurité, puis à nouveau, démesurément grossi, le gland bleu d'une cordelière de soie serrant une taille, ou un pendentif pris dans une bouche de cheveux, ou une joue vermeille... »

(cité par Jacques AUMONT. *Du visage au cinéma*. Paris : Éditions de l'étoile, 1992, p. 95).

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, Gogol était toutefois hostile au genre de la caricature. Par exemple, pour *Le Révizor*, malgré le comique de ses personnages, il ne souhaite pas verser dans la caricature, qu'il associe au rire grossier de la foule. En outre, il juge la caricature comme trop déformante, et par conséquent comme trop menaçante pour l'idée incarnée par tel ou tel personnage.

(« Sixième partie : les catégories figuratives du système », in POLIAKOV, op. cit., p. 11-12)

43. Sergueï Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » (1942) in EISENSTEIN, op. cit., p. 390-406.

44. Je m'inspire ici de la terminologie de Deleuze : le gros plan est une image-affection, qui affecte tout autant son contenu que le spectateur qui la regarde.

45. Sergej EJZENSTEJN. *Teoria generale del montaggio*. Venise : Marsilio, 1985, p. 226-227.

46. « De la structure du film » (1938-1939), in EISENSTEIN, op. cit., p. 209.

« Tout enfant comme il faut fait trois choses : il brise des objets, il éventre des poupées ou des montres pour s'informer de ce qu'il y a dedans, il tourmente des animaux. De mouches, par exemple, on fait, sinon des éléphants, du moins des petits chiens. Pour cela, on enlève les deux pattes du milieu (il en reste quatre). On arrache les ailes : la mouche ne peut s'envoler et court à quatre pattes.

Ainsi se comportent les enfants comme il faut. Les bons<sup>47</sup>.

Moi, j'étais un mauvais enfant. Dans ma jeunesse, je n'ai fait ni la première, ni la deuxième, ni la troisième de ces choses. Je n'ai pas sur la conscience la moindre montre dévissée, la moindre mouche martyrisée, le moindre vase fracassé exprès... Et cela, bien sûr, est très mal.

Car il est probable que c'est justement pour cela que j'ai été forcé de devenir réalisateur de cinéma.

Effectivement, les bons enfants dont je parle satisfont les démangeaisons de leur curiosité, leur cruauté primitive et leur agressive affirmation de soi, grâce aux passe-temps relativement anodins que j'ai énumérés.

La démangeaison passe, avec l'enfance. Et à aucun d'entre eux il ne vient à l'esprit, dans l'âge mûr, de faire rien d'analogue. Il en va tout autrement du "bon" petit garçon, contrairement au "garnement" de type courant.

Lui, dans son enfance, il ne mutile pas de poupées, ne casse pas la vaisselle et ne tourmente pas d'animaux. Mais à peine a-t-il grandi qu'il est irrésistiblement attiré, justement, par ce genre de distractions.

Il cherche fébrilement un champ d'application où manifester ses appétits avec le minimum de danger<sup>48</sup>. »

Le cinéma serait ainsi le lieu d'une régression infantile, où le réalisateur peut, littéralement, se défouler.

47. Notons tout au long de cette citation l'inversion rhétorique par laquelle Eisenstein associe la cruauté à une valeur positive (les bons enfants) tandis que l'absence de cruauté est à l'opposé présentée comme un comportement déviant.

48. « Mémoires posthumes\* » (octobre 1942), in EISENSTEIN, op. cit., p. 51.

On pense ici à la *Morale du joujou* de Baudelaire :

« La plupart des marmots veulent surtout voir l'âme, les uns au bout de quelque temps d'exercice, les autres tout de suite. C'est la plus ou moins rapide invasion de ce désir qui fait la plus ou moins grande longévité du joujou. Je ne me sens pas le courage de blâmer cette manie enfantine : c'est une première tendance métaphysique. Quand ce désir s'est fiché dans la moelle cérébrale de l'enfant, il remplit ses doigts et ses ongles d'une agilité et d'une force singulières. L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme ? C'est ici que commencent l'hébètement et la tristesse. »

(« Morale du joujou », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 587, t. I.)

Dans l'un de ses textes restés inédits, intitulé *Rayon et gnôle* et rédigé en 1925, Eisenstein offre une vision radicale de cette position. Il y dresse une classification des cinéastes en fonction de leur « superstructure névrotique individuelle », qui s'inspire à la fois de Lavater et de Freud. Opposant les réalisateurs sains, débordant d'appétit vital, aux « malades », pour lesquels le travail créateur relève d'une nécessité physique et psychologique, la sublimation, il décrète par une sorte de paradoxe que seuls ces derniers peuvent produire un art véritablement utile et révolutionnaire, dans la mesure où leur pratique leur permet de libérer un excès d'énergie psychique qui sera ensuite investi de manière redoutablement efficace dans leurs réalisations. S'identifiant implicitement à cette espèce de créateurs, dans laquelle il range Griffith et Von Stroheim, qu'il admirait, Eisenstein place le sadique en haut de l'échelle :

*« Griffith et Eric von Stroheim sont ici, je crois, en tête.*

*La puissance et la portée de leurs œuvres s'effectuent au détriment de défauts énormes qui altèrent leur fondement nerveux.*

*L'aspect formel de leurs œuvres se caractérise par une forme manifeste de sadisme sublimé, ce qui les rend incomparables par l'effet bouleversant qu'elles produisent.*

*La cruauté et l'implacabilité — le sadisme est la principale névrose indispensable à un réalisateur en général : sous le rapport des produits sublimés du sadisme, le réalisateur est comparable au chirurgien et ... au boucher.*

*(En raison des exigences spécifiques de la profession et de la production, la "vivisection" du matériau et la "violence" sur le spectateur sont indispensables.)<sup>49</sup> »*

Dans ce « théâtre de la cruauté<sup>50</sup> », dans cette « boucherie » qu'est le cinéma<sup>51</sup>, la déformation caricaturale occupe une place de choix. Comme on l'a vu, Eisenstein s'attarde sur

49. EISENSTEIN, « Rayon et Gnôle [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme] », p. 82-83. Mikhaïl Iampolski fournit une très belle étude de cet article, et notamment du processus de sublimation qui y est décrit, dans Mikhaïl IAMPOLSKI. « La sublimation comme formation de la forme. Notes sur un article inédit d'Eisenstein ». Dans : *Cinémas* 11.2-3 (2001), p. 111-146.

50. Barthélémy Amengual développe à ce sujet une intéressante comparaison entre Artaud et Eisenstein. (AMENGUAL, op. cit., p. 441-442).

51. Les motifs de viande et de découpe sont fréquents chez Eisenstein, comme j'ai pu le constater en explorant cette thématique dans le cadre du séminaire « Viande et modernité », donné par Johanne Lamoureux à l'Université de Montréal en 2008-2009.

Notons que Walter Benjamin recourt à la métaphore du chirurgien, qu'il oppose au mage, pour différencier le réalisateur de cinéma du metteur en scène de théâtre. (BENJAMIN, op. cit., p. 99.)

les protagonistes négatifs de ses films, éprouvant une certaine jubilation à déformer leur physiologie à l'aide de sa caméra, à leur donner l'aspect le plus monstrueux possible, à écarteler et à découper leur corps à l'aide de ses ciseaux de montage. Ce plaisir qu'il éprouve peut être rattaché à celui que procure le dessin caricatural, véritable « *art de la carcasse* », pour reprendre la définition qu'en donnait Rouveyre<sup>52</sup>. En effet, la caricature donne à son auteur comme à son public une satisfaction qui trouve sa source dans l'agression que l'on fait subir à la victime, ainsi placée dans une position d'infériorité. Loin d'être uniquement l'instrument d'une noble indignation vengeresse, d'une « colère d'idéal froissé<sup>53</sup> », comme le suppose une vision quelque peu idéaliste, la « caricature-attentat<sup>54</sup> » offre aussi une jouissance personnelle, en servant d'exutoire à des pulsions transgressives et violentes qu'ont respectivement bien analysées Freud dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* et Kris et Gombrich dans *Principes de la caricature*<sup>55</sup>.

Cet aspect jouissif et violent se retrouve dans la pratique caricaturale de Daumier, comme le suggère un article de Louis Desnoyers dans lequel il livre un mode d'emploi pour fabriquer des caricatures en terre glaise, qui semble faire allusion aux figures en terre cuite réalisées par Daumier pour stigmatiser le « juste milieu ». Il fait ainsi partager au lecteur le plaisir de régression infantile que le caricaturiste éprouve à modeler ses bustes-charges. Ce récit n'est pas sans entrer en résonance avec celui, cité plus haut, d'Eisenstein concernant le cinéma comme défoulement :

« Faites-vous servir un morceau de terre glaise. Vous prenez le morceau de terre glaise, vous l'imbibez et pétrissez. Vous le placez ensuite sur une surface plane, et, mettant par-dessus la paume de votre main, vous roulez, roulez, roulez, comme font les pâtisseries. [...] Vous crachez dessus. [...] Vous placez votre système de boue debout,

---

52. Bertrand TILLIER. « Caricatures ou « carcasses » ? Les portraits ambigus d'André Rouveyre (1900-1910) ». Dans : *L'Art de la caricature*. Sous la dir. de Ségolène LE MEN. Presses de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, A paraître.

Eisenstein possédait l'album des *Carcasses divines* de Rouveyre.

53. Paul GAULTIER. *Le Rire et la caricature*. Paris : Hachette, 1906, p. 35.

54. Michel MELOT. *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*. Paris : Bibliothèque des arts, 1975, p. 13.

55. Sigmund FREUD. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient (1905)*. Trad. par Denis MESSIER. Paris : Gallimard, 1988. Eisenstein connaissait bien ce livre qu'il convoque à plusieurs reprises, y compris dans *Rayon et gnôle*, cité ci-dessus. (« Principes de la caricature », in Ernst KRIS. *Psychanalyse de l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 1978 [1952].)

*vous prenez exactement vos dimensions, vous levez le poing, le poing fermé, et pan ! ... vous laissez retomber à plat, comme vous pourriez le faire sur la réalité, le cas échéant. La tête est faite. Elle est frappante de ressemblance, de ressemblance avec vos rêveries. C'est bien lui, ce visage aplati, déprimé, comprimé, comme une pièce de monnaie*<sup>56</sup>. »

De ce plaisir cruel et régressif associé à la déformation sont ainsi issues les physionomies « ennemies » qui peuplent les caricatures de Daumier comme les films d'Eisenstein.

Comme chez Daumier, qui met en scène de manière récurrente l'antagonisme entre le camp de Louis-Philippe et celui du peuple, ces êtres singuliers dans leur monstruosité s'opposent en tous points aux figures idéalisées, et par là-même bien moins individualisées, du peuple et de ses héros. La plastique magnifiée de ces derniers engendre une véritable poétique du corps qui, on le verra, peut être rattachée à l'aspect monumental des personnages de Daumier.

## 2. Une poétique du corps

### a) Corps monument, corps idéal

*« Ce qui l'enthousiasme au plus haut point, c'est la tension athlétique du corps tout entier et ses excitations musculaires... La conception de Daumier est profondément apparentée à une conception sculpturale. Ainsi s'empare-t-il des personnages que son époque lui offre pour les exhiber, champions olympiques distordus, sur des socles. »*

Walter Benjamin, *Eduard Fuchs*

Bien que consacrés aux masses qui font l'Histoire, conformément au credo marxiste, les premiers films d'Eisenstein n'en accordent pas moins une importance extrême à certains individus en particulier, qui fonctionnent comme autant d'incarnations du peuple. Comme le formule bien Belá Balász, « chez Eisenstein, l'individu ne se dissout pas dans la masse, [...] mais la masse apparaît dans l'individu<sup>57</sup>. » Dans cette optique, afin de glorifier l'entité qui les transcende, la

56. *La Caricature*, janvier 1832, cité par LE MEN, *Daumier et la caricature*, p. 53.

57. Cité par Barthélémy AMENGUAL. *Le Cuirassé Potemkine*. Paris : Nathan, 1992, p. 68.

caméra s'attarde longuement sur leur corps, qui se présente à chaque fois comme une physiologie saine et idéale, vigoureuse et sculpturale<sup>58</sup>. Il s'agit ainsi de proposer des « *standards*, des modèles exemplaires<sup>59</sup>. » En cela, Eisenstein relève moins de l'avant-garde à laquelle on le rattache souvent, alors déjà en déclin par rapport au pouvoir officiel, qu'à la tentative généralisée et favorisée par ce dernier de créer une iconographie et une mythologie prolétariennes « réalistes » — ce terme étant alors largement sujet à débat. (*voir fig. ??.*) En effet, bien qu'il récuse toute aspiration au réalisme ou au naturalisme, ses figures monumentales de prolétaires doivent être envisagées dans le sillage du « romantisme révolutionnaire » de Gorki et du « réalisme héroïque » revendiqué par l'Association des Peintres de la Russie Révolutionnaire (AKhRR), le principal groupe artistique « réaliste » né après la guerre civile<sup>60</sup>.

Dans le cadre de cette mise en place d'une imagerie monumentale soviétique, l'accent est mis sur les artistes qui en apparaissent comme les précurseurs. Ainsi, Courbet, dont se réclame l'AKhRR, est mis à l'honneur en tant que représentant d'un « art pour le peuple<sup>61</sup> » aux côtés de Millet, de Meunier, de Bastien-Lepage et de Daumier. En ce qui concerne ce dernier, de nombreuses publications lui sont consacrées. Les textes comme les reproductions choisies s'attardent sur la monumentalité de ses personnages, gage de son amour pour le prolétariat<sup>62</sup>.

---

58. Sur la puissance plastique du corps eisensteinien, voir Emmanuel DECAUX. « Des corps en grappe ». Dans : *Cinématographe* 12 (juin 1986), p. 44-45 ; Vincent AMIEL. « Le corps sans gestes : propositions d'Eisenstein ». Dans : *Sic* 2 (oct. 2007), p. 98-114 et Léonid KOZLOV. « La figure humaine dans l'art d'Eisenstein ». Dans : *Voprosy kino iskusstva (Questions de l'art cinématographique)* 13 (1971), p. 41-83.

59. Selon l'expression de Sergueï Trétiakov, cité par Halina STEPHAN. *Lef and the Lef front of the arts*. Munich : Sagner, 1981, p. 184.

60. Fondée en 1922 par d'anciens Ambulants, l'association bénéficie d'un fort soutien de la part de l'État. S'opposant aux expérimentations de l'avant-garde, elle aspire au monopole de l'art révolutionnaire. L'AKhRR entend s'intéresser au quotidien des ouvriers et des paysans dans un style réaliste et monumental accessible aux masses. Pour cela, elle souhaite s'inspirer de la tradition des Ambulants, alors méprisée par les avant-gardes, comme du réalisme français de Courbet

(Sur l'AKhRR, voir Ekaterina DEGOT. *Rousskoe iskusstvo XX véka (L'art russe du XX<sup>ème</sup> siècle)*. Moscou : Trilistnik, 2002, p. 102-104. Leurs déclarations principales se trouvent dans « Déclaration de l'Association des Artistes de la Russie Révolutionnaire » (1922), « Les tâches immédiates de l'AKhRR : circulaire ç l'intention de toutes les branches de l'AKhRR — un appel à tous les artistes d'U.R.S.S. » (1924), « Déclaration de l'Association des Artistes de la Révolution » (1928), in BOWLT, *Russian art of the avant-garde : theory and criticism*, p. 265-272.

Sur la situation privilégiée de l'AkhRR par rapport aux autres formations artistiques du milieu des années vingt, voir Katerina CLARK et Evgeny DOBRENKO, eds. *Soviet culture and Power. A History in documents. 1917-1953*. Trad. par Marian SCHWARTZ. New Haven/ Londres : Yale University Press, 2007, p. 45-48.)

61. Selon l'expression de Champfleury. Voir à ce sujet Luce ABÉLÈS et Geneviève LACAMBRE. *Champfleury : l'art pour le peuple*. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1990.

62. Par un certain paradoxe, cette même sculpturalité est utilisée par la Troisième République pour forger

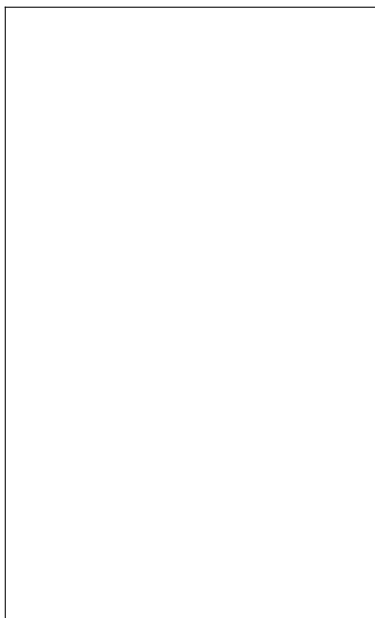


FIGURE 159 – Héros monumentaux et athlétiques : la création d'une mythologie prolétarienne. N. Vlassov, *Nous nous renforcerons par le courage dans la lutte*, 1919, reproduit dans *L'art d'agitation des masses*.

Par exemple, Iakov Tougenhold écrit :

*« C'est le premier à avoir mis sur le piédestal de l'art les héros de notre temps : les figures monumentales de travailleurs et de blanchisseuses. Daumier a ouvert la voie au pathos de la modernité — tel est son accomplissement révolutionnaire<sup>63</sup>.*

Il se trouve qu'Eisenstein lui-même s'attache à la composante monumentale de l'art de Dau-

---

une image relativement dépolitisée de Daumier, présenté alors comme un artiste de tradition classique (MELOT, *Daumier. L'art et la république*, p. 216).

63. TOUGENTHOLD, op. cit., p. 131. (*nous traduisons*)

Il est intéressant de noter que, de façon paradoxale, la même année, le même Tougenhold condamne la tendance des artistes qui lui sont contemporains à doter les figures populaires de traits standardisés et idéalisés :

*« Notre art de l'affiche doit encore s'affranchir d'un certain nombre de défauts. Tout d'abord, de la banalité stéréotypée de ses images, de ses types [...] Le paysan de nos affiches ne doit pas plus ressembler à Ivan Soussanine [héros national russe], qu'à une "poupée artisanale de paysan". L'ouvrier ne doit pas être synonyme de force physique prodigieuse aux poings surdéveloppés. Toute cette fausseté sera jetée par-dessus bord au nom de la vivante vérité réaliste, de la vérité du quotidien : voilà justement le pont qui pourrait réunir l'art de l'affiche avec celui que promeut l'AkhRR, sous réserve d'une approche plus synthétique de la réalité. »*

(idem, « Art et révolution », p. 74). (*nous traduisons*)



mier. Ainsi il effectue un lien de cause à effet entre la puissance de ses figures et son engagement politique :

« *Les artistes s'étant pleinement identifiés [au développement de la société civile] atteignent une puissance digne de la Renaissance. Ce n'est pas pour rien que Balzac renomme le plus engagé socialement d'entre eux "le Michel-Ange de la caricature", à savoir Daumier et sa formule grandiose, "il faut être de son temps."<sup>64.</sup> »*

Bien plus, il rapproche cette force daumiéresque de certaines réalisations artistiques soviétiques contemporaines. Dans un brouillon préparatoire à un article datant de 1925 — année de la sortie du *Cuirassé Potemkine*, il repère certains points communs entre les œuvres de Daumier et les productions de l'AKhRR, malgré toute la réserve qu'il éprouve à l'égard de ces dernières. Notamment, il insiste sur leur souci partagé de monumentalité :

« *Chez Daumier comme chez l'AKhRR : le quotidien (les Blanchisseuses), une monumentalité et statique (La Liberté) et dynamique (14 juillet) [...]»<sup>65.</sup>* »

Dans la mesure où Eisenstein lui-même effectue un lien entre l'art monumental de son temps et celui de Daumier, il n'est guère absurde d'imaginer qu'il ait pu lui-même s'en inspirer pour forger à son tour des personnages au physique d'athlète. Effectivement, les protagonistes positifs de ses films ressemblent aux figures monumentales et allégoriques du peuple dessinées par Daumier, ce qui n'exclut nullement par ailleurs son recours à d'autres sources plus contemporaines.

Dans ce cadre, il peut être intéressant de comparer, à la suite de David Bordwell, le matelot du *Cuirassé Potemkine* qui brise avec rage une assiette sur laquelle est inscrite une devise religieuse avec le fier ouvrier typographe qui défend la liberté de la presse dans *Ne vous y frottez pas*<sup>66</sup> !

64. « Les péripéties de la *pars pro toto* » (1940-1942), in EIZENSTEĪN, *Métod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 105, t. II. (nous traduisons)

65. « Notes pour un article », in idem, *Eizenšteĭn o Meĭerkholde (Eisenstein sur Meyerhold)*, p. 159-161. (nous traduisons).

Ces notes étant assez elliptiques, je n'ai pu déterminer avec certitude les œuvres qu'Eisenstein a en vue. La mention « La liberté » renvoie peut-être à *Ne vous y frottez pas !*, où un ouvrier typographe se déploie dans toute sa monumentalité devant une inscription sur laquelle on lit « Liberté de la presse ». Quant à « 14 juillet », comme Ségolène Le Men me l'a suggéré, il s'agit peut-être de la lithographie intitulée *Le vrai feu d'artifice est d'être libéral*.

66. Bordwell suggère que la figure du matelot est tributaire de l'art de Daumier. (BORDWELL, op. cit., p. 42)

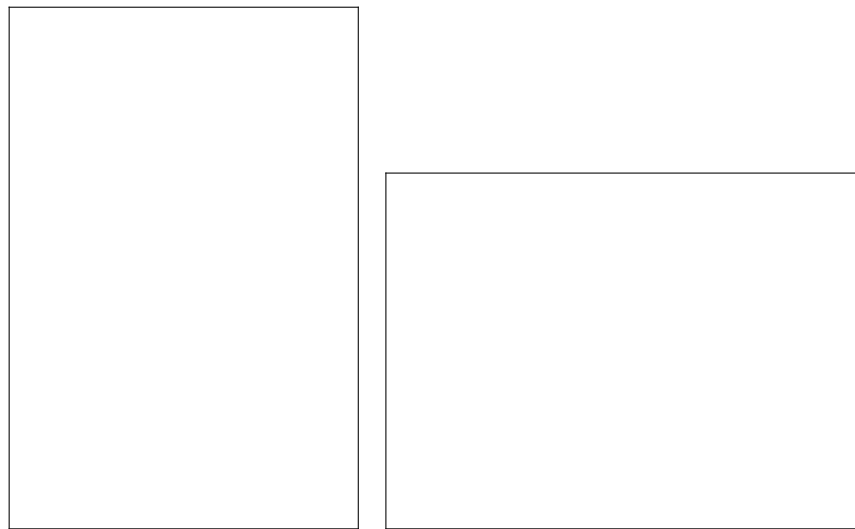


FIGURE 160 – Images convoquées par Eisenstein comme exemples de la monumentalité de Daumier. À gauche : *La Blanchisseuse*, 1863. Huile sur bois, 490 × 335 mm. Musée d'Orsay, Paris. À droite : *Ne vous y frottez pas !!*, 1834. Lithographie, 434 × 314 mm. Collection Noack.

(voir fig. ??.) Dans cette image réalisée pour *L'Association mensuelle*, publication favorisant les compositions spectaculaires, Daumier livre l'une de ces représentations qui le firent passer pour un « Michel-Ange de la caricature. » Décrite par Philipon comme « *l'un des meilleurs croquis politiques faits en France* », exécutée « *d'un dessin large, ferme et cependant plein de finesse*<sup>67</sup> », elle est caractéristique du durcissement offensif de l'artiste. En effet, dans le cadre de la guerre que Philipon mène contre Louis-Philippe depuis 1833, Daumier délaisse les représentations allégoriques modérées de la Liberté au profit d'images plus combattives mettant en scène le peuple ouvrier<sup>68</sup>. Il fait ici appel à sa science du volume acquise par sa pratique de sculpteur pour doter son ouvrier d'une physionomie puissante et imposante<sup>69</sup>. De même, Eisenstein recourt quant à lui dans sa séquence à la répétition et au ralenti pour façonner, littéralement, le geste révolté du matelot, pour mettre en valeur sa plastique avantageuse et lui

67. Charles Philipon, *La Caricature*, n°187, 5 juin 1834, col. 1485.

68. KERR, op. cit., p. 104.

69. Sur la pratique de sculpteur de Daumier, voir Jeanne I. WASSERMAN. *Daumier sculpture, cat. exp.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1969.

Sa fréquentation de Préault fut déterminante à cet égard.

donner ainsi tout son relief, toute sa « terribilité <sup>70</sup>. » Dans les deux cas, la monumentalité ainsi créée permet de glorifier la force révolutionnaire du peuple : chez Daumier, le typographe veille, l'air résolu, les poings serrés — qui semblent préfigurer les gros plans de poings fermés chez Eisenstein—, les muscles saillants, prêt à défendre ses droits ; chez Eisenstein, le matelot a déjà enclenché la lutte, mû par une saine indignation. De même, elle transforme le simple individu, qu'elle transcende, en allégorie du combat révolutionnaire. Ainsi, chez Daumier, la silhouette du typographe se déploie sur une surface abstraite, sur laquelle figure l'inscription « Liberté de la presse », de manière à faire de l'ouvrier un symbole de la lutte pour le droit d'expression — il est à ce sujet symptomatique que Daumier lui ait prêté son propre profil <sup>71</sup>.

Chez Eisenstein, le matelot qui se révolte est aussi, au-delà de sa qualité de matelot, l'incarnation du processus révolutionnaire qui se met en branle. Enfin, en représentant à chaque fois un corps sain et beau, il s'agit de donner une image positive et idéale du peuple — même si, contrairement à Daumier, l'intérêt d'Eisenstein pour les corps superbes et souvent dénudés des prolétaires doit être également envisagé dans le cadre d'une poétique du désir <sup>72</sup>.

## b) Corps pathétiques, corps martyrs

### La création d'une martyrologie prolétarienne

*« Mêlez à ces attaques tout ce qui peut, par le contraste des misères des pauvres et des orgies des puissants, aviver et irriter, dans le peuple, les convoitises les plus âpres, et par l'évocation des souffrances subies et du sang répandu, le pousser aux plus terribles vengeances. »*

Paul Thureau-Dangin, *Histoire de la monarchie de Juillet*

Chez Eisenstein, plus le corps du prolétaire irradie l'écran de sa splendeur, plus il semble être voué au sacrifice, dans une sorte d'équation fatale. Cinéma de la cruauté, comme on l'a

---

<sup>70</sup>. Dominique Païni qualifie les variations qu'Eisenstein imprime au rythme du film de « lyrisme grandiose michel-angelesque. » (PAÏNI, op. cit., p. 101).

Eisenstein lui-même se réclamait d'ailleurs de Michel-Ange pour ses films

<sup>71</sup>. LE MEN, op. cit., p. 70.

<sup>72</sup>. Sur cette poétique eisensteinienne du corps dénudé et désirable, voir Nicole BRENEZ. « S.M. Eisenstein. Bella figura et déflagration formelle ». Dans : *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Sous la dir. de De BOECKE. Paris/Bruxelles, 1998, p. 141-152.

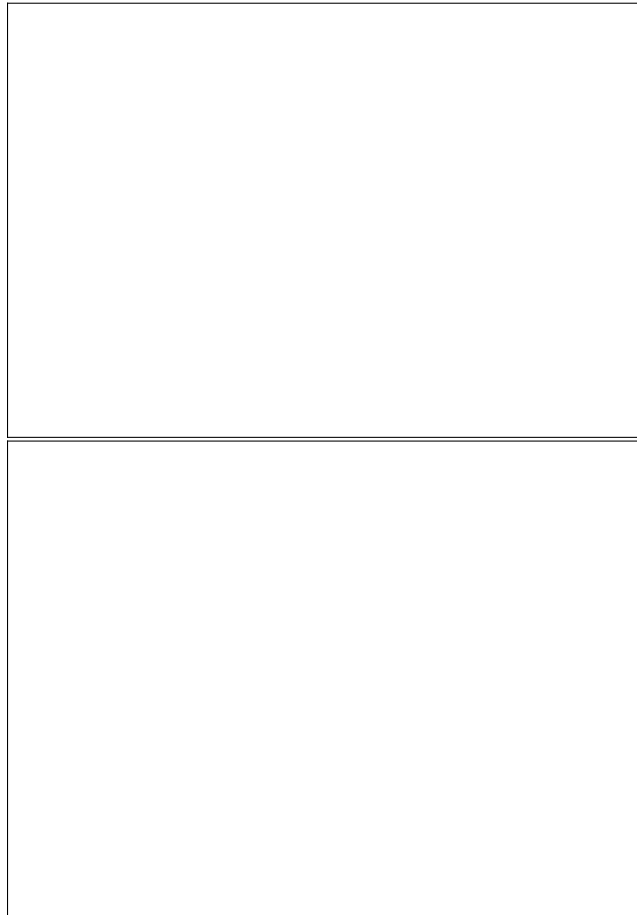


FIGURE 161 – En haut : photogrammes du *Cuirassé Potemkine*. En bas : Honoré Daumier, *Ne vous y frottez pas !!*, 1834. Lithographie, 434 × 314 mm. Collection Noack.

déjà évoqué, les films d'Eisenstein mettent en scène les innombrables tortures et souffrances que subissent les opprimés, engendrant ainsi une économie du *pathétique*<sup>73</sup>. Selon la belle formule de Nicole Brenez, chez Eisenstein, en effet, « *la capacité pour un corps de se trouver affecté par la violence du monde s'affirme comme la condition de sa représentation*<sup>74</sup>. »

73. En revanche, la question de la violence insurrectionnelle et de la justice révolutionnaire est généralement passée sous silence.

À propos du pathétique chez Eisenstein, il serait intéressant de l'analyser à la lumière du tragique dionysiaque de Nietzsche et des *Pathosformeln* de Warburg.

74. BRENEZ, op. cit., p. 144.



FIGURE 162 – Déploiement de chair prolétarienne vouée à être maltraitée : gros plan sur un dos de matelot avant qu’il ne soit frappé, quelques secondes plus tard, par le fouet du capitaine. Photogramme du *Cuirassé Potemkine*.

Si les films d’Eisenstein abondent en corps suppliciés, ils ne font nullement figure d’exception. En effet, sans atteindre forcément le paroxysme de la fusillade des escaliers d’Odessa du *Cuirassé Potemkine*, nombre de films soviétiques contemporains se donnent pour tâche de créer une martyrologie de la lutte révolutionnaire, à travers l’évocation de ses répressions et autres épisodes sanglants<sup>75</sup>. En effet, on cherche alors à mettre en place un équivalent de la NEP en art, en revenant aux ressources traditionnelles de l’art dit « de droite », à savoir les sentiments, le lyrisme et la passion. Dans cette optique, par exemple, *Le Cuirassé Potemkine* est envisagé comme un « poème », comme une épopée socialiste aux accents poignants et tragiques<sup>76</sup>. C’est pourquoi l’insistance de la caméra sur les dépouilles des héros morts pour la Révolution et des victimes opprimées constitue un trait récurrent du *pathos* caractéristique de la filmographie soviétique des années vingt, depuis Poudovkine jusqu’à Dovjenko.

### Images pathétiques et impressions de jeunesse

S’il s’agit d’un procédé propre à la poétique de l’époque, il est possible pourtant, dans le cas particulier d’Eisenstein, de rattacher son recours à l’image puissante et pathétique aux

75. Chez Eisenstein, certaines scènes s’inspirent directement de l’iconographie religieuse : par exemple, dans *La Grève*, la scène où les ouvriers découvrent le suicide par pendaison de leur collègue s’apparente à une descente de croix prolétarienne. À l’inverse, le registre religieux peut être aussi convoqué pour créer un messianisme prolétarien : dans *Arsenal* de Dovjenko (1929), comme par miracle, les balles n’atteignent pas le héros ouvrier, qui apparaît comme un nouveau Christ, venu la fin du culte orthodoxe réactionnaire lié au nationalisme ukrainien.

76. Voir BORDWELL, op. cit., p. 60-61.

impressions de jeunesse que provoqua chez lui la lecture du volume consacré par Armand Dayot au siège de 1870 et à la Commune de Paris. En effet, comme on l'a vu lors du chapitre consacré à ses dessins de jeunesse, il raconte avoir été fortement marqué par cet album, qui lui fit découvrir les caricatures de Daumier. Il peut être utile à ce sujet de reproduire à nouveau une partie de son récit :

*« Fouillant parmi les livres de la bibliothèque de mon père, je tombai dans la section des livres anciens sur un ouvrage : un album qui traitait de la guerre franco-prussienne de 1870 et de la Commune. [...] Dans le droit fil de ces premières impressions révolutionnaires, mon imagination et ma fantaisie furent marquées par cet album à un degré désormais célèbre.*

*Ma répugnance à l'égard du personnage du général Gallifet.*

*La figure sinistre de Thiers.*

*Les barricades et Versailles.*

*Louise Michel et les "pétroleuses".*

*La colonne Vendôme à terre.*

*Tout cela me remplissait d'impressions agitées.*

*Et pas seulement par les documents.*

*Parce que l'album (E. Fayard) était encore bourré de caricatures qui, à leur manière, rendaient plus vif le panorama des événements et dont je ne pouvais pas vraiment saisir le sens<sup>77</sup>. »*

*« Par quelque miracle, le "petit garçon impressionnable" tombe, dans le bureau de son père, sur un autre matériau historico-révolutionnaire. [...] Je commence à me passionner pour les révolutions, et précisément pour les révolutions françaises. Bien sûr à cause de leur romantisme fondamental. De leur pittoresque. De leur caractère insolite<sup>78</sup>. »*

*« Je m'initiai très tôt à la Commune de Paris — sous sa forme la plus impressionnante : des tableaux, des caricatures très accentuées et des portraits d'époque.*

77. « Récidive » (janvier 1943), in EISENCHTEIN, *Métop. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 69, t. I. (nous soulignons)

78. « Souvenirs d'enfance\* » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 70. (nous soulignons)

*Bien plus, cela me permet également d'acquérir une connaissance assez poussée de la Grande Révolution française*<sup>79</sup>. »

Dans ces récits, Eisenstein insiste sur les « *impressions agitées* » que les images du livre produisent sur le « *petit garçon impressionnable* ». Il s'attarde notamment sur les caricatures, dont l'aspect pittoresque rend « *le panorama des événements plus vif*. » Sa réaction n'est guère surprenante lorsqu'on sait que l'image occupe une place centrale dans l'ouvrage de Dayot, selon un principe cher à l'auteur et qu'annonce d'emblée la couverture du livre, qui comporte une citation programmatique de Lavis : « *l'image renouvellera un jour l'enseignement historique*. » Dans le sillage des célèbres manuels de ce dernier, il s'agit donc de transmettre l'histoire par des images fortes, qui doivent marquer le lecteur par leur expressivité :

*« Dans cet ouvrage, comme dans les précédents de la même série, nous nous sommes efforcé de rechercher la vérité historique et de la fixer sous la plus expressive des formes*<sup>80</sup>. »

Dans le cadre plus spécifique du volume consacré au siège et à la Commune, le parti pris de Dayot d'exposer certaines images violentes s'explique aussi par l'objectif didactique assigné au livre. Le spectacle des atrocités de l'histoire doit en effet permettre d'éviter qu'elles ne se reproduisent :

*« Puissions-nous, par la publication de cet ouvrage où la guerre des races et la guerre civile sont décrites sous la plus impressionnante des formes, ouvrage auquel nous avons travaillé avec une sorte d'angoisse dantesque, éveiller dans tous les cœurs l'amour de la pauvre humanité et la haine de ceux qui, pour le triomphe de leurs appétits, de leurs rancunes et de leurs ambitions, exploitent impitoyablement son ignorance, ses passions et ses misères*<sup>81</sup>. »

C'est dans ce cadre que Dayot met Daumier à l'honneur dans son livre. Cherchant à le valoriser à la fois comme un patriote — comprendre un républicain modéré — et, selon une

---

79. « À la mémoire illustre du marquis » (juillet 1946), in EIZENCHTEĪN, *Mémouary [Mémoires en deux tomes]*, p. 107, t. II. (*nous traduisons*).

80. DAYOT, op. cit., p. 351.

81. *ibid.*, p. 230.

Sur les représentations de la Commune, voir TILLIER, *La Commune de Paris. Révolution sans images?*

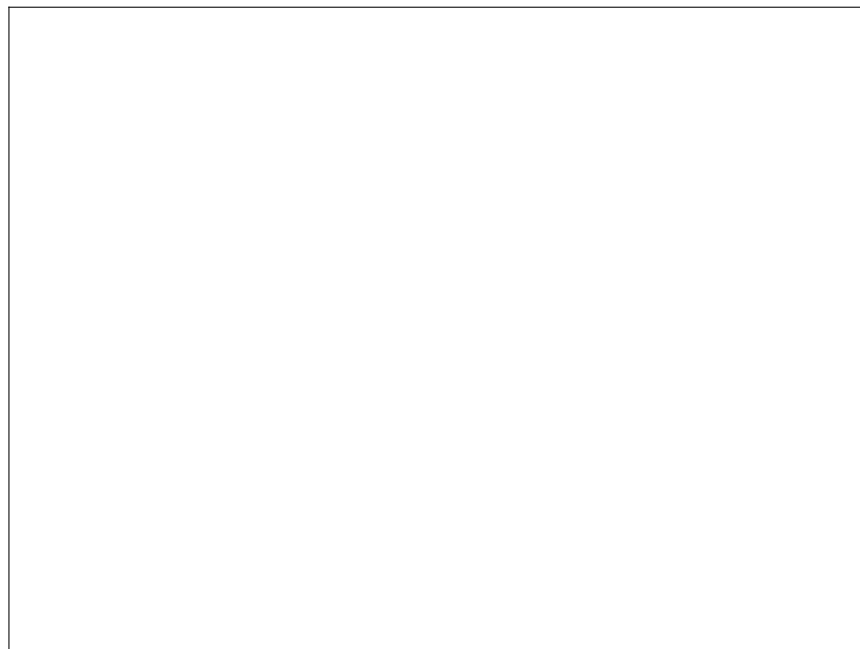


FIGURE 163 – La découverte du pouvoir de l'image : couverture de *L'invasion, le Siège, la Commune* d'Armand Dayot.

logique extrêmement répandue sous la Troisième République, comme un artiste véritable n'ayant rien d'un vulgaire caricaturiste<sup>82</sup>, il insiste sur ses compositions impressionnantes et tragiques :

*« Ici c'est toujours Daumier qui triomphe, le grand Daumier, qui après vingt ans d'oppression, reprend, malgré son grand âge, et avec la même vigueur qu'aux temps héroïques de La Caricature son terrible crayon, et prodigue dans Le Charivari, au milieu des désastres de chaque jour, et sous l'effet de l'angoisse qui étreint son âme de patriote, les plus tragiques et les plus impressionnants de ses dessins<sup>83</sup>. »*

Effectivement, la plupart des caricatures de Daumier présentes dans l'ouvrage donnent à voir une France exsangue et épuisée par les épreuves de la guerre, répondant ainsi graphiquement aux accents patriotiques et exaltés du texte, dont le style évoque bien souvent la rhétorique

---

82. [78-80]MELOT, op. cit.

Dayot a surtout à cœur de démontrer que l'art de Daumier n'a rien à voir avec la majorité des caricatures nées sous la Commune, qu'il perçoit comme des abominations plastiques reflétant le désordre social d'alors.

83. DAYOT, op. cit., p. 193.



passionnée de Michelet. Délaissant l'exagération caricaturale de la charge, Daumier recourt ici au registre allégorique pour produire des œuvres puissantes, que vient alimenter un tracé énergique et vibrant. La France y est dépeinte comme une noble victime pleurant ses morts, dans un style qui abandonne le comique au profit du pathétique<sup>84</sup>. Comme dans *Massacre de la rue Transnonain* (1834), plus que de caricatures à proprement parler, il s'agit donc d'œuvres qui cherchent à dénoncer avec fougue et indignation une réalité insoutenable, dans la lignée des *Désastres de la guerre* de Goya<sup>85</sup>.

Dans ces conditions, le livre de Dayot apparaît comme l'une des premières expériences durant lesquelles le jeune Eisenstein se familiarise avec cette pédagogie de l'histoire fondée sur la puissance de l'image. Ceci nous permet de reconsidérer sous un angle neuf la genèse de ses images cinématographiques poignantes, en rattachant son traitement de l'histoire révolutionnaire russe et soviétique à ses lectures françaises de jeunesse. Plus précisément, sa découverte des caricatures de Daumier l'aurait sensibilisé au pouvoir de l'image violente et perturbatrice, au pouvoir de l'image qui *affecte*. En effet, comme il l'écrit, à l'époque où il tombe sur elles, celles-ci le touchent essentiellement de manière viscérale et émotionnelle, car leur sens précis lui échappe. C'est pourquoi, lorsqu'il établit un lien entre sa découverte du Dayot et sa pratique cinématographique ultérieure, sur un mode téléologique qui doit faire explicitement ressortir son engagement social et révolutionnaire précoce (« *dans le droit fil de ces premières impressions révolutionnaires, mon imagination et ma fantaisie furent marquées par cet album à un degré désormais célèbre* »), il convient plutôt en réalité d'interpréter ce lien à la lumière de la violence qui émane des caricatures de Daumier figurant dans l'ouvrage de Dayot.

---

84. Ségolène Le Men a analysé les cas où la caricature atteint sa limite et ne peut plus assumer une fonction comique. Ainsi, suite aux répressions orchestrées par le pouvoir en 1834, Philipon refuse de publier dans *La Caricature* des caricatures, genre implicitement lié au rire, ne pouvant supporter que le crayon du caricaturiste trempe dans le sang :

« *Le ridicule sied mal, et le sarcasme ne suffit plus, en de telles circonstances. La Caricature a donc pensé, par des motifs de convenance que ses abonnés apprécieront, devoir faire exception cette fois à son invariable régularité, et paraître quelques vingt-quatre heures plus tard qu'à l'ordinaire. le son de ses grelots se fût mal accordé avec le retentissement de la guerre civile.* »

(Charles Philipon, *La Caricature*, n° 180, 17 avril 1834, cité par Ségolène LE MEN. « Ma Muse, Ta Muse s'amuse... Philipon et *L'Association mensuelle*. 1832-1834 ». Dans : *Presse et caricature. Cahiers de l'institut d'Histoire de la Presse et de l'Opinion*. Sous la dir. d'Alain CORBIN. 6. Université de Tours, 1986, p. 62-102.)

85. Ségolène Le Men rappelle que l'album de Goya paraît à titre posthume en 1863 (idem, *Daumier et la caricature*, p. 222).

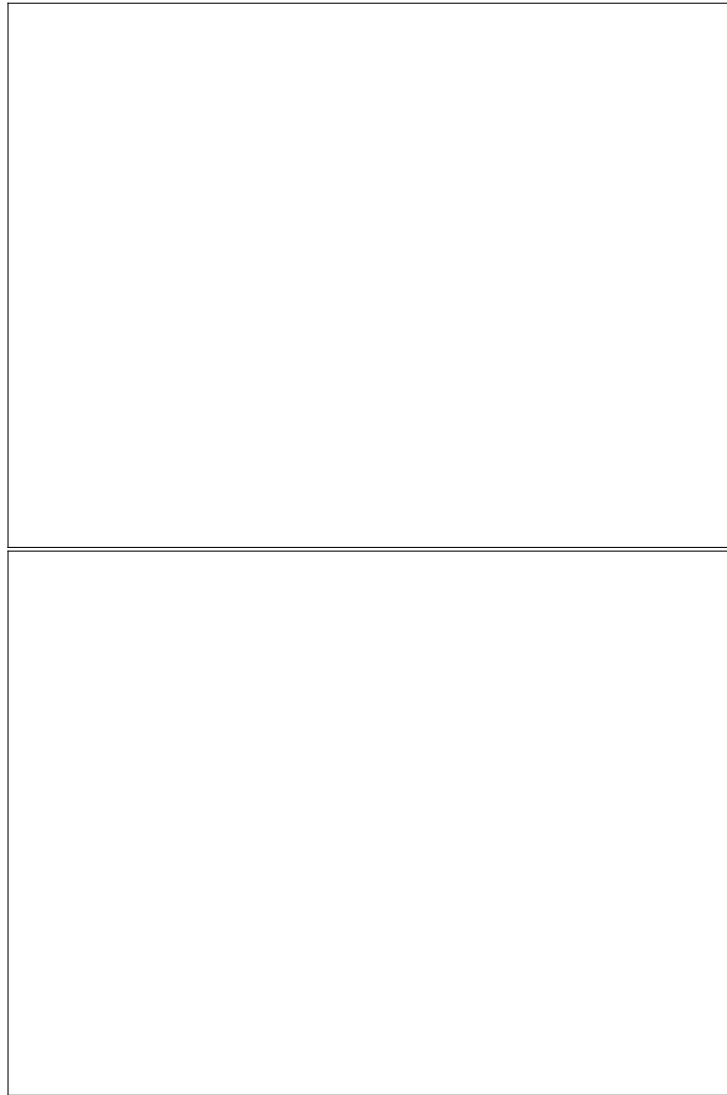


FIGURE 164 – Caricatures de Daumier figurant dans la section « Le siège de Paris : pièces satiriques » de *L’Invasion, le Siège, la Commune* d’Armand Dayot.

### **Souvenirs marquants : violence et cruauté**

Tout d’abord, le trouble et l’agitation qu’Eisenstein raconte avoir éprouvés dans sa jeunesse à la vue des caricatures de Daumier s’inscrit parmi toute une série de souvenirs visuels marquants de la même période, qui se distinguent tous par leur contenu systématiquement cruel et violent,

comme on a déjà pu le voir partiellement au chapitre un à propos de son intérêt d'enfance pour l'histoire révolutionnaire française. À titre d'exemple, on peut citer le passage suivant, où Eisenstein décrit une scène de film qu'il vit lors de son voyage à Paris, en 1906, alors qu'il avait huit ans : un forgeron, apprenant que sa femme le trompe, vient surprendre son rival, un sergent, et lui marque l'épaule au fer rouge. Cette scène marque le jeune garçon au point de déclencher en lui des réactions que l'on peut qualifier de sadomasochistes :

*« La corde sensible de la cruauté avait déjà été ébranlée chez moi encore plus tôt. [...] Je m'en souviens encore comme si c'était hier : l'épaule nue, une énorme barre de fer dans les bras musclés du forgeron aux favoris noirs et la fumée blanche sortant de l'endroit de la brûlure. Le sergent tombe sans connaissance. [...] La scène du marquage est restée jusqu'à maintenant, indélébile, dans ma mémoire. Dans mon enfance, elle me tourmentait de cauchemars. Elle se représentait à moi la nuit. Tantôt je me voyais en sergent. Tantôt en forgeron. Je saisisais ma propre épaule. Parfois elle me paraissait être la mienne. Parfois celle d'un autre. Et il devint difficile de savoir qui marquait qui<sup>86</sup>. »*

De même, dans un chapitre des *Mémoires*, dédié au marquis de Sade et intitulé malicieusement « À la mémoire illustre du marquis », Eisenstein évoque la fascination qu'exercèrent sur lui certaines couvertures d'ouvrages qui figuraient dans la devanture d'une librairie de Riga :

*« La couverture était dotée d'une force terrifiante, magnétique. Et je me revois, incapable de détacher mon regard de ces horreurs derrière la vitre, restant là pendant une éternité. [...]*

*[Cette] brillante couverture bigarrée représentait un sarcophage rempli d'étain fondu. Nick Carter était suspendu au-dessus, les mains et les pieds liés, dans la position des soldats qui s'appêtent à subir le supplice du chevalet dans les gravures de Callot.*

*On voyait sur le côté une dame, la robe en désordre. Elle portait une jupe courte (à moins que ce ne soit un jupon ?) et son corsage était défait.*

*Elle avait tendu son bras pour viser sa cible. La légende disait :*

*“Si Nick ne lui dit pas ce qu'elle désire savoir, elle tirera sur la corde...”*

*L'étain bouillonnait avec hospitalité, prêt à accueillir le malheureux Nick.*

*Une autre couverture était encore plus fantastique.*

---

86. « Monsieur, Madame et Bébé\* » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 131.

*On y voyait un sous-sol rempli d'instruments de torture divers.  
Des colliers étaient enchaînés aux murs.  
Chaque collier enserrait fermement le cou d'un jeune homme, torse nu.  
Tous étaient soigneusement coiffés, avec une raie au milieu.  
Et leur seul habit, leur pantalon, présentait un pli impeccable.  
La couverture était lilas pâle<sup>87</sup>. »*

Dans ces conditions, si les caricatures de Daumier sur le siège de 1870 et la Commune marquent le jeune Eisenstein, c'est bel et bien pour leur violence, et non pour leur message social et politique, comme il tente de le suggérer *a posteriori* (bien qu'il avoue ne pas comprendre à l'époque leur portée!)

Par ailleurs, il se trouve que ce sont justement les images violentes et cruelles qu'il voit enfant qu'il réinvestit plus tard dans ses films.

### **Violence et recyclages iconographiques**

Il l'explique lui-même, lorsqu'il revient sur la scène d'*Octobre* où les bourgeois massacrent le porte-étendard de leurs ombrelles. Selon lui, il s'agirait d'une réminiscence d'un tableau composé de poupées de cire qu'il avait contemplé tout petit, en 1906, à Paris, au musée Grévin, et qui l'avait fortement ébranlé. On y voyait les Versaillaises en train de crever les yeux des Communards avec leurs ombrelles<sup>88</sup>. Eisenstein avoue qu'il ne pouvait pas ne pas tourner cette scène, dans la mesure où cette image le hantait : « *l'image de ces parapluies ne me laissa pas de répit jusqu'à ce qu'en dépit du bon sens je la fourre dans la scène du massacre du jeune ouvrier*<sup>89</sup>... » La nécessité de *re-présenter* cette image forte l'emporta d'ailleurs sur la vraisemblance du film, comme il le reconnaît lui-même :

*« En recréant l'incident authentique de l'ouvrier bolchévik frappé à mort par la bourgeoisie déchaînée, nous avons eu l'envie de lui donner le "climat" de la Commune*

87. « À la mémoire illustre du marquis » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 87-88, t. II. (*nous traduisons*). Les aventures de Nick Carter, comme celles de Nat Pinkerton, marqueront d'ailleurs bien des contemporains d'Eisenstein, qu'il s'agisse de Kozintsev, de Trauberg ou de Ioutkévitch.

88. « Souvenirs d'enfance\* » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 72-73.

89. « Torito » (octobre 1946), in *ibid.*, p. 566.

de Paris. D'où la scène des femmes frappant l'ouvrier avec leur ombrelles qui, replacé dans ce contexte est d'un caractère totalement étranger à l'atmosphère réelle qui précéda Octobre<sup>90</sup>. »

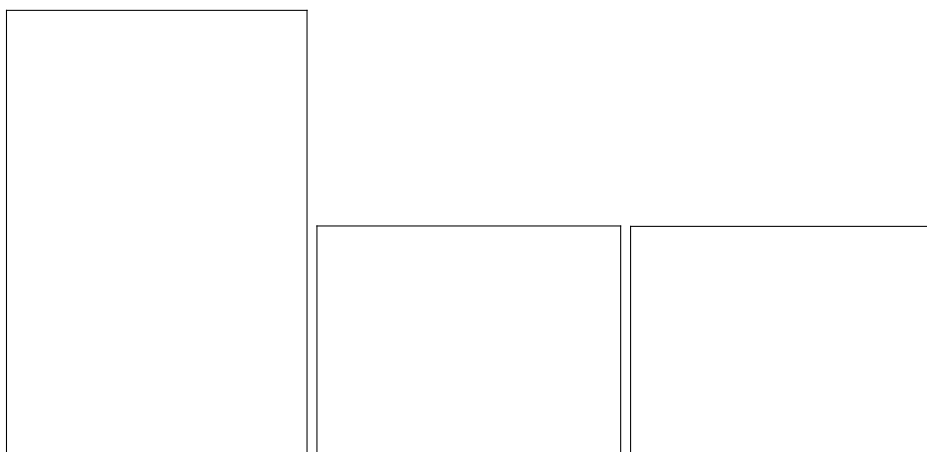


FIGURE 165 – Recyclage du motif de l'ombrelle cruelle lié à la Commune. À gauche : anonyme, *La Commune*, 1871. Peinture à l'huile, Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Denis. À droite : photogrammes d'*October*.

Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il se compare à ce sujet à Zola qui, frappé par les épisodes de violence inouïe de la Révolution française, les convoqua pour créer la terrible scène dans *Germinal* où Cécile se fait fesser publiquement par les femmes de l'émeute, avant que ces dernières ne viennent castrer le boulanger Maigrat<sup>91</sup>. Dans les deux cas, on a affaire au recyclage d'un motif qui se distingue par sa grande violence.

La forte émotion que lui procurent les caricatures de Daumier obéit à la même logique. En effet, celles-ci le marquent durablement, au point qu'il se sent obligé de s'en décharger dans sa création. Par exemple, l'une des pages du Dayot reproduit *La France-Prométhée et l'Aigle-Vautour*, où Daumier livre une image saisissante de la France en proie à l'aigle prussien. Or

90. « Allez-y ! Servez-vous ! Un cours sur l'adaptation » (1932), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 103.

Cette incongruité lui fut d'ailleurs reprochée à Eisenstein, notamment par Ossip Brik. (CHRISTIE et TAYLOR, *Film factory. Russian and Soviet film in documents*, p. 230.)

91. « Allez-y !...Servez vous. Un cours sur l'adaptation » (1932) in EISENSTEIN, loc. cit.

Eisenstein écrit dans ses *Mémoires* que « le thème de Prométhée et de l'aigle est l'un de ceux qui reviennent invariablement sous [s]a plume ou [s]on crayon lorsque [il] commence une guirlande de dessins, remplissant feuille sur feuille, particulièrement les papiers à lettres des hôtels<sup>92</sup>. » (voir fig. ??).

Mais surtout, dans un autre passage de ses *Mémoires*, Eisenstein rapporte le même épisode à propos d'*Octobre*, en mettant cette fois explicitement sur le même plan l'impression produite sur lui par cette scène du Musée Grévin et celles que lui donnent les caricatures de Daumier dans l'ouvrage de Dayot :

« Un tel échec se produisit avec *Octobre*, si ce n'est avec l'ensemble du film, du moins clairement avec l'un de ses épisodes. Il s'agit de la mise à mort bestiale du jeune travailleur par les ombrelles des femmes durant les journées du 3-5 juillet 1917. Mes impressions d'enfance sur la Commune de Paris sont restées très vives dans ma mémoire. Parmi les rayons de la bibliothèque de Papa, je tombai sur un album merveilleux, dans lequel je vis pour la première fois des reproductions du captivant Daumier et des photographies de la Colonne Vendôme à terre. Je ne comprends toujours pas à ce jour comment un tel ouvrage "séditieux" pouvait se trouver chez Papa, si sincèrement dévoué à la religion, au tsar et à la nation<sup>93</sup>. »

Dans ces conditions, les images dont le contenu violent et spectaculaire touche le jeune Eisenstein constituent un répertoire iconographique auquel celui-ci vient puiser par la suite, consciemment ou non, pour impressionner à son tour son public. De ce vivier relèvent les caricatures de Daumier présentes dans l'ouvrage de Dayot et dont l'effet se répercute, comme le souligne Eisenstein lui-même, jusque dans ses films. Aussi, tout en illustrant ses convictions politiques et sociales, son insistance à filmer les souffrances éprouvées par le peuple et les héros révolutionnaires doit être avant tout mise sur le compte de sa fascination pour l'image *boulever-sante*, fascination à laquelle l'art de Daumier n'est pas étranger.

92. « Comment j'ai appris à dessiner » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 91.

93. « À la mémoire illustre du marquis » (juillet 1946), in EISENCHTEIN, op. cit., p. 106, t. II. (nous traduisons)

### Répressions et mises à mort pittoresques

À l'instar des caricatures indignées de Daumier, Eisenstein réussit donc à proposer dans ses films une reconstitution de l'histoire émouvante et pathétique. S'attachant aux moments les plus tragiques pour le prolétariat, il s'attarde sur les répressions et les mises à mort orchestrées par les pouvoirs réactionnaires, donnant naissance à certaines séquences d'anthologie comme celle de l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* ou celle du pont dans *Octobre*. Le cadavre des victimes innocentes, matériau émotionnel par excellence, y occupe une place de choix, s'offrant crûment au spectateur dans toute sa vulnérabilité de chair inanimée et souvent dénudée<sup>94</sup>. En effet, plus le corps est montré comme faible, et plus puissant est son effet sur le spectateur, d'après la loi selon laquelle la capacité à être affecté détermine la capacité à affecter en retour<sup>95</sup>.

Par leur mise en scène éminemment dramatique, certains plans d'Eisenstein peuvent ainsi évoquer des œuvres comme *Massacre de la Rue Transnonain*, qu'il connaissait bien, où Daumier élève un fait divers à la hauteur d'un drame métaphysique en mettant les corps en valeur par un cadrage serré et un éclairage brut, quasi électrique<sup>96</sup>. (voir fig.??.) Les contemporains d'Eisenstein étaient d'ailleurs frappés par l'aspect graphique de ses séquences de mise à mort. Ainsi, à propos de la chute de Vakoulintchouk dans le *Cuirassé Potemkine*, Boris Kazanski écrit :

« La succession même des raccourcis de ce corps qui glisse vers le bas, crée un effet de tension purement graphique<sup>97</sup>. »

De même, qu'il s'agisse de la mère à l'enfant tuée sur l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*, du porte-étendard gisant dans la Néva ou de l'insurgée fusillée sur le pont dans *Octobre*, chacune de ces victimes, fortement stéréotypées et idéalisées, fonctionnent comme des

94. Eisenstein donnera en 1941 à ses étudiants tout un cours sur la manière de montrer de façon efficace un cadavre au cinéma. (« Le scénario de court-métrage », in TAYLOR, op. cit.)

Sur la représentation des morts par Eisenstein, voir Vincente Sánchez-Biosca, « Eisenstein : une figuration des corps pour le pathétique ? », in CHATEAU, JOST et LEFEBVRE, op. cit., p. 131-146.

95. Ainsi, chez Eisenstein, la notion de pathétique n'implique nullement une pure passivité : au contraire, le pathétique est ce qui fait bondir le spectateur de son fauteuil.

96. De même, les corps contorsionnés d'Eisenstein peuvent rappeler ceux de Géricault, dont il connaissait bien et appréciait l'œuvre.

97. « La nature du cinéma » (1926), in François ALBERA, éd. *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*. Trad. par Régis GAYRAUD, Jean-Christophe PEUCH et Valérie POSENER. Paris : L'Âge d'Homme, 2008 [1996], p. 109.

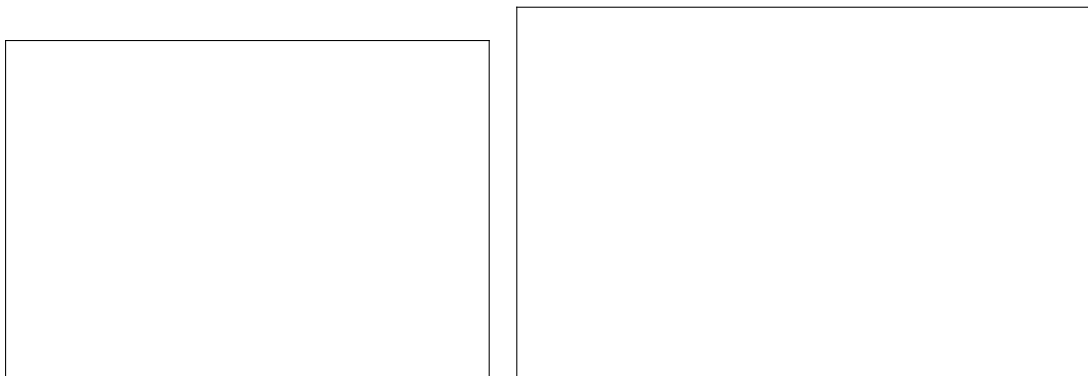


FIGURE 166 – Corps martyrs; morts spectaculaires. À gauche : photogramme d'*Octobre*. À droite : Honoré Daumier, *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*, 1834. Lithographie, 445 × 290 mm. Collection Noack.

symboles du peuple massacré, dans une logique allégorique proche de celle de Daumier. Ainsi, à propos du *Cuirassé Potemkine*, Adrian Piotrovski écrit :

*« Malgré sa terrible réalité concrète et sa vitalité absolue, l'art d'Eisenstein est symbolique et suffisamment puissant pour agir comme une gigantesque généralisation »*<sup>98</sup>.

De la sorte, les crimes des pouvoirs réactionnaires font l'objet d'une exhibition spectaculaire et empreinte de *pathos*, qui réveille les sens du spectateur et provoque son indignation en un fonctionnement similaire à celui qu'assigne Dayot aux images de son livre. La cruauté se veut ici didactique : il s'agit de faire littéralement sortir le spectateur de lui-même, de ses gonds — telle est en effet la définition de l'« ek-stase » pour Eisenstein — et de le faire ainsi basculer du côté des opprimés. Marqué par des images puissantes durant son enfance, Eisenstein s'inscrit donc dans leur filiation en démultipliant leur impact émotionnel au cinéma, à l'aide notamment du montage, à l'efficacité redoutable.

Cette question du montage nous amène à délaisser le champ de la représentation du corps au profit de celui des procédés discursifs employés par Eisenstein dans ses films. Certains d'entre

98. Adrian ПИОТРОВСКИ. « Bronénoets Potemkin (Le Cuirassé Potemkine) ». Dans : *Krasnaia gazeta (Journal rouge)* (jan. 1926).



eux entretiennent en effet une forte parenté avec l'arsenal conceptuel déployé par l'art de la caricature.

### 3. Cinéma à thèse et caricature

#### a) Caricature et montage

Répondant aux injonctions des formalistes, qui estiment que pour se construire son propre langage, le cinéma doit se créer des *poncifs*, c'est-à-dire des figures de style récurrentes reconnaissables par le spectateur, Eisenstein tente d'en élaborer sur la base du montage, qu'il s'agisse d'un montage interne à l'image ou entre différents plans<sup>99</sup>. Comme il l'explique lui-même, dans la création d'images par le montage, plusieurs directions sont envisageables, qui reprennent toutes des opérations de la pensée : « *les jeux de comparaisons, les métaphores et les calembours de montage*<sup>100</sup>. » Or ces procédés ont déjà tous été expérimentés dans la sphère de la caricature. En quelque sorte, tout se passe comme si Eisenstein se réappropriait des stratégies sémantiques déjà éprouvées par la caricature pour alimenter la composante idéologique de ses films. À l'époque d'ailleurs, le lien entre le dessin de presse et le cinéma ne manque pas d'être souligné, dans la mesure où ce dernier est considéré comme un médium à tendance particulièrement *inclusive* et donc spécialement enclin à intégrer des éléments de la culture visuelle environnante<sup>101</sup>. Ainsi, par exemple, dans son article « La nature du cinéma », le critique formaliste Boris Kazanski dresse l'inventaire des procédés communs à l'illustration de presse et au cinéma, qu'il s'agisse

99. La question du langage cinématographique est alors l'enjeu d'un débat théorique qui, loin de se limiter à l'Union soviétique, agite l'Europe toute entière.

Eisenstein compare quant à lui explicitement le cinéma à un langage, avec sa grammaire et son orthographe. Par exemple, il écrit : « *Pour ceux qui ignorent ce qu'est la composition, le montage est une syntaxe qui permet de construire correctement chaque séquence du film. Et enfin, le montage peut n'être qu'un ensemble de règles élémentaires d'orthographe pour ceux qui à tort mélangent les morceaux d'un film comme on suit des ordonnances pour doser des médicaments.* »

( « De la pureté cinématographique » (1932), in EISENSTEIN, op. cit., p. 100.)

100. Sergueï Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » (1942), in *ibid.*, p. 405. De même, Eisenstein se passionne pour les rébus, dans lesquels il voit une parenté avec l'écriture idéogrammatique. « Musique visuelle » (1945), in EISENSTEIN, *Népravnodouchnaia priroda (La Non-indifférente nature)*, p. 318, t. II.

101. Je reprends ici la distinction établie par Youri Tsivian au sein de la culture russe et soviétique des années vingt entre « art inclusif » et « art exclusif ». (Youri TSIVIAN. « L'Écran sur la scène chez les FEKS et chez Eisenstein ». Dans : *Léonid Trauberg et l'excentrisme*. Sous la dir. de Natalia NOUSSINOVA. Yellow Now, 1993, p. 113-114.)

de gros plans, de raccourcis, ou de montage<sup>102</sup>.

## b) Des tropes communs à la caricature et au cinéma<sup>103</sup>

### Calembours visuels

Parmi tous les tropes cités ci-dessus par Eisenstein — j'utilise ce terme à dessein, car il revient de manière récurrente sous sa plume<sup>104</sup> — l'un des plus remarquables s'avère être le « calembour de montage », ou calembour visuel. Ce dernier consiste à construire un objet à partir d'un autre dont la fonction initiale a été détournée, sur la base d'une ressemblance formelle. Par exemple, dans *Le Cuirassé Potemkine*, lorsque la condamnation à mort des mutins est prononcée, le pope esquisse un geste de couperet à l'aide de sa croix. Cette dernière devient ainsi l'équivalent d'un instrument sanglant de répression. À l'aide de cette « image-valise », Eisenstein énonce et dénonce ici de manière éloquente et frappante la collusion du clergé avec la réaction, selon une rhétorique anticléricale très prisée à l'époque. En outre, il fustige l'imposture de la religion : loin de former un instrument de salut, la croix n'offre rien d'autre que la mort. (*voir fig. ??.*)

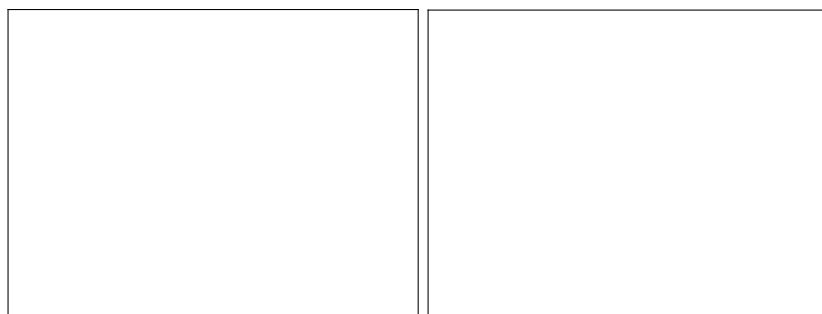


FIGURE 167 – Exemple de calembour visuel : la croix-couperet du pope dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925).

102. « La nature du cinéma » (1926), in ALBERA, op. cit.

103. Notre analyse recoupe ici en de nombreux points celle que mène Gombrich sur ce qu'il appelle les *figures de rhétorique* de la caricature. Il s'appuie d'ailleurs à plusieurs reprises sur les œuvres de Daumier. (« L'arsenal des humoristes », in ERNST GOMBRICH. *Méditations sur un cheval de bois*. Trad. par Guy DURAND. Paris : Phaidon, 2003 [1963], p. 128-142.)

104. Pour n'en donner qu'un exemple, Eisenstein qualifie le montage de « trope » (Sergueï Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » (1942), in EISENSTEIN, op. cit., p. 403.)

L'efficacité de l'image repose ici sur son laconisme, une qualité qu'il estimait par-dessus tout <sup>105</sup>. Cette concision est rendue possible grâce au recours à la *condensation*, dont Freud a démontré le rôle dans la formation du mot d'esprit <sup>106</sup>. Eisenstein s'appuie justement sur l'analyse de ce dernier au cours d'un développement sur le potentiel comique du « mot-portemanteau » que Lewis Carroll revendique avoir inventé :

« Le charme de l'effet "portemanteau" réside dans la sensation de dualité contenue dans le néologisme arbitrairement formé. [...] La méthode de Lewis Carroll est donc essentiellement une parodie d'un phénomène naturel, d'une habitude de notre esprit : la formation de nouvelles unités qualitatives ; c'est donc un moyen primordial d'obtention d'effets comiques. Cet effet comique est atteint quand on perçoit simultanément le résultat obtenu et ses deux constituants distincts <sup>107</sup>. »

La description d'Eisenstein, qui reprend les conclusions de Freud sur le mot d'esprit tout en les orientant vers le montage cinématographique, pourrait tout à fait s'appliquer à la caricature. En effet, l'image-valise constitue l'un de ses ressorts comiques par excellence, en raison de sa richesse sémantique et de son efficacité <sup>108</sup>. (*voir fig. ??*)

### Comparaisons

De même, Eisenstein procède souvent à des comparaisons satiriques qui évoquent l'art de la caricature. Par exemple, dans *Octobre*, Kérenski est assimilé à une statuette de Napoléon dont il reprend la posture. Cette référence napoléonienne permet d'indiquer ses intentions belliqueuses et de le classer comme un personnage hostile, l'empereur français représentant, pour les Russes, l'ennemi par excellence. En même temps, si Kérenski lui ressemble, il n'en apparaît que comme une simple et vulgaire caricature, dans la mesure où il ne partage pas sa fière allure. (*Voir fig. ??*.)

---

105. Voir par exemple le développement qu'Eisenstein y consacre dans son article sur l'imagerie. (« Sur l'imagerie », in TAYLOR, op. cit., p. 29-31. La date n'est pas précisée. Le texte aurait été écrit à la fin des années trente.)

106. FREUD, op. cit.

107. « Montage 1938 », in EISENSTEIN, op. cit., 214-215.

108. Voir Ernst Kris et Ernst Gombrich, « Principes de la caricature », in KRIS, op. cit., p. 241-242.

À ce sujet, il n'est pas anodin que Philippe Kaenel associe Daumier à l'art de la condensation dans KAENEL, « Daumier, Ratapoil et l'art de la condensation ».



FIGURE 168 – Exemple d'« image-valise » en caricature. Honoré Daumier, *Équilibre européen*. 1867. Lithographie, 207 × 249 mm. Collection Noack.

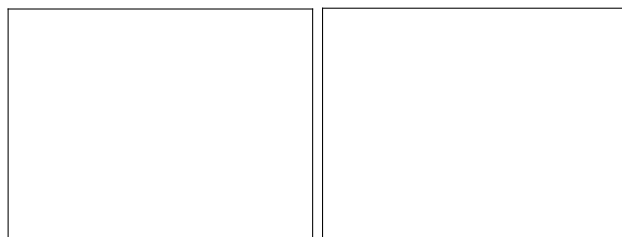


FIGURE 169 – Comparaisons satiriques : Kérénski, un Napoléon moderne raté. Photogrammes d'*Octobre* (1927)

La caricature est friande de ce type de comparaisons car elle permet, comme le calembour visuel, de condenser plusieurs significations en une seule image. Eisenstein qualifie d'ailleurs sa comparaison entre Kérénski et Napoléon de « calembour d'homme vivant <sup>109</sup>. »

### Comparaisons animales

Dans le registre comparatif, l'analogie animale occupe une place de choix. Procédé remontant à l'Antiquité, lié à une pensée sauvage et totémique qui associe des qualités morales à des bêtes, l'animalisation de l'homme présente l'avantage d'être relativement compréhensible, même pour des masses illettrées <sup>110</sup>. C'est pourquoi les films d'Eisenstein recourent à un très large bestiaire,

109. EISENSTEIN, « A.I. 28 [Attraction intellectuelle 1928] », p. 156.

110. Il est intéressant que Lévi-Strauss ait choisi d'incorporer à ses illustrations pour *La Pensée sauvage* des caricatures animalières de Grandville, mettant ainsi en évidence les résidus de pensée totémique qu'elles abritent. (Claude LÉVI-STRAUSS. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962, p. 159).

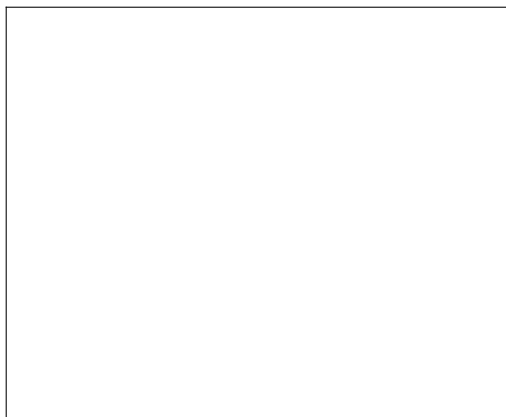


FIGURE 170 – Exemple de comparaison frappante employée par la caricature : le roi Louis-Philippe, un moderne Gargantua. Honoré Daumier, *Gargantua*, 1831. Lithographie, 214 × 305 mm. Noack collection.

dont est particulièrement exemplaire la séquence d'exposition des mouchards dans *La Grève*. Affublé d'un sobriquet animal, chaque indic est présenté au spectateur dans un plan qui laisse place à celui d'une bête révélant son caractère. Dans le cas de celui qui se prénomme « la chouette », être de la nuit et de la surveillance par excellence, le spectateur voit même l'homme se transformer en animal au sein d'un seul plan, grâce à un processus de surimpression. (*voir fig. ??.*)

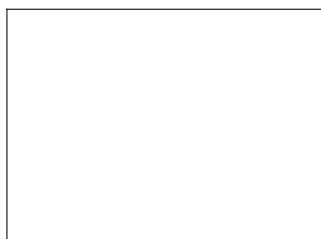


FIGURE 171 – Comparaison animale : « la Chouette ». Photogramme de *La Grève* (1924).

En cela, les films d'Eisenstein s'inscrivent également dans la tradition de la charge, dans la mesure où la comparaison animale constitue une arme particulièrement prisée des caricaturistes pour ridiculiser une cible et faire ressortir ses défauts.

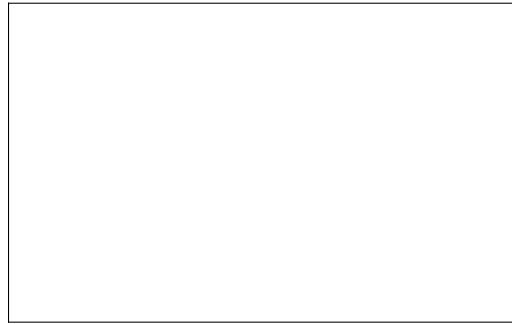


FIGURE 172 – Exemple d’animalisation en caricature. Grandville, *Famille de scarabées*, 1829. Bibliothèque publique, Nancy.

### Métaphores littérales

Dans la même veine, Eisenstein emploie très fréquemment des métaphores dans une visée ironique. Par exemple, dans *Octobre*, lorsque les menchéviks essaient de dissuader le peuple d’entamer l’insurrection, la diégèse s’interrompt pour laisser place à des plans montrant des balalaïkas et des harpes, qui symbolisent littéralement les paroles fallacieuses à l’aide desquelles ils cherchent à bercer et à bernier leur auditoire :

« *Les harpes ne figurent pas des harpes, mais expriment en images les méthodes opportunistes qu’utilisaient dans leurs discours les menchéviks au IIe congrès des Soviets en 1917. Les balalaïkas ne représentent pas des balalaïkas mais sont l’image du râclément de corde lassant de ces vains discours*<sup>111</sup>. »



FIGURE 173 – Les discours des menchéviks : des paroles trompeuses, des refrains bien connus. Photogrammes d’*Octobre*.

111. Sergueï Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » (1942), in EISENSTEIN, op. cit., p. 399.

La caricature se nourrit volontiers de telles métaphores qui, prises à la lettre, permettent d'incarner visuellement des points de vue critiques de manière particulièrement efficace.

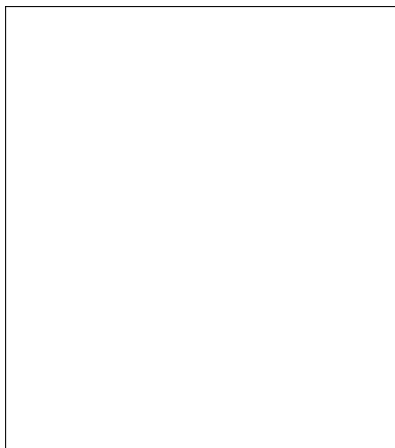


FIGURE 174 – Exemple de métaphore littérale en caricature. André Gill, *Sans titre, L'Éclipse*, 18 octobre 1873, collection particulière.

### Un espace symbolique

Le registre métaphorique conduit tout naturellement Eisenstein à enfreindre les lois de la perspective et à rompre le pacte mimétique. L'espace qu'il construit dans ses films et les proportions qui en découlent obéissent ainsi à une logique symbolique, à une logique de montage, où les éléments sont assemblés en dépit de toute convention naturaliste. Par exemple, dans *La Ligne générale*, les koulaks écrasent littéralement les paysans, selon une rhétorique que l'on retrouve souvent dans la caricature (*voir fig. ??.*)

De même, dans ce film, les machines et les registres de la bureaucratie sont filmées à l'aide d'un objectif 28 mm qui déforme leurs proportions d'une manière tout à fait démesurée. Pour Eisenstein, cette distorsion qui s'apparente à une « hyperbole gogolienne » permet de dénoncer le frein que les processus administratifs représentent pour la modernisation des kolkhozes<sup>112</sup>. »

La caricature recourt volontiers à de telles ruptures scalaires en conférant à certains objets une taille volontairement excessive par rapport au reste de la composition, de manière à les

---

112. Cité par BORDWELL, op. cit., p. 98.

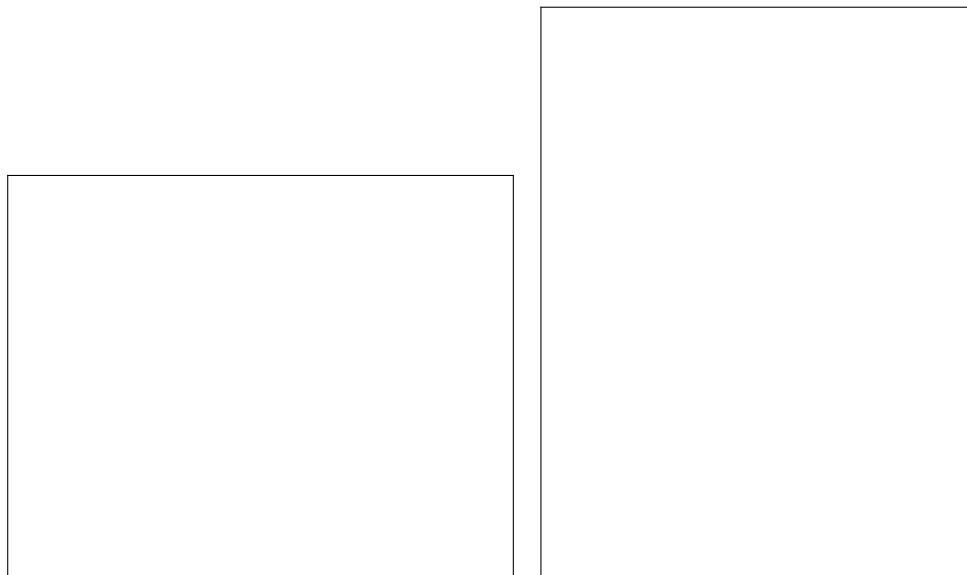


FIGURE 175 – À gauche. Marfa, littéralement écrasée par le koulak. Photogramme de *La Ligne générale*. ; À droite : le paysan russe, ployant sous le poids du tsarisme et de l'orthodoxie. Nikolaï Kogout, « Le flambeau de la foi. Le paysan le porte sur son dos depuis trop longtemps. Ce n'est que de la fumée et de la suie. Il est temps d'éteindre cette lumière! », *Bezbojnik ou stanka n°1*, couverture arrière, 1924, 360 × 255 mm, collection David King.

doter d'un statut symbolique ou allégorique à part.

### Allégories

Eisenstein fait aussi un grand emploi de l'allégorie, notamment sous la forme de statues qui incarnent, par leur apparence idéale, des valeurs élevées. *Octobre* est ainsi peuplé de sculptures monumentales qui personnifient les forces révolutionnaires en marche. (*voir fig. ??*)

Le recours à des statues constitue l'aboutissement de la logique du type positif associé au peuple et à la révolution, dont nous avons vu précédemment qu'il se caractérisait par un traitement sculptural. Eisenstein écrit d'ailleurs que « *la statue, c'est le pas qui vient après le type.* <sup>113</sup> » Notamment, dans *Octobre*, les sculptures aux proportions idéales se différencient en tous points des personnages négatifs, repérables à leur apparence caricaturale et grotesque. (*voir fig. ??.*)

113. Sergueï Eisenstein, « A. I. 28 », in François ALBERA, éd. *Cinémas*. T. 11. 2-3. 2001, p. 155.



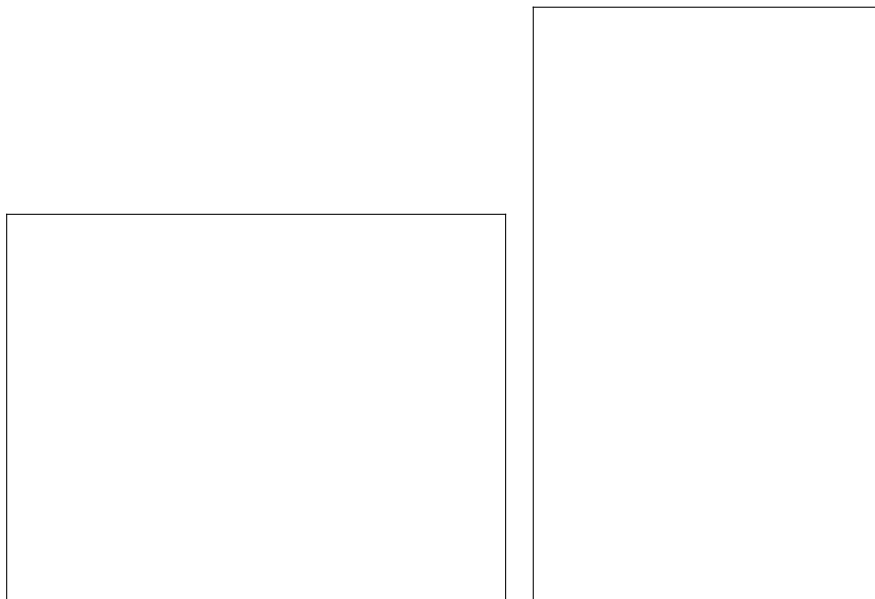


FIGURE 176 – À gauche : une administration écrasante. Photogramme de *La Ligne générale* (1929). À droite : dessin préparatoire à la scène, reproduit dans *Eisenstein at work*.

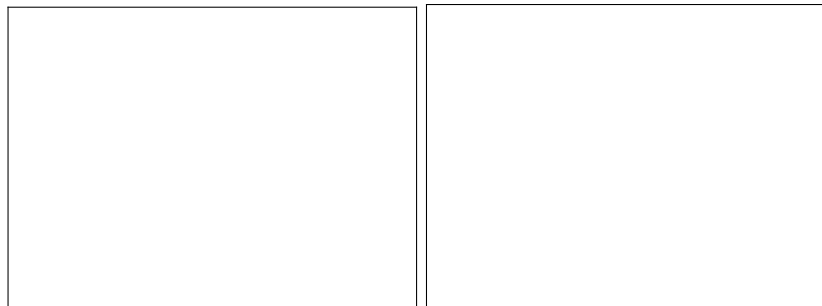


FIGURE 177 – Allégories sculpturales. Les forces révolutionnaires en marche. À gauche : les statues accompagnent les insurgés. À droite : les statues s'en prennent aux forces réactionnaires. Photogrammes d'*Octobre* (1927).

Si la caricature s'appuie elle aussi souvent sur des allégories, ce contraste entre figures sculpturales et figures caricaturales s'observe tout particulièrement dans les œuvres de Daumier. L'écart entre le marbre et la chair se retrouve chez lui sous la forme d'une différence de traitement plastique. Ainsi, dans *L'Exposition universelle et la Paix*, le corps de statue antique de la Paix s'oppose à la silhouette informe et grasse de l'Exposition universelle, son expression placide

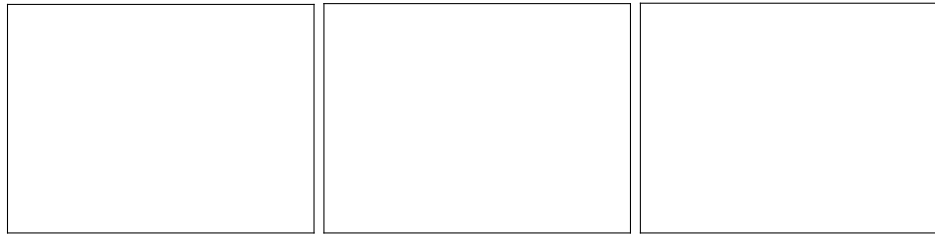


FIGURE 178 – Contraste entre les soldates du « bataillon de choc » et des statues. Photogrammes d'*Octobre* (1927).

et winckelmanienne à sa physionomie caricaturale et grimaçante. (voir fig. ??)

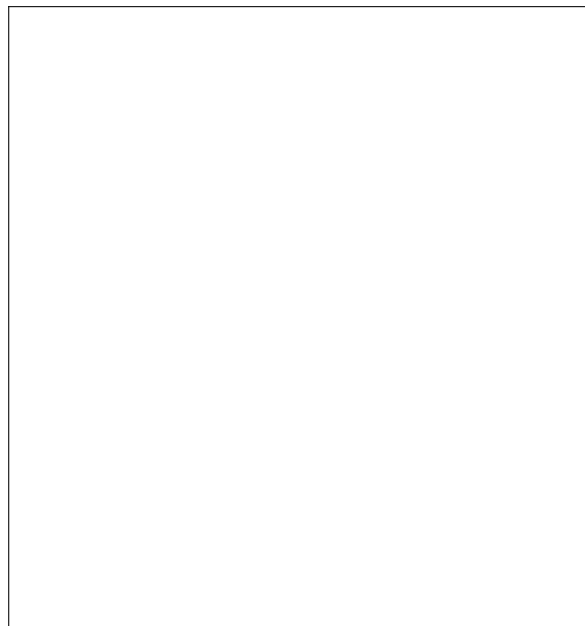


FIGURE 179 – Honoré Daumier, *L'Exposition et la paix*. Lithographie, 208 × 240 mm .Collection Noack.

### Légendes

Enfin, la construction d'une image par le montage passe aussi par la confrontation entre éléments iconiques et éléments textuels. Parmi les nombreux emplois qu'il réserve à l'intertitre, Eisenstein l'utilise parfois d'une façon qui évoque les légendes des caricatures, notamment quand

il s'agit de ridiculiser ses cibles. Par exemple, dans *Octobre*, lors des débats passionnés qui se déroulent dans une école entre menchéviks et bolchéviks, un plan montre un menchévik assis derrière une loge sur laquelle figure l'inscription suivante : *Klassnaïa dama* (*surveillante de classe*). (voir fig. ??.)



FIGURE 180 – Le menchévik : une « surveillante de classe ». Photogramme d'*Octobre*.

Au-delà du comique inhérent à l'inversion sexuelle, ce panneau, qui fait office de légende au sein de l'image, joue sur la polysémie du mot « classe », polysémie qui fonctionne aussi bien en russe qu'en français. Le menchévik est ainsi dénoncé comme un contre-révolutionnaire qui contrecarre l'abolition des classes chère aux bolchéviks.

De même, l'intertitre sert parfois à véhiculer des intitulés antiphrastiques avec une ironie que les caricaturistes ne désavoueraient pas. Toujours dans *Octobre*, après la terrible répression de l'émeute par le Gouvernement provisoire, un plan montre deux S.R. souriants, visiblement satisfaits du massacre. Le plan suivant laisse place à un intertitre, qui transmet au spectateur leurs pensées concernant les bolchéviks : « Les traîtres ».

Cet intertitre fonctionne d'une façon éminemment ironique, que viennent souligner les guillemets : les plans précédents viennent en effet de démontrer combien, au contraire, les insurgés tués se sont montrés fidèles à leur idéal révolutionnaire, au point d'y laisser leur vie. Les véritables traîtres, ce sont donc les S.R. Cette discordance entre l'image et l'écrit est ainsi supposée provoquer l'indignation du spectateur.

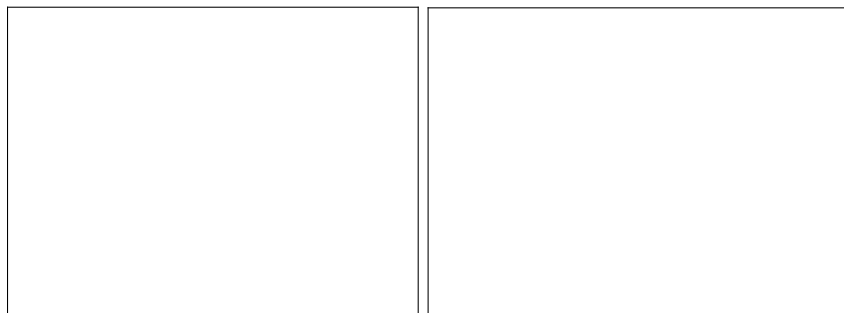


FIGURE 181 – Les S.R. qualifiant les bolchéviks de « traîtres. » Photogrammes d'*Octobre*.

### Des procédés conceptuels

L'ensemble des procédés qui viennent d'être vus se distinguent par leur capacité à délivrer un message abstrait. Effectivement, malgré sa teneur souvent comique, la caricature apparaît comme un art très conceptuel. Si elle nécessite une bonne observation du réel, en revanche, elle n'en implique nullement un rendu illusionniste, bien au contraire. Mû par la déformation et l'exagération, l'espace caricatural ignore toute convention réaliste au profit d'une logique associative, analogique et symbolique propice à l'abstraction, comme le note avec justesse Angus Fletcher :

« *En supposant même que la caricature procure un plaisir dans l'exagération de caractéristiques réelles, elle n'en transforme pas moins le prétendument réel en abstraction*<sup>114</sup>. »

En cela, le fonctionnement de la caricature se rapproche énormément de celui de l'allégorie. À l'instar de cette dernière, art savant élaboré depuis la Renaissance à l'aide de manuels iconologiques tels que *L'Iconologia* de Ripa, la caricature se présente comme une expression complexe et sophistiquée, qui traduit des concepts en images à l'aide de codes attendant d'être déchiffrés et supposant une certaine éducation du regard<sup>115</sup>.

114. Angus FLETCHER. *Allegory. The theory of a symbolic mode*. Ithaca et London : Cornell University Press, 1964, p. 33. Ernst Kris note lui aussi la parenté entre allégorie et caricature. (« Psychologie de la caricature », in KRIS, op. cit., p. 216.)

115. Certains de ses codes s'élaborent d'ailleurs au sein même du champ caricatural. Il arrive en effet que des caricatures s'inscrivent dans un réseau iconotextuel de correspondances entre texte et image au sein d'un même numéro de journal, comme au sein de plusieurs publications, dans un système que Ségolène Le Men définit comme l'« axe syntagmatique du discours lithographique ». (LE MEN, « Une lithographie de Daumier en 1869 : *Lanterne magique !!!* »)

C'est sur cet aspect que le cinéma d'Eisenstein rejoint essentiellement l'art de la caricature. Se voulant le véhicule d'une thèse, il se fait le support d'un message conceptuel, *idéologique*, au sens littéral du terme, qui appelle tout un travail d'interprétation de la part du spectateur. Certains plans et séquences se distinguent ainsi par leur caractère extradiégétique et par leur régime purement discursif. Comme dans la caricature, les données spatio-temporelles s'affranchissent alors des lois de la vraisemblance et du réalisme pour donner lieu à une production avant tout sémantique et symbolique. Cette volonté de créer à l'aide du montage des images au sens parfaitement codifié et déterminé à l'avance est d'ailleurs reprochée à Eisenstein par Béla Balázs :

*« Les images ne doivent pas signifier des idées, mais les façonner et les provoquer, les idées naissent donc en nous en tant que conséquences logiques et non pas en tant que symboles, idéogrammes déjà tout formulés dans l'image. Sinon, le montage n'est plus productif. Il devient la reproduction de rébus, de devinettes. Ce ne sont pas les images du sujet du film qui deviennent symboliques. Au contraire, ce sont des images symboliques toutes prêtes qui y sont mêlées<sup>116</sup>. »*

Une critique similaire sera adressée à l'encontre du cinéaste par Andreï Tarkovski, dans une position proche de celles de Christian Metz et d'André Bazin :

*« Le cinéma de montage propose au spectateur des rébus et des devinettes, lui fait déchiffrer des symboles, ou s'étonner devant des allégories, en faisant toujours appel à ses facultés intellectuelles. Toutefois, chacune de ces énigmes a sa solution précise. C'est ainsi, selon moi, qu'Eisenstein priva le spectateur de la possibilité de ressentir à sa manière ce qu'il voit sur l'écran. Lorsque, dans Octobre, il juxtapose une balalaïka et Kérenski, la méthode exprime en elle-même le but recherché [...]. Le mode de construction de l'image devient le but en soi, et l'auteur engage une véritable offensive contre le spectateur, lui imposant sa propre attitude devant les événements<sup>117</sup>. »*

---

116. (Béla Balázs, « Pas d'idéogrammes ! », in *L'Esprit du film*, cité par AUMONT, *Montage-Eisenstein*, p. 208.)

117. Andreï TARKOVSKI. *Le Temps scellé*. Trad. par Anne KICHILOV et Charles de BRANTES. Paris : Cahiers du cinéma, 2004 [1989], p. 139-140.

Voir également Jean MITRY. « De la métaphore ». Dans : *Cinématographe* (nov. 1982), p. 71-74.



FIGURE 182 – Le « despote » Eisenstein derrière sa table de montage. Reproduit dans *Eisenstein at work*.

### Une lisibilité surestimée

En réalité, le jugement de Tarkovski surestime l'emprise du « despotisme » d'Eisenstein sur la pensée de ses spectateurs : loin d'être compris par les masses d'une façon univoque, les messages abstraits de ses films les déconcertèrent, probablement parce que leur alphabétisation encore récente ne leur permettait pas d'en saisir toute la complexité. *Octobre* fut notamment attaqué pour ses tendances excessives à l'abstraction et au symbole. Ainsi, à ce sujet, la veuve de Lénine, Nadejda Kroupskaïa, écrit :

*« Dans ce film, il y a beaucoup de symbolisme que les masses ne comprendront guère, et ceci est particulièrement vrai pour le symbolisme incarné par les statues, tous les Napoléons, etc. »*<sup>118</sup>

Une grande enquête fut d'ailleurs menée quelques jours après la sortie du film auprès du public pour sonder son niveau de compréhension. Les résultats montrèrent que celui-ci n'avait guère goûté les expérimentations d'Eisenstein<sup>119</sup>. Ce dernier savait pertinemment que la composante conceptuelle du film échapperait à ses spectateurs. Ses lettres à Léon Moussinac le prouvent :

*« Du point de vue de la construction, Octobre n'est pas impeccable du tout. C'est qu'à ce film si "populaire," si "masse", dans son intention, je me suis permis de faire des essais expérimentaux. [...] »*

118. Nadejda Kroupskaïa, « Sur *Octobre* », *Pravda*, 9 février 1928.

119. Sur cette enquête, voir Alexandre SUMPFF, « Le public soviétique et *Octobre* d'Eisenstein : enquête sur une enquête ». Dans : *1895* 42 (fév. 2004), p. 5–34.

*Tout ce que je puis faire, c'est de vous entrouvrir un bout de mes intentions. Le public ne les comprendra pas*<sup>120</sup>. »

La réception d'*Octobre* traduit bien le fossé qui s'instaure alors entre les cinéastes d'avant-garde, désireux d'expérimenter les possibilités offertes par le médium cinématographique, et le public, demandeur de films divertissants et compréhensibles. Divergence qui s'installe également avec le pouvoir et notamment avec les nouveaux *apparatchiks* d'origine populaire, hostiles aux intellectuels, dont l'ascension au sein du Parti est favorisée par Staline, et qui attendent avant tout des cinéastes de faire preuve de pédagogie et de lisibilité :

« *On ne demande pas aux cinéastes d'être des artistes, des esthètes, on ne leur demande pas de faire des films qui seront compris dans trente ans, mais qui éduqueront les masses d'aujourd'hui*<sup>121</sup>. »

Effectivement, après *Octobre*, Eisenstein sera en permanence attaqué pour la composante abstraite de ses films, dans une campagne qui atteindra son pic durant la conférence des Travailleurs de cinéma de janvier 1935. Par la suite, il tentera de se concilier les faveurs du Parti en récusant ses spéculations de l'époque d'*Octobre*, insistant sur leur aspect excessivement symbolique, dû à une utilisation disproportionnée du montage :

« *À notre époque, orientée vers les idées et les spéculations intellectuelles, nous ne pouvons pas ne pas considérer dans l'image cinématographique avant tout son poids spécifique idéologique, nous ne pouvons pas ne pas voir dans la juxtaposition des images, le devenir d'un nouvel élément qualitatif, d'une nouvelle forme figurative, d'un nouveau concept. [...] La période de juxtapositions de ce genre, assez naïves, ne dura pas longtemps. Toutes ces solutions un peu "baroques" dans leur forme, et souvent peut réussies, s'efforçaient pour beaucoup, par les moyens que le muet pouvait mettre à sa disposition, à anticiper ce que plus tard la musique leur permit de réaliser avec facilité. [...]*

*Cependant, il resta l'essentiel, c'est-à-dire que le montage ne fut plus compris uniquement comme un moyen d'obtenir des effets, mais avant tout comme un moyen de dire, un moyen d'exprimer des pensées et de les exprimer en se servant d'un*

---

120. EISENSTEIN, « Lettre du 16 décembre 1928 à Léon Moussinac ».

121. *Jizn iskousstva*, cité par FERRO, op. cit., p. 200.

*aspect particulier du langage cinématographique, au moyen d'une figure particulière du discours cinématographique. Il était naturel que pour en arriver à cette conception du discours cinématographique normal, on traverse un stade d'excès dans le domaine du trope et de la métaphore primaire. [...] Le discours de montage a d'abord dû passer par une étape de "métaphorisme aigu", caractérisée par une profusion de "traits d'esprit plastiques" qui n'étaient pas toujours valables.<sup>122</sup> »*

On pourrait discuter de la pertinence de cette appréciation, dictée indubitablement par la volonté d'Eisenstein d'effectuer une autocritique de ses expériences passées pour regagner les grâces du milieu cinématographique soviétique. Que la critique soit justifiée ou non, ce passage a le mérite de mettre en évidence les obstacles auxquels se confronta Eisenstein et qui semblent de même nature que ceux qu'affronta, en son temps, la caricature française sous la monarchie de Juillet.

En effet, contrairement aux espoirs de lisibilité universelle dont elle était investie, la caricature de cette époque fut l'objet d'une certaine incompréhension en raison de son hypertrophie conceptuelle. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le constat amer qu'établit Charles Philippon :

*« Depuis deux ans, nous travaillons à rendre intelligible en France le langage moqueur de la charge, ce langage si riche, si puissant et si varié. Comme tous les novateurs, nous avons rencontré de grands obstacles. Que signifient ces jambes placées à des lettres ? Que signifient ces corps, vont nous demander ceux qui ne connaissent pas la licence caricaturale des Anglais. À Londres, la caricature est un dévergondement de formes, une personnification folle que les penseurs savent faire servir à rendre, et à populariser leurs idées, quelque abstraites ou quelques profondes qu'elles soient. Heureux artistes ! On se donne, chez eux, la peine de chercher ce qu'ils ont voulu dire, on dépouille la charge de son exagération, on comprend le mot écrit à rebours. En France, nous sommes enchaînés par les bornes étroites du positif. Le thème le plus familier, le nez d'Argout, la poire quasi nature, ne seront plus reconnus si nous les allongeons d'un misérable pouce, si nous les aplatissons encore un peu<sup>123</sup>. »*

122. Sergueï Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » (1942), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 399-402.

123. Charles Philippon, *La Caricature*, 1<sup>er</sup> novembre 1832, cité par KERR, op. cit., p. 140.



Philipon fut d'ailleurs amené à recourir au genre de l'explication pour faciliter la lecture des caricatures publiées dans *L'Association mensuelle*<sup>124</sup>. Notons qu'en Russie, les réalisateurs d'affiches d'*agit-prop* se heurtèrent au même problème : par exemple, en 1919, le critique A. Sidorov met en garde les artistes contre l'écueil que représente l'emploi d'un langage allégorique et symbolique incompréhensible pour les masses analphabètes<sup>125</sup>.

### **Vers le cinéma intellectuel**

Si l'on a pu observer, d'un point de vue rétrospectif et de manière générale, certaines parentés entre la composante conceptuelle du cinéma d'Eisenstein et celle de la caricature, il est également possible de montrer que ces liens sont pensés par Eisenstein lui-même, qui réserve à cet égard un statut particulier à la production caricaturale de Daumier. En effet, et ce sera l'objet du prochain développement, il s'appuie explicitement sur des œuvres de Daumier pour son projet d'élaboration d'un « cinéma intellectuel », projet qui constitue un tournant dans sa réflexion cinématographique.

---

124. Sur les « explications » de Philipon, voir LE MEN, « Ma Muse, Ta Muse s'amuse... Philipon et *L'Association mensuelle*. 1832-1834 ».

125. SIDOROV, op. cit., p. 128.



## Chapitre V

# Le projet de cinéma intellectuel et les caricatures de Daumier

Durant cette partie, il s'agira d'étudier le rôle dévolu par Eisenstein à l'art de Daumier dans son aspiration à créer un cinéma intellectuel. On procédera en deux temps, qui correspondent chacun à deux étapes décisives : on s'attardera tout d'abord sur l'analyse que fait Eisenstein de la séquence des dieux d'*Octobre*, avant de se tourner vers son projet d'adaptation au cinéma du *Capital* de Marx.

### 1. Des poires aux dieux : métamorphoses et mutations

On a démontré plus haut, à propos des dessins de jeunesse d'Eisenstein, l'importance qu'occupe dans la formation de son imagerie le thème de la poire cher à la génération des caricaturistes du *Charivari* et de *La Caricature*. Loin de stimuler uniquement sa pratique graphique, le souvenir de la transformation du roi en poire a aussi une incidence majeure sur sa réflexion cinématographique, bien que son impact n'ait encore jamais été souligné par les spécialistes. En effet, Eisenstein rattache explicitement la lithographie de Philipon à la fameuse séquence dite des dieux d'*Octobre*.

On reviendra en premier lieu sur le contenu de cette séquence, afin de dégager les parentés

qu'elle présente avec la caricature de Philipon qui, comme on l'a vu précédemment, est associée dans l'esprit d'Eisenstein à Daumier. Ensuite, on s'interrogera sur les motifs qui poussent Eisenstein à effectuer un tel rapprochement. C'est dans ce cadre qu'on abordera la question du cinéma intellectuel.

## a) Le crépuscule des idoles, ou l'inconsistance du signe<sup>1</sup>

### Collusions fallacieuses de pouvoirs spirituels et temporels

*Il est de l'intérêt du pouvoir de déguiser les idoles en signes et en symboles du sens et de la vérité pour en assurer la pérennité.*

Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*

La séquence des dieux intervient lors du conflit qui oppose Kérénski à Kornilov alors que celui-ci tente de faire un putsch<sup>2</sup>. Au moment où l'on apprend qu'il s'apprête à lancer son offensive, la diégèse s'interrompt sur un intertitre qui reprend sa devise : « Au nom de Dieu et de la patrie<sup>3</sup>. » Suit alors un véritable défilé de représentations de divinités issues de différents cultes. (*voir fig. ??*).

Selon Eisenstein, cette séquence devait illustrer la vacuité du concept de divinité et, plus précisément, permettre de dénoncer l'instrumentalisation du religieux par le politique. En effet, durant tout le film, par tout un jeu de correspondances plastiques qu'il serait trop long de détailler ici, le pouvoir religieux est placé au centre d'une constellation de forces politiques réactionnaires qui se le disputent, selon un enjeu bien décrit par Marie-José Mondzain, qui

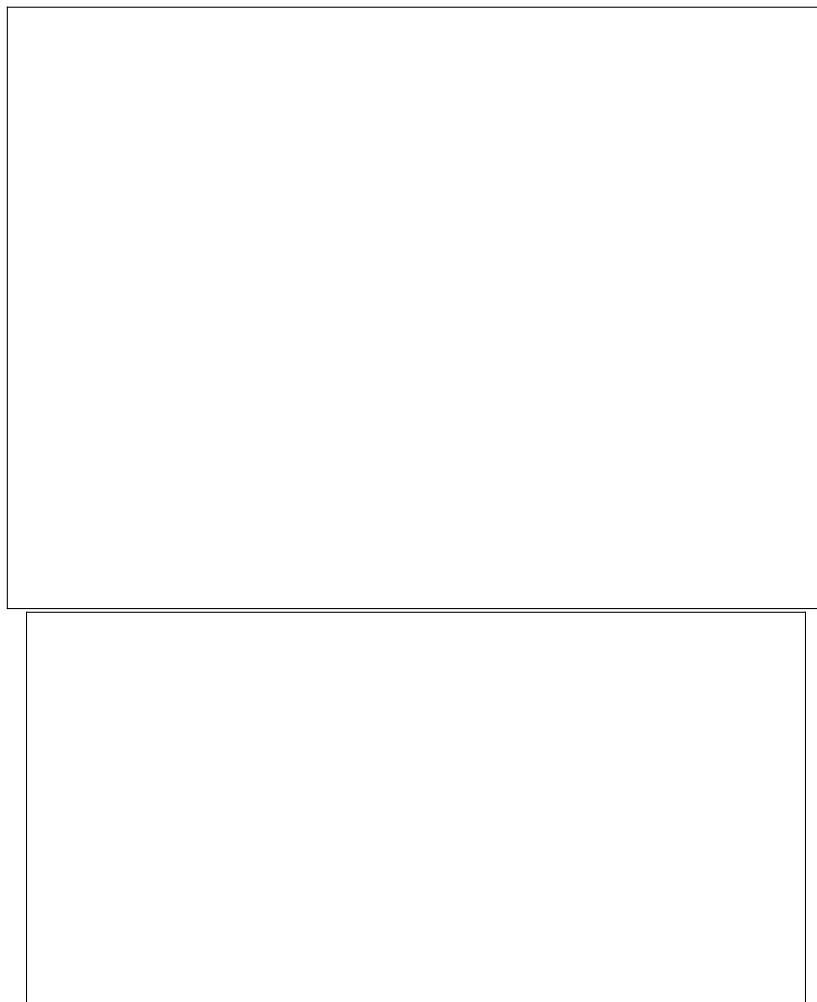
1. En 1930, Eisenstein envisagera de réaliser un film sur les titans de la finance, intitulé *Le Crépuscule des dieux*, accompagné de la musique de Wagner. (CONIO, op. cit., p. 119).

2. Prévenu qu'une insurrection bolchévique se prépare à Péetrograd, le général Lavr Kornilov, nommé commandant en chef par Kérénski en juillet 1917, décide de lancer une offensive pour contrer le soulèvement et pour écraser du même coup les Soviets. Kérénski craint qu'il ne s'agisse en réalité d'une tentative de putsch militaire pour renverser le Gouvernement provisoire, aussi démet-il le général de ses fonctions.

Kornilov estime alors que Kérénski s'est déjà soumis aux bolchéviks et qu'il exige sa démission sous la contrainte. Il se donne donc pour mission de sauver la Russie des Rouges et maintient son offensive. Kérénski est forcé de faire appel à la Garde rouge bolchévique pour se défendre, ce qui a pour conséquence de renforcer les bolchéviks.

Abandonné de ses effectifs, Kornilov échoue dans sa tentative de prise du pouvoir. Bien que victorieux, le Gouvernement provisoire de Kérénski ressort affaibli de cette affaire, qui bénéficiera au final aux bolchéviks.

3. Aux yeux de la noblesse et de la grande bourgeoisie, Kornilov incarnait l'espoir d'un retour à l'ordre.

FIGURE 183 – Photogrammes de la séquence des dieux d'*Octobre*.

rappelle que « *qui veut gouverner doit être avant tout un bon gestionnaire de l'idolâtrie*<sup>4</sup>. »

Le message délivré par la séquence des dieux entend donc démontrer la nullité des dieux sur lesquels s'appuient tous ces pouvoirs. Il ne s'agit pas tant de détruire le concept de divinité en tant que tel que de prouver son utilisation frauduleuse par les forces contre-révolutionnaires et de saper ainsi la base de leur rhétorique mensongère. Pour démonter le pouvoir religieux qu'invoque Kornilov, Eisenstein soumet les effigies divines à une série de transformations en

---

4. Marie-José MONDZAIN. *Image, icône, économie*. Paris : Seuil, 1996, p. 221.

vertu de correspondances formelles entre les différentes images. Par exemple, les rayons qui émanent de la figure du Christ baroque deviennent au photogramme suivant les multiples bras disposés en cercle de Vishnu. Grâce à ces transitions efficaces, les images s'enchaînent de manière fluide et font subir au concept de Dieu une dégradation matérielle progressive : au terme du défilé, le Christ en or flamboyant n'est plus qu'un fétiche rudimentaire en bois<sup>5</sup>.

### Parentés avec les *Poires* de Philipon

Eisenstein établit de lui-même un lien entre son utilisation de la métamorphose dans cette séquence et le mécanisme du dessin de Philipon qui, comme le note Ségolène Le Men, peut s'apparenter à un jeu d'optique précinématographique, le flick-book<sup>6</sup>. Dans un texte datant de 1947, il écrit :

*« Le vieux Daumier s'empare du thème de la poire, qu'il varie au long des séries immortelles de trop célèbres caricatures.*

*Cependant, c'est de la main de Philipon que vient ce dessin, lithographié par la suite dans le n° 56 du 24 novembre 1831 de la revue La Caricature et qui dès l'enfance m'était connu par la reproduction.*

*C'est le célèbre dessin que fit Philipon lorsqu'il comparut en justice.*

*À présent, lorsque je me remémore l'impression d'enfance que me laissa cette feuille, et ce qui m'inspira la représentation de la divinité dans Octobre, je suis fermement convaincu qu'indubitablement, l'un a été inconsciemment suscité par l'autre.*

*Quoi qu'il en soit, je bâtis par des moyens immédiatement visuels une chaîne ininterrompue, dont les maillons extrêmes sont la bûche de bois de l'idole Gilyak, et la représentation la plus fastueuse de la divinité que j'ai pu trouver parmi les monuments du baroque pétersbourgeois.*

*D'une représentation à l'autre, on passait presque plastiquement.*

*D'un Christ en croix sortaient, en cercle, des rayons d'or, et se superposant presque à ses contours, un dieu hindou à plusieurs bras la suivait.*

*La face terrible de ce dieu se transformait en un autre visage hindou, dont la silhouette ressemble au contour de la mosquée sur la perspective Kamennostrovski.*

*Cette coupole répondait par ses délinéaments au masque de la déesse japonaise*

5. Au sujet du fonctionnement de la séquence des dieux, voir Noël CARROLL. « For God and country ». Dans : *Artforum* XI (jan. 1973), p. 56-60.

6. LE MEN, « Gravures, caricatures et images cachées : la genèse du signe du roi en Poire », p. 55.

*Amaterasu (d'après une anecdote légendaire, elle est la fondatrice du théâtre oriental).*

*Elle était remplacée par le bec menaçant d'une des divinités mineurs de l'Olympe japonais.*

*Lequel est en accord de couleur et de forme avec le masque d'un dieu nègre des Iorouba (Afrique).*

*Et de là au dernier billot Giliak, il restait deux étapes, en passant par une quelconque divinités des chamans esquimaux, avec des petites pattes de bois pendillant misérablement !*

*Et l'idée surgissait de l'écran avec la lisibilité de l'argumentation philipponienne, et suscitait inmanquablement le rire<sup>7</sup> ! »*

Quelques pages plus loin, il insiste à nouveau sur le lien entre cette caricature de Philippon et sa séquence :

*« C'est là qu'intervient une impression de ma prime jeunesse dont je n'avais alors aucunement pris conscience. Ce n'est que bien, bien plus tard que j'eus l'idée de la relier à mon travail sur Octobre.*

*C'était en 1940, lorsque je tins entre mes propres mains l'original de cette lithographie qui avait marqué si tôt mon imagination<sup>8</sup>. »*

Il est vrai que la séquence des dieux présente de nombreux points communs avec la lithographie de Philippon, à commencer par « *la chaîne ininterrompue de transformations*<sup>9</sup>. »

7. EISENSTEIN, « Le mal voltairien (janvier 1943) ».

8. « Récidive » (janvier 1943), in EISENCHTEIN, *Méthod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 69-73, t. I. (nous traduisons)

9. Pour une histoire détaillée du fonctionnement de la lithographie de Philippon, voir Klaus DÖHMER, « Louis-Philippe als Birne : zur Karikatur und ihrer Herkunft aus der Physiognomik ». Dans : *Pantheon* 37 (1980), p. 248-254 ; CLÉMENT et RÉGNIER, op. cit. ; Elise K. KENNEY et John M. MERRIMAN. *The Pear. French graphic arts in the golden age of caricature, cat. exp.* South Hadley (Mass.) : Mount Holyoke College Art Museum, 1991 ; Sandy PETREY. « Pears in history ». Dans : *Representations* 35 (Summer 1991), p. 52-71 ; COTTON, op. cit. et LE MEN, op. cit.

Il est d'ailleurs amusant de constater qu'à l'heure de gloire du signe piriforme, Philippon recourait à un registre religieux pour décrire l'émergence d'un culte « adoripoire » se voulant syncrétique :

*« Le culte adoripoire remonte à l'an 1830 de l'ère chrétienne, il prit naissance sous le règne de Louis-Philippe [...] Cette religion emprunta ses principes, ses dogmes et ses pratiques à toutes les doctrines, elle prit partout et à tout le monde. [...] Son dieu fut un veau d'or représenté par une poire d'argent, son pape un évêque apostat. »(nous soulignons)*

Charles Philippon, *La Caricature*, n° 140, 11 juillet 1833.

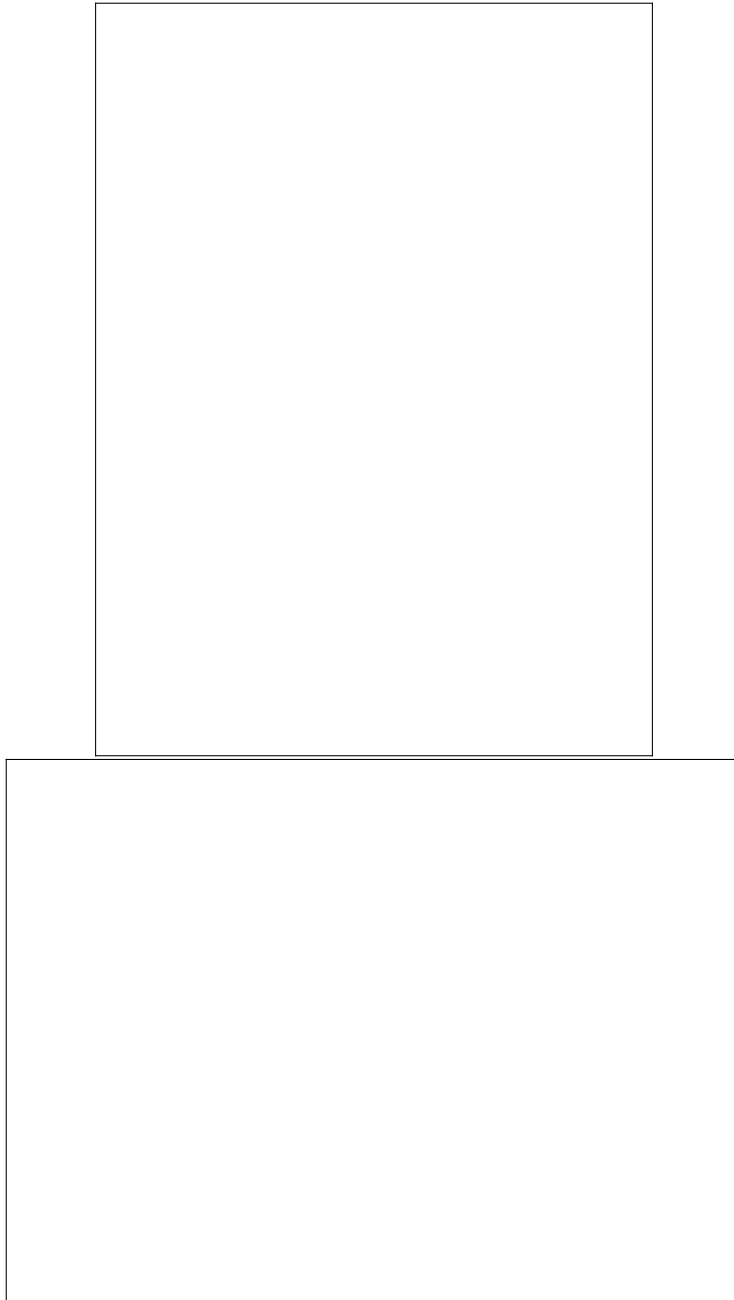


FIGURE 184 – Charles Philippon, « Les Poires, faites à la cour d’assises de Paris par le directeur de *La Caricature*, vendues pour payer les 6000 fr. d’amende du journal *Le Charivari* ». 1834.



En outre, de même que les dieux font l'objet une dégradation matérielle, de même, le roi subit un outrage en se voyant ravalé au rang d'un végétal. Il devient un « M. Chose<sup>10</sup> » privé de son identité et réduit à des « traits informes », pour reprendre les termes employés par Philippon lui-même lors de son procès<sup>11</sup>. Enfin, à l'instar de la simplification formelle que subissent les dieux, la transformation du roi en poire s'accompagne d'une schématisation de ses traits.

Néanmoins, si la séquence des dieux se rapproche de la lithographie des *Poires*, c'est avant tout par son effort pour mettre en évidence la *nudité* et l'*inconsistance* des signes que les hommes politiques déploient dans leur rhétorique.

### **La nudité du signe révélée : une béance entre le mot et la chose. Une fausse monnaie**

*« Si, en effet, nous considérons les œuvres d'art de ces peuples extra-européens, les images de leurs dieux, telles qu'elles ont jailli de leur fantaisie et pour lesquelles ils professent la plus profonde vénération, nous trouvons que ces images, si sublimes à leurs yeux, ne sont que d'affreuses idoles. »*

Hegel, *Esthétique*

En ce qui concerne la séquence des dieux, la transformation progressive du Christ en simple billot de bois doit instaurer un fossé grandissant entre l'idée que se fait le spectateur du concept de Dieu et les représentations qui lui en sont offertes :

*« Ici un conflit naît entre le concept de Dieu et sa symbolisation. Si dans la première image baroque, le concept et la statue sont en accord complet, la distance entre les deux croît en conséquence avec chaque nouvelle statue. Maintien de la désignation "Dieu" et présentation d'images qui ne s'accordent en aucune façon avec notre représentation de ce concept. D'où l'on peut tirer des conclusions antireligieuses sur ce qu'est en réalité la divinité en tant que telle<sup>12</sup>. »*

Pour produire un tel décalage, Eisenstein met en place une véritable galerie de curiosités, où l'accent est mis sur la composante *grotesque* des divinités exhibées. En effet, par définition,

---

10. PREISS, op. cit., p. 129.

11. LE MEN, op. cit., p. 56.

12. Sergueï Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique » (1929), in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 37.

le grotesque relève de l'*insensé*, c'est-à-dire de ce qui ne fait pas sens<sup>13</sup>. Dans ces conditions, il constitue un instrument idéal pour le conflit sémantique qu'Eisenstein souhaite établir entre le concept de Dieu et sa symbolisation. C'est pourquoi la caméra met en avant l'aspect difforme et disproportionné des figures de divinités extra-occidentales, en s'attardant notamment sur leur matérialité fruste — bois, pierre, poils... — qu'elle s'attache à rendre ridicules (on reconnaît là les traces de la fascination ambiguë de l'époque pour le primitivisme). De même, elle recourt à une alternance incessante entre champ et contre-champ qui souligne de façon dynamique toutes les saillies et les irrégularités du corps grotesque des idoles<sup>14</sup>. Il est possible qu'Eisenstein se soit inspiré pour cela de l'ouvrage de Wilhelm Michel intitulé *Le diabolique et le grotesque en art*, qu'il possédait depuis 1922 et dont il avait annoté plusieurs pages comportant des reproductions d'œuvres issues du Musée Guimet<sup>15</sup>. (voir fig. ??)

Quoi qu'il en soit, l'insistance sur les caractéristiques grotesques des divinités est supposée déstabiliser le spectateur russe moyen, habitué aux objets de culte orthodoxe et au faste des icônes. Plus la séquence progresse, plus il lui est proposé de contempler des figures de dieux qui s'éloignent en tous points de ses images de référence. Il les perçoit par conséquent comme de plus en plus *étrangères* à l'idée de divinité, soit comme des *idoles*, des *fausses images*<sup>16</sup>. Ainsi frappées du sceau de l'altérité, elles lui apparaissent comme le fruit d'une imagination délirante, soit comme des *caricatures*<sup>17</sup>. La réaction attendue du spectateur russe pourrait fournir une

13. Rappelons à cet effet les paroles de Baudelaire : « *il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables.* » [je souligne] (« De l'essence du rire », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 535, t. II.)

14. Par son étymologie, la notion de grotesque (*grotta*) implique du relief. Comme le précise Eisenstein lui-même, « *les éléments qui, habituellement, fusionnent de manière synthétique sont présents dans le grotesque sans se fondre l'un dans l'autre.* » (« Conférences sur la littérature. L'intrigue dans la tragédie et la comédie » (1930-1940), in TAYLOR, op. cit., p. 326.)

15. Son exemplaire se trouve au Cabinet Eisenstein. L'ouvrage établit notamment un lien entre le grotesque d'œuvres « exotiques » et celui de la caricature occidentale d'un Callot ou d'un Daumier. Wilhelm MICHEL. *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*. Munich : Piper et co, 1911.

16. Sur le lien entre l'idole et l'altérité, voir Ralph DEKONINCK et Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, éd.s. *L'Idole dans l'imaginaire occidental*. Paris : L'Harmattan, 2005.

Dans son étude sur le fonctionnement de la blague, Nathalie Preiss s'appuie sur une opposition entre icône et idole qui débouche sur la mort du signe. (PREISS, op. cit., p. 112-138.)

17.

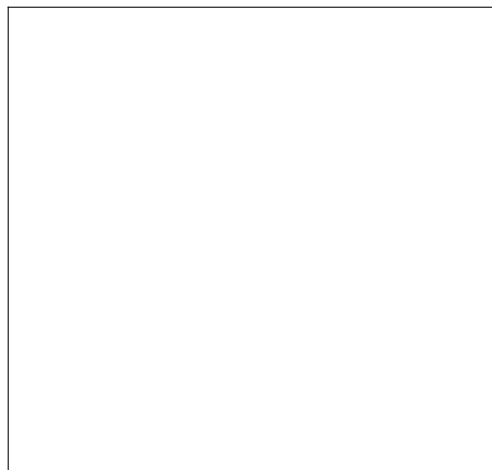


FIGURE 185 – Vischnu porté par Garuda, statue en bois peinte de Java. Musée Guimet, Paris. Reproduit à la page 16 de *Le diabolique et le grotesque en art* de Wilhelm Michel.

parfaite illustration des propos de Baudelaire, lorsque celui-ci énonce que « *les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules ; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique*<sup>18</sup>. » La séquence crée donc une béance infranchissable entre le concept de Dieu et ses représentations, entre le signifié et le signifiant, entre la chose et le mot.

### Vaines idoles, créations humaines

Au terme de la séquence, même les représentations de divinités initialement acceptables pour un Russe sont affectées. En effet, si le Christ baroque du début correspond bien à son idée de

---

Comme le note Marie-José Mondzain, derrière la dépréciation des croyances religieuses différentes s'abrite souvent des résidus d'histoire coloniale :

« *Idolâtres, fétichistes ? Ce n'est pas un hasard si ces termes portent avec eux la lourde histoire des conquêtes coloniales, la justification des génocides et de toutes les répressions. Les figures adorées par l'autre inspirent la haine et la rage de les briser.* » (MONDZAIN, op. cit., p. 220-221.)

À propos de colonialisme, il est intéressant de constater qu'un film ouvertement anticolonialiste comme *Les Statues ne meurent jamais* de Chris Marker et d'Alain Resnais (1955) recourt à un défilé similaire d'idoles alors que le propos du film est aux antipodes de celui d'*Octobre*. En effet, es auteurs y refusent à l'Européen la capacité de porter un jugement sur des œuvres produites en dehors de sa culture. Parallèlement, ils cherchent à réhabiliter des objets classés comme grotesques par un regard exclusivement euro-péo-centré.

18. « De l'essence du rire », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 534, t. II.

Au sujet de Baudelaire, les statues grotesques de la séquence des dieux pourraient également appuyer sa thèse selon laquelle la sculpture est « ennuyeuse » : en effet, selon lui, la sculpture est un art mineur, grossier et primitif, dans tous les sens du terme, un art des « Caraïbes. » (« Curiosités esthétiques. VII. Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », in Œuvres complètes, Paris, Conard, 1923, p. 187-191, t. II).

Dieu, le fait qu'il soit lié par des métamorphoses successives à des avatars grotesques de divinités le frappe rétrospectivement du sceau de ce même grotesque. Aussi, au final, toutes les figures de dieux, occidentales comme orientales, se retrouvent disqualifiées en tant que signes périmés. La séquence des dieux amène ainsi une conclusion démystifiante proche de celle obtenue par les croisades iconoclastes, que Marie-José Mondzain décrit comme il suit :

« *Les bris d'idoles ne deviennent jamais des reliques. Chaque morceau montrera ce rien qui l'habite. Désertée par l'esprit comme un jouet cassé, une machine démontée, [l'idole] n'a plus de mystère*<sup>19</sup>. »

Le raisonnement est d'autant plus puissant qu'il s'appuie sur un certain paradoxe, dans la mesure où la vacuité des dieux s'incarne dans la matérialité de l'image, dans un système fonctionnant à rebours de l'icône. En effet, alors que la richesse de l'icône doit permettre d'entrevoir l'infini divin qui la transcende, ici, au contraire, la matière foisonnante des dieux ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même. Malgré toute leur chair, ces idoles ne sont donc que des signes vides et creux<sup>20</sup>. Dépourvues de transcendance divine, les statues de la séquence sont ainsi rejetées pour n'être rien de plus que des simples *représentations*, que des créations *humaines*. Le sacré se dévoile dans toute sa dimension *consacrée*, soit comme un pur produit de l'institution.

À partir de là, il n'y a plus qu'un pas à franchir entre le sacré frauduleux car uniquement humain et le sacré récupéré par le politique. C'est ainsi que dans la séquence des dieux, on passe des statues de divinités à des médailles militaires. En effet, les unes comme les autres se valent en tant que fétiches uniquement créés et brandis par le pouvoir pour mieux asseoir sa domination. En ce sens, la vacuité des idoles agitées par les pouvoirs réactionnaires s'oppose en tous points à la sacralité d'une icône telle que Lénine, dont l'apparition dans le film constitue l'équivalent d'une théophanie<sup>21</sup>.

19. MONDZAIN, op. cit., p. 227.

20. Sur le fonctionnement de l'icône, voir Egon SENDLER. *The Icon, image of the invisible : elements of theology, aesthetics and technique*. Redondo Beach : Oakwood publications, 1988.

À propos du lien entre l'idole et l'icône, voir Jean-Luc MARION. *L'Idole et la distance : cinq études*. Paris : Grasset, 1977.

21. De manière générale, Lénine fait alors l'objet d'un véritable culte en Union soviétique. ( Nina TUMARKIN. *Lenin lives : the Lenin cult in Soviet Russia*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983).

**La poire, symptôme d'une défektivité sémiotique.**

Il se trouve que la lithographie de Philipon joue elle aussi sur les rapports entre signifiant et signifié. Comme l'a démontré Sandy Petrey, Philipon transforme le roi en poire durant son procès selon le même processus sémiotique qui permit au duc d'Orléans de devenir Louis-Philippe, roi des Français. De même que ce dernier fut assimilé à une poire du moment où Philipon prouva que celle-ci ne le représentait pas, de même, le duc devint roi grâce à la démonstration qu'il n'en était pas un et qu'il ne pouvait l'être. C'est ce qui explique, selon la chercheuse, le considérable succès et la puissance du signe piriforme :

*« La subversion mortelle ne résidait pas dans le signe [de la poire] lui-même, mais dans sa validité instantanée en tant que représentation : la nouvelle identité du roi comme poire constituait un commentaire brillant et dévastateur sur la nouvelle identité du Citoyen comme Roi. Ce que Philipon dit au procès et répéta dans La Caricature correspondait exactement à ce que le peuple de France avait dit en créant Louis-Philippe : la manière dont cet homme est représenté ne doit pas être prise à la lettre ; il y a un monde de différence entre cette application du signe et les autres applications que vous avez pu voir<sup>22</sup>. »*

Grâce à cette mise en abyme, le signe de la poire révèle que le roi est bel et bien un roi, mais qui tente de dissimuler cette qualité. Il vient donc rétablir la vérité en dévoilant le tour de passe-passe sémiotique par lequel les partisans de Louis-Philippe cherchent à faire passer le roi pour ce qu'il n'est pas, à savoir un « citoyen », un roi des Français et des barricades, dont le règne ne posséderait rien en commun avec les monarchies précédentes<sup>23</sup>. Là où Louis-Philippe nie sa royauté en arguant d'un fossé entre le signifiant « être roi » et le signifié « monarchie », Kornilov au contraire tente de masquer la distance qui existe entre les idoles qu'il brandit et le Dieu qu'il invoque. La lithographie de Philipon fonctionne ainsi à l'envers de la séquence des dieux : alors que cette dernière démontre que Kornilov n'est pas celui qu'il affirme être, la lithographie de Philipon montre quant à elle que le roi est celui qu'il prétend ne pas être. Dans les deux cas, il s'agit de dévoiler les supercheries sémiotiques élaborées par les hommes politiques.

---

22. PETREY, op. cit., p. 59.

23. De manière plus générale, comme l'a montré Nathalie Preiss, durant la monarchie de Juillet, la *blague* est très prisée pour représenter le régime car elle permet de montrer que ce dernier constitue un véritable non-sens et qu'il est « a-légitime. » (PREISS, op. cit., p. 54-55.)

## b) Un message anticlérical typique de son temps

Malgré toutes ces parentés et même si Eisenstein se réclame explicitement des *Poires*, on ne saurait sous-estimer pour autant, à propos de la genèse de la séquence des dieux, le rôle de l'arsenal d'images antireligieuses déployé par le pouvoir soviétique d'alors. Il convient donc de la replacer dans le contexte visuel de son époque avant de pouvoir évaluer plus spécifiquement ce qu'elle doit à la lithographie de Philipon.

### Un contexte visuel anticlérical

Dès son instauration, le régime soviétique s'engage dans une campagne farouche contre « l'opium du peuple », s'inscrivant, tout en la radicalisant, dans le sillage de la pensée anticléricale russe de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle telle qu'elle se cristallise par exemple chez Dmitri Pissarev. Elle se traduit par le pillage et la destruction d'édifices religieux, parfois reconvertis en clubs, en usines ou en cinémas ; par l'assassinat de membres du clergé ; par le changement du calendrier julien au profit du grégorien et par le retrait, en 1922, de toute aide étatique à l'Église<sup>24</sup>.

Dans ce cadre, le régime met en place toute une propagande visuelle antireligieuse à l'aide d'affiches, de brochures, de jeux pour enfants, de livres et surtout de revues illustrées<sup>25</sup>. Parmi ces dernières, les plus célèbres sont, entre autres, *Le Sans-Dieu*, *Le Sans-Dieu à l'atelier*, *L'Antireligieux*, *Le Sans-Dieu paysan*, sans compter les grandes revues soviétiques satiriques comme *Le Crocodile*. Y collaborent différents illustrateurs satiriques de renom, comme Dmitri Moor, Viktor Déni, Mikhaïl Tchéremnykh, Alexandre Deïneka ou encore Alexandre Radakov. Le pays

24. Sur la campagne antireligieuse menée par le régime soviétique, voir Dimitri POSPIÉLOVSKI. *A History of marxist-leninist atheism and Soviet antireligious policies*. Londres : Macmillan, 1987.

Dans *Le Pré de Béjine* (1937), une scène montre justement les paysans en train de transformer l'église du village en club culturel.

25. La diversité et l'efficacité de cet arsenal visuel antireligieux ont particulièrement bien été mises en valeur par l'exposition *Godless at the workbench*, qui s'est tenue en 2004 à la Dunlop Art Gallery à Regina, au Canada. (Annie GÉRIN. *Godless at the workbench. Soviet illustrated humoristic antireligious propaganda / Sans-dieu à l'atelier. La propagande antireligieuse illustrée et humoristique en Union soviétique, cat. exp.* Regina, Canada : Dunlop Art Gallery, 2004). Je remercie chaleureusement Annie Gérin pour m'avoir offert son catalogue ainsi que pour ses précieuses suggestions sur cette question.

est ainsi inondé d'images antireligieuses qu'Eisenstein ne pouvait ignorer<sup>26</sup>.

### Une entreprise systématique de démythification du religieux

Tout d'abord, le pouvoir cherche à démythifier le religieux en tant que puissance réactionnaire complice des instances capitalistes : en faisant miroiter au peuple la promesse d'un paradis céleste, l'Église l'empêche de se révolter contre sa condition opprimée. Les journaux se montrent ainsi très prolifiques sur la collusion entre l'Église et le Capital. Or ce thème est omniprésent dans les films d'Eisenstein : qu'il s'agisse du pape opposé aux mutins du *Potemkine*, de l'église servant de refuge aux koulaks dans *Le Pré de Béjine* ou du prêtre de *La Ligne générale* promettant la pluie à des paysans désespérés par la sécheresse, à chaque fois, l'institution religieuse est présentée comme une force contre-révolutionnaire par excellence. La séquence des dieux d'*Octobre* en est l'expression la plus aboutie<sup>27</sup>.

Par ailleurs, le pouvoir s'emploie à dévoiler la fausseté des reliques et autres objets de culte. Par exemple, on expose les corps des saints conservés par le clergé, auxquels la croyance populaire prête le pouvoir de ne jamais pourrir. Or ils se révèlent être faits de cire. La supercherie de l'Église pour asseoir son pouvoir est ainsi clairement mise en évidence<sup>28</sup>. C'est sur un raisonnement similaire que repose la séquence des dieux, qui fait déchoir les différentes divinités du statut de *hagion* à celui de simple *hieron*<sup>29</sup>.

### Le grotesque religieux mis en exposition

Si l'on peut relier la séquence des dieux aux *Poires* de Philippon, il est difficile de ne pas rapprocher ce défilé de curiosités grotesques du dispositif muséal antireligieux mis en place par

---

26. Comme la composition de la bibliothèque du Cabinet Eisenstein nous l'indique, il possédait d'ailleurs des albums de caricatures de Moor et de Radakov.

27. Ce thème était déjà présent dans ses pièces : par exemple, sa mise en scène du *Sage* comprend différentes performances anticléricales, telle que la chanson « Allah-Verdi » ou la danse autour d'une affiche sur laquelle on lit la célèbre devise de Marx, « *La religion est l'opium du peuple.* »

28. Lewis H. SIEGELBAUM. *Soviet State and society between revolutions*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 158.

29. Emile BENVENISTE. *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. T. 2. Paris : Editions de Minuit, 1969, p. 196.

le pouvoir<sup>30</sup>. En effet, ce dernier inaugure différents musées de l'athéisme conçus pour faire rire les visiteurs aux dépens des idoles<sup>31</sup>. Loin de cibler uniquement la religion orthodoxe, ces musées présentent un large choix d'objets culturels de provenances diverses, afin de démonter l'idée de religion en général, tout comme le fait la séquence des dieux.

De même, Eisenstein a pu être marqué par les différentes processions parodiques organisées durant les années vingt, mettant en scène des étudiants et des jeunes travailleurs déguisés en divinités et ecclésiastiques de différentes religions. Voici le compte-rendu que le quotidien *Izvestia* publie le 10 janvier 1923 à propos d'un défilé à Moscou :

*« Du boulevard Sadovaïa jusqu'à la Place de la Révolution s'étirait une interminable procession de dieux et de prêtres païens. C'était une excellente occasion de s'instruire sur les formes anciennes de dévotion fanatique. Ici, un Bouddha jaune aux mains et aux pieds courts. Louchant et extrêmement polisson, il offrait sa bénédiction à la foule. Venaient ensuite Mardouk de Babylone, la Vierge orthodoxe, des bonzes chinois et des prêtres catholiques. Le pape romain coiffé de sa tiare jaune baptisait les nouveaux convertis tandis qu'un pasteur protestant planait au-dessus du défilé, haut perché sur un poteau. Les prêtres russes, avec leurs étoiles typiques, offraient de marier qui le voulait à qui le voulait, à peu de frais. Et là, un moine affalé sur un cercueil noir, entouré de reliques exposées, vantait tout haut les mérites de ses articles aux clients éventuels<sup>32</sup>. »*

On trouve des échos de ces pratiques dans la presse illustrée. Par exemple, Dmitri Moor consacre en 1924 une double page dans *Bezbojnik ou stanka* à une ronde évoquant une cérémonie sabbatique, dans laquelle dansent Bouddha, Yahvé, Jésus, des fétiches africains, des idoles du Pacifique et d'autres divinités, toutes plus grotesques et caricaturales les unes que les autres. Les différents dieux sont représentés la main dans la main et sont ainsi placés à égalité dans leur

30. On est tenté de parler, au sujet de cette séquence, de cabinet de curiosités. Les idoles sont en effet arrachées à leur contexte originel par l'emploi d'un fond noir et abstrait, qui, tout en les *exposant*, gomme leurs particularismes. Chaque objet équivaut dès lors à l'objet qui le précède et qui lui succède.

Selon Youri Tsivian, ce recours au fond noir, qui se prête particulièrement bien à un discours extradiégétique, pourrait s'expliquer en réalité par des raisons purement matérielles : la nécessité de comprimer une quantité colossale de pellicules tournées aurait conduit Eisenstein à recourir à des coordonnées spatio-temporelles abstraites. (Youri Tsivian, « Eisenstein and Russian Symbolist culture : an unknown script of *October* », in CHRISTIE et TAYLOR, *Eisenstein rediscovered*, p. 86.)

31. GÉRIN, op. cit., p. 128.

32. Cité par *ibid.*, p. 129.



vacuité, de sorte qu'il est très tentant d'y voir une source possible pour la séquence des dieux d'*Octobre*. (voir fig. ??)

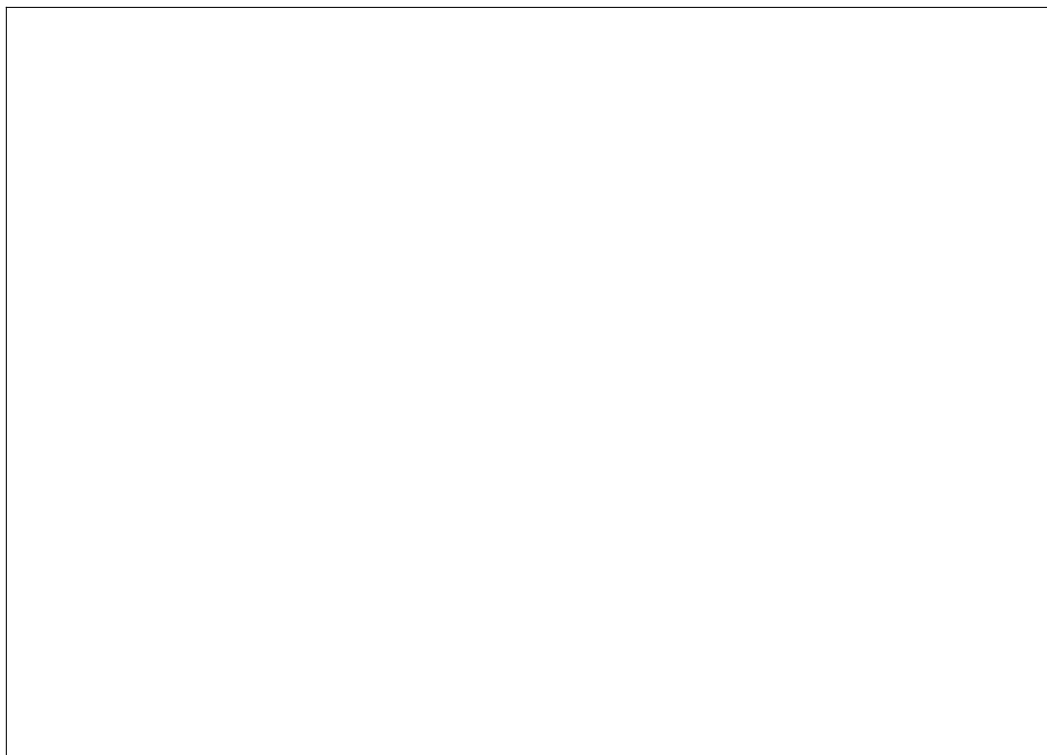


FIGURE 186 – Dmitri Moor, « La ronde de la foi », *Bezbojnik ou stanka*, n°1, double page centrale, 1924. 720 × 500 mm. Collection David King. Reproduit dans Annie Gérin, *Bezbojnik ou stanka*.

Ce détour par la culture visuelle soviétique de l'époque permet de rappeler à nouveau l'aspect palimpsestuel de l'imagerie eisensteinienne, qu'on ne saurait ni détacher de son contexte de production, ni réduire dans sa complexité à une source unique, quelle qu'elle soit. Si Eisenstein affirme sa dette à l'égard des *Poires* de Philippon pour la séquence des dieux, cela n'implique nullement une inspiration exclusive, qui dispense de rechercher d'autres sources possibles.

### c) **Vers un cinéma intellectuel : les perspectives de la caricature**

En revanche, on peut s'interroger sur les tenants et les aboutissants d'un discours qui associe explicitement la caricature de Philippon aux réalisations d'*Octobre*. En effet, si en amont, diffé-

rentes images ont pu contribuer à la formation de la séquence des dieux, pourtant, en aval, dans le regard rétrospectif qu'Eisenstein porte sur elle, il est significatif qu'il choisisse spécifiquement de faire mention des *Poires* de Philipon, et ce à deux reprises. C'est cette insistance délibérée qu'il s'agit désormais de comprendre, en relation avec le projet d'Eisenstein de créer un « cinéma intellectuel ».

### Découverte du cinéma intellectuel

Dans l'article où Eisenstein rapproche la lithographie de Philipon de la séquence des dieux, il explique que cette dernière lui a permis de découvrir ce qu'il appelle le cinéma intellectuel, et par là même, de révolutionner son approche du cinéma. La citation est longue, mais elle mérite qu'on s'y attarde :

*« Vient dans le film cette attaque contre le concept même de divinité, qui ne recouvre rien.*

*Je cherche l'expression la plus précise de cette idée d'une réputation extérieure pompeuse, concomitante à une totale vacuité du contenu. L'image s'offre d'elle-même.*

*Le signe "égale" entre un Christ baroque richement doré et le billot-idole des esquimaux ou des Gilyaks.*

*Chacun des deux, en soi, est aisé à prendre.*

*Mais comment, par les moyens cinématographiques, rendre l'idée qu'ils sont une seule et même chose ?*

*Comment traduire filmiquement le signe "égale" entre eux ?*

*Ici me vient à la rescousse une impression de ma tendre enfance. À l'époque, absolument inconsciente.*

*L'idée de la mettre en rapport avec ce que j'ai fait dans le film Octobre me vint beaucoup, beaucoup plus tard.*

*Cette idée fut déclenchée par le fait qu'en 1940 tomba entre mes mains, et en ma possession, l'original de la même lithographie qui, très tôt, avait excité mon imagination.*

*[...]*

*[Les dieux ne digèrent pas l'offense. Ils se révélèrent bien plus forts que les juges du roi Louis-Philippe. Philipon s'en sortit avec six mois de prison et deux mille francs d'amende.]*

*Mais les dieux punirent celui qui les offensait, en lui obscurcissant (momentanément) l'esprit.*

*Le penchant pour la méditation, nous l'avons déjà observé chez l'auteur.*

*Et bien que dans les années trente (très exactement, en 1927-1928), les tramways fondionnassent déjà régulièrement, et que d'ailleurs l'auteur n'eût pas besoin du tout de se déplacer, car, montant jour et nuit le film Octobre dans les locaux du Comité du Film, il habitait également dans ces locaux, — la mauvaise habitude de la méditation de l'abandonnait pas, même là.*

*“Qu'est-ce qu'il s'est donc passé” — pensait l'auteur, qui n'était déjà plus un jeune polisson, mais n'en était pas moins une tête passionnée.*

*C'est que cette “thèse”, que je viens tout juste de réussir à transposer à l'écran, est une thèse purement logique, abstraite, et si l'on veut ... intellectuelle.*

*[Comme ce joli mot est savoureux pour la bouche et le bout de la langue ! À s'en purlécher<sup>33</sup>...]*

*Mais...*

*C'est-à-dire que l'écranisation immédiate de concepts abstraits est possible, de thèses logiquement formulées, de phénomènes intellectuels et pas seulement émotionnels.*

*Et ce, sans la méditation d'un sujet, d'une fable, de personnages, d'acteurs, etc.*

*Exactement de la même manière dont est possible un “montage d'attractions” agissant émotionnellement (ne se servant lui-même que comme cas particulier de l'“attractivité du sujet et de l'intrigue”), il semble que l'attraction intellectuelle soit également possible.*

*“L'attraction intellectuelle !”*

*Date de naissance : 1928.*

*Signes particuliers : “AI 28.”*

*Les considérations sur “l'économie de la dépense d'énergie” triomphent lors de la publication de ce concentré de personnification d'une thèse. De n'importe quelle thèse. Aussi abstraite qu'en soit la formulation.*

*Grand dieu ! — Nous venons juste d'y arriver à propos d'un des thèmes philosophiques les plus abstraits.*

*Qui plus est, avec un gros effet émotionnel sur le spectateur — le spectateur a ri !*

---

33. Il est amusant qu'Eisenstein recoure ici à un lexique gustatif à propos du cinéma intellectuel. En effet, quelques années auparavant, Meyerhold emploie pratiquement les mêmes termes pour parler de son expérience des processus associatifs :

*« Quand je lis, il se produit chez moi un processus de réflexion au cours duquel ma pensée ne s'oriente pas selon la direction prescrite par mon livre. En lisant un roman, je me mets à penser à la biomécanique, à La Forêt ou à Boubous. J'effectue un travail tout à fait parallèle, d'où ma lenteur. Je lis cinq lignes et je m'arrête, je commence à penser, et pas seulement de façon mécanique, car je m'arrête sur un mot que je lèche et purlèche dans tous les sens, mais il se trouve que ce mot représente un jalon qui m'oblige à m'arrêter parce qu'il a créé des associations que je dois, en m'arrêtant sur ce mot, regrouper, organiser. »*

(« Le professeur Boubous : théâtre et musique », in MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre. 1917-1930*, p. 189.)

*C'est-à-dire que tout un système cinématographique semblable est possible.*

*Un cinéma qui permet de faire s'épanouir émotionnellement l'abstraction d'une thèse.*

*C'est-à-dire qu'un "cinéma intellectuel" est possible.*

*Et me hâtant d'aller (comme très souvent !) de prémisses insuffisantes à une généralisation injustifiée... se dessine déjà pour moi " en perspective" le cinéma de l'avenir (mais naturellement, c'est bien le moins !) — comme le "cinéma intellectuel" !*

*Comme l'ère du cinéma intellectuel.*

*Fébrilement, le manifeste correspondant est rédigé<sup>34</sup> ! [il s'agit de « Perspectives ».] »*

Eisenstein aurait ainsi découvert le cinéma intellectuel grâce au montage de la séquence des dieux. En effet, les transformations successives des dieux en d'autres dieux lui permettent d'incarner à l'écran une thèse abstraite, celle d'un concept de divinité vide de sens : « *en quinze mètres de pellicule, l'idée de Divinité se disqualifie d'elle-même*<sup>35</sup>. » Cette révélation quant à la possibilité d'« écraniser » des concepts augure pour lui d'une véritable révolution cinématographique, comme en témoigne la lettre pleine d'enthousiasme qu'il adresse au critique français Léon Moussinac, son fidèle ami :

*« Nous allons trouver la clé vers une cinématographie pure. Et ce qui est le plus drôle — cette cinématographie sera génétiquement idéologique, car sa matière sera l'écranisation des Begriffe [concepts]<sup>36</sup>. »*

Avant de montrer en quoi cette révolution cinématographique peut être redevable à la caricature de Philipon, il convient tout d'abord de présenter rapidement le fonctionnement du cinéma intellectuel.

### **L'attraction intellectuelle**

Jusqu'au tournage d'*Octobre*, Eisenstein a recouru au « montage des attractions », essentiellement basé sur des images émotionnelles fortes et des *stimuli* physiologiques puissants, comme

34. EISENSTEIN, « Le mal voltairien (janvier 1943) ». Les passages entre crochets correspondent aux extraits non traduits en français, que j'ai repris dans « Récidive », in EISENSTEIN, op. cit., p. 72-73, t. I.

35. Entrée du 3 avril 1928, Sergei EISENSTEIN. « Notes for a film of *Capital* ». Dans : *October 2* (Summer 1976).

36. EISENSTEIN, « Lettre du 16 décembre 1928 à Léon Moussinac ».

la vermine filmée en gros plan dans *Le Cuirassé Potemkine*. Il s'agissait ainsi, par l'orchestration scientifiquement calculée d'une série de chocs, de guider le spectateur vers une conclusion idéologique précise<sup>37</sup>.

L'attraction intellectuelle élargit les possibilités. Grâce au montage, n'importe quelle image peut être prise comme *stimulus* de départ. En effet, le montage intellectuel fonctionne comme une chaîne associative, dont les maillons sont dépossédés de leur signification initiale au profit du sens obtenu par leurs interactions respectives. Le concept naît alors de la *superposition* de l'impression créée par une unité à celle d'une autre, de leur *produit*<sup>38</sup>. Le contenu initial de chacune des unités ne compte donc pas tant que son agencement avec celui d'autres unités. Comme le résume bien Barthélémy Amengual, « *l'attraction, arrachant l'image à son sens littéral, la fait accéder au sens global d'un contexte construit par le montage*<sup>39</sup> . » Dans ces conditions, puisque l'image de départ importe peu, il devient possible d'imaginer une « cinématographie pure », c'est-à-dire une cinématographie pouvant se passer de sujet, d'intrigue ou de personnages, comme l'indique Eisenstein dans l'article cité ci-dessus.

Il résume ces avancées dans un bilan qu'il dresse en 1928, après son travail sur *Octobre*, où il compare l'« attraction sensuelle » à l'« attraction intellectuelle », avant d'indiquer clairement sa préférence pour cette dernière, porteuse quant à elle d'un « cinéma véritable » :

« Pour parler sérieusement :

*Attraction 1923. Sensuelle.*

*Le stimulus du réflexe non conditionné ayant une action directe.*

*Sphère de travail : Le THÉÂTRE (et les 30 premières années de cinéma y compris Potemkine (sauf les lions<sup>40</sup> !) et l'Octobre à 33%.*

*Attraction 1928. Intellectuelle.*

*Base de l'action sur la chaîne des réflexes combinés. Action par chaînes associatives.*

*Sphère de travail : le CINÉMA VÉRITABLE. (33% Ligne générale — 66% de*

37. « Le montage des attractions » (1923), in idem, *Au-delà des étoiles*, p. 115-121.

38. « Stuttgart » (1929), in ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, p. 67.

39. AMENGUAL, *Que Viva Eisenstein !*, p. 69.

40. Il s'agit de la scène où, par un effet de montage, des lions de pierre semblent s'animer pour protester contre la répression. Pour Eisenstein, cette séquence relève déjà du cinéma intellectuel.

l'Octobre<sup>41</sup>.) »

L'attraction intellectuelle permet d'effectuer un bond vers une cinématographie plus abstraite, où le montage s'opère non plus à partir de la seule composante émotionnelle de ses différentes unités mais, désormais, à partir de leur base sémantique :

« *Les attractions sensorielles sont rassemblées sous le principe d'une seule émotion ( "vieillard triste" + "voile qui s'abaisse" + "doigt qui tourmente un chapeau" + "larmes aux yeux"). Il y a une "équivalence" distincte.*

« *L'équivalence" entre les attractions intellectuelles réunies en un montage n'est pas de type sensoriel : cela signifie donc, indubitablement, qu'elle ne relève pas non plus de l'apparence extérieure. Ces fragments se "ressemblent" en termes de réflexes conditionnés, c'est-à-dire en termes de signifié — le Christ baroque et l'idole de bois ne se ressemblent pas du tout, mais ils ont bien le même signifié<sup>42</sup>.* »

### Alliance de la sphère sensible et de la sphère conceptuelle : le montage comme un moyen de « penser par l'image »

Pour autant, l'attraction intellectuelle n'exclut nullement la sphère sensorielle et sensible. En effet, dans le cadre de l'engouement généralisé de l'époque pour le « hiéroglyphe » qui se retrouve aussi bien chez Antonin Artaud que chez Abel Gance par exemple, la conception de l'attraction intellectuelle doit beaucoup au fonctionnement de l'idéogramme japonais, qu'Eisenstein a étudié pendant un an et dont il rapproche la structure du montage cinématographique, en vertu d'une analogie dont sa pensée encyclopédique est friande<sup>43</sup>. Or dans le système idéogrammatique japonais, les concepts sont obtenus par des signes avant tout ancrés dans la matérialité :

41. EISENSTEIN, op. cit.

42. EISENSTEIN, op. cit., p. 12. [nous traduisons]

43. Sur l'intérêt d'Eisenstein pour la culture japonaise, voir Viacheslav IVANOV. « Eisenstein et les cultures japonaise et chinoise ». Dans : *Vostok- Zapad. Isslédovania, pérévody, poublikatskii (Orient-Occident. Recherches, traductions, publications)*. Moscou, 1988, p. 279-290.

Sur le lien entre montage et idéogramme japonais, voir « Le principe du cinéma et la culture japonaise. Hors-cadre » (1929), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 33-45.

On peut également établir une parenté entre l'attraction intellectuelle d'Eisenstein et la gestuelle biomécanique de Meyerhold. En effet, ce dernier veut débarrasser l'acteur de tous ses gestes superflus, de façon à n'en conserver que les plus expressifs et les plus efficaces. L'acteur combine ensuite ces gestes dans ce qui se doit se présenter au spectateur comme un « hiéroglyphe laconique » immédiatement déchiffable. (MILIACH, op. cit., p. 286.)

« *En japonais, une image-signe matérielle apposée à une image-signe matérielle engendre la résultante transcendante (concept)*<sup>44</sup>. »

En cela, le système d'écriture japonais participe de la pensée primitive, dans laquelle le concept reste fortement particularisé dans le percept, dans l'image :

« *C'est exactement le moyen primitif de penser : penser par images, se concentrant jusqu'à un degré donné, se transforme en penser par concepts*<sup>45</sup>. »

Dans un brouillon destiné à son livre intitulé *Méthode*, Eisenstein reliera d'ailleurs explicitement le fonctionnement intellectuel de la séquence des dieux à la tendance de la pensée primitive à représenter les concepts de manière figurative :

« *Le cinéma intellectuel comme pierre à aiguiser, sur lequel cela a été conçu, non pas entièrement reconnu et compris selon notre cycle, souvent "figuratif" : représentation figurative des notions, à noter : les dieux et la pensée des nègres*<sup>46</sup>. »

---

Le modèle idéogrammatique d'Eisenstein est vivement contesté par Béla Balázs, qui déplore la tendance des Russes à succomber au « film-hiéroglyphe » :

« *On nous donne à voir des idéogrammes et des dissertations en hiéroglyphes. Les formes cinématographiques de ce genre font reculer le cinéma jusqu'aux formes les plus primitives du signe écrit. Notre système d'écriture est tout de même plus pratique.* »

(Belá Balász, « Pas d'idéogrammes! », in *L'Esprit du film*, cité par AUMONT, loc. cit.)

Il s'agit de la réponse que Balázs adresse à la critique acerbe qu'avait formulée Eisenstein à son encontre, quatre ans plus tôt, dans « Belá oublie les ciseaux », où il lui reprochait notamment sa « starisation » de l'image.

44. « Stuttgart » (1929), in ALBERA, loc. cit.

David Bordwell a bien montré comment la comparaison qu'Eisenstein effectue entre le système linguistique japonais et le montage cinématographique n'obéit pas à un raisonnement strictement linéaire et rigoureux, mais s'opère à travers différents glissements d'analogies qui la rendent quelque peu bancale. BORDWELL, op. cit., p. 126-127.

45. « Le principe du cinéma et la culture japonaise. Hors-cadre » (1929), in EISENSTEIN, op. cit., p. 35.

46. Oksana Boulgakowa, « Comment éditer Eisenstein? Problèmes de *Méthode* (extraits inédits) », in ALBERA, *Cinéma*, p. 39.

L'intérêt d'Eisenstein pour la « pensée des nègres » doit être interprété entre autres à la lumière du goût des Russes pour la civilisation africaine. Ce dernier est alimenté bien sûr par *La Plastique nègre* de Carl Einstein mais aussi et surtout par les ouvrages de l'historien d'art Vladimir Markov. Celui-ci publie en 1919 sous le pseudonyme de Voldemar Matveï *L'Art des nègres* qui connaît un succès retentissant dans les milieux artistiques russes des années 20.

Pour Markov, loin d'être grotesque et « primitive », la sculpture africaine lui apparaît comme remarquable par la richesse de son matériau et par sa créativité, dégagée de toute considération anatomique. Pour un aperçu en français de la pensée de Markov, voir Jean-Louis PAUDRAT. « *L'Art des nègres* de Vladimir Markov ». Dans : *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 2 (1979), p. 319-327.

Notons le certain paradoxe qui consiste, de la part d'Eisenstein, à faire de la séquence des dieux le paradigme d'un cinéma intellectuel novateur en raison de la proximité qu'elle présente avec le fonctionnement de la pensée primitive, alors que cette séquence est justement supposée faire rire les spectateurs à cause de son aspect grotesque et « primitif. »

Aussi, si le cinéma intellectuel se veut conceptuel, il est avant tout fortement ancré dans le sensible, dans le figuratif, à l'instar de la pensée primitive. On trouverait d'ailleurs un certain nombre d'analogies entre le montage intellectuel d'Eisenstein et la définition que Claude Lévi-Strauss proposera plus tard de la pensée mythique comme « bricolage intellectuel<sup>47</sup>. »

### Alliance de la sphère émotionnelle et de la sphère intellectuelle

Outre cette composante sensible, il n'est nullement question de priver le cinéma intellectuel de *stimuli* émotionnels :

« Je pense que l'attraction intellectuelle n'exclut nullement l'émotion. Après tout, une action réflexive est perçue comme la dénommée présence d'un affect<sup>48</sup>. »

En cela, Eisenstein tente de satisfaire l'aspiration de Goethe à « représenter une idée en images émotionnellement captivantes<sup>49</sup> », tout en s'inscrivant, comme le note David Bordwell, dans la filiation de la pensée esthétique russe du XIX<sup>ème</sup> siècle qui cherche à « penser en images », à l'instar d'un Vissarion Biéliniski<sup>50</sup>. À titre d'exemple, malgré son propos très abstrait, la séquence des dieux se distingue par sa forte insistance sur l'aspect extravagant et grotesque des dieux, particulièrement propice, en tant que *comique absolu*, à exciter le rire de manière viscérale<sup>51</sup>. Et effectivement, comme l'écrit Eisenstein, elle produit « un gros effet émotionnel sur le spectateur — le spectateur a ri<sup>52</sup> ! » Sans le *stimulus* du rire, point donc de conclusion athée abstraite.

47. LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 26.

48. EISENSTEIN, op. cit., p. 25.

49. EISENSTEIN, « Le mal voltairien (janvier 1943) ».

50. BORDWELL, op. cit., p. 175.

51.

« J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition. Il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit. »

(« De l'essence du rire », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 535, t. II.) (nous soulignons)

52. EISENSTEIN, op. cit.



Dans un article intitulé « Perspectives », où il fait le point après la sortie d'*Octobre* sur les potentialités de la cinématographie intellectuelle, Eisenstein note que celle-ci doit être l'occasion de réconcilier la sphère du sentiment avec celle de la logique :

« *L'art nouveau doit mettre un terme au dualisme des sphères du "sentiment" et de la "raison". [...]*

*Rendre à la formule spéculative émasculée toute la splendeur et la richesse de la forme charnellement ressentie. Quelle sorte d'art aura la force de s'en charger ?*

*Uniquement et exclusivement les moyens cinématographiques. Uniquement et exclusivement la cinématographie intellectuelle. **Synthèse du film émotionnel, documentaire et absolu. Seul le cinéma intellectuel aura la force de mettre fin à la querelle du "langage de la logique" et du "langage des images" — sur la base du langage de la ciné-dialectique, cinéma intellectuel, d'une forme sans précédent et d'une fonctionnalité sociale avouée ; cinéma de la prise de connaissance maximale et aussi d'une sensualité maximale, possédant à fond l'arsenal de tous les moyens d'action par des stimulants visuels, auditifs et bio-moteurs**<sup>53</sup>. »*

Le cinéma intellectuel est donc à la fois porteur d'un message abstrait et d'une charge sensitive maximale obtenue à partir de *stimuli* visuels, auditifs et bio-moteurs. Ces derniers sont destinés à ébranler le spectateur, de manière à rendre son psychisme plus malléable et par conséquent plus réceptif au message qui lui est délivré.

### **La caricature, une pensée incarnée**

On commence à voir en quoi la caricature peut être rapprochée du cinéma intellectuel et à comprendre par conséquent le lien qu'Eisenstein perçoit entre *les Poires* de Philipon et la séquence des dieux. En effet, à l'instar de la pensée primitive, la caricature constitue une forme de *pensée incarnée*. Elle se caractérise essentiellement par une alliance du sentiment et de la logique, que Baudelaire décrit dans *L'Essence du rire* :

« *La caricature est double : le dessin et l'idée, le dessin violent, l'idée mordante et voilée*<sup>54</sup>. »

53. « Perspectives » (1928), in idem, *Au-delà des étoiles*, p. 196-197.

54. « De l'essence du rire », in BAUDELAIRE, op. cit., p. 529, t. II. [nous soulignons]

La caricature agit sur les sens : d'une part, à travers son recours à la déformation grotesque, propice à susciter le rire, et, d'autre part, de manière plus souterraine, par sa violence. L'agression qu'elle représente lui offre ainsi une place de choix parmi les chocs dont se nourrit l'attraction eisensteinienne.

Cependant, tout en touchant le spectateur jusque dans ses tripes, la caricature dispose, comme on l'a déjà vu, d'un arsenal fortement conceptuel qui lui permet de délivrer *une idée*. Par conséquent, pour reprendre les termes d'Eisenstein à propos de la séquence des dieux, elle offre au spectateur « *l'incarnation concise d'une thèse* », dans une efficacité qui lui permet d'opérer une « *économie de dépense d'énergie* » — l'allusion à la condensation chère à Freud étant ici parfaitement transparente<sup>55</sup>. Par sa dimension à la fois sensitive et discursive, la caricature parvient donc à des résultats qui ouvrent la voie à ce qu'Eisenstein souhaite explorer et approfondir avec le cinéma intellectuel, qu'il définit comme « *une forme condensée et purifiée, [...] un cinéma recherchant un laconisme maximal pour la représentation visuelle de concepts abstraits* »<sup>56</sup>. »

Dans ces conditions, il n'est donc guère étonnant qu'il ait considéré le précédent de la caricature avec la plus grande attention.

#### **d) Des liens explicitement établis entre caricature et cinéma**

En effet, il se montre très sensible à ces particularités de la caricature, et ce bien avant 1940, date à laquelle il déclare avoir effectué le rapprochement entre son travail cinématographique et la lithographie de Philipon. Certaines pièces d'archives inédites révèlent ainsi qu'il établit assez rapidement un lien entre les procédés de son cinéma intellectuel et ceux de la caricature.

55. Gombrich développe ce point de vue dans « L'arsenal des humoristes », in GOMBRICH, op. cit., p. 128-130.

Comme il le note, « *le satiriste, et c'est ce qui fait à la fois la force et le danger de ses effets, s'appuie sur cette inévitable inclination pour nous inciter considérer des abstractions comme s'il s'agissait de réalités tangibles.* »

56. « Le principe du cinéma et la culture japonaise (avec une digression sur le montage et le plan. Hors cadre » (1929), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 35.

### e) **Processus dynamiques de pensée cristallisés en images**

Dans un carnet rédigé entre mai et août 1929, soit un an après la sortie d'*Octobre*, Eisenstein travaille au problème qui lui est cher de l'expressivité dans l'art. On y trouve un certain nombre de considérations sur le rire, le grotesque et la caricature. Dans une conception tributaire des analyses de Freud sur la condensation, il y énonce le principe selon lequel le comique s'obtient par la fixation d'un processus de pensée initialement dynamique en une forme statique et concise. En effet, cette dernière permet d'effectuer un *raccourci* de la pensée, qui engendre une économie de dépense psychique source de plaisir et de rire :

« *Sera comique*  
*Toute tentative*  
*De transmettre*  
*Dans un cryptogramme statique*  
*Une compréhension*  
*À laquelle on ne parvient que par la dynamique*<sup>57</sup>. »

Il poursuit son raisonnement en évoquant alors la caricature :

« *À partir de là, utilisation de ceci*  
***Pour un effet caricatural***  
*à présent.*  
*Par exemple Wellington*  
*P. 274*  
*(centaure)*  
 [...]   
*La statisation artificielle du processus dynamique (condensation)*<sup>58</sup>. »

Il prend ici l'exemple d'une charge contre le duc de Wellington le représentant sous la forme d'un centaure<sup>59</sup>. Cette charge offre un cas parfait de « cryptogramme statique » comique,

57. Sergueï EÏZENCHEÏN. « Pour une théorie de l'expressivité ». Archive 230, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1929, p. 17-19, daté du 31/VII/1929.

Eisenstein s'inscrit ici dans la continuité de ses réflexions antérieures sur la dynamique. Par exemple, on s'en souvient peut-être, il envisage le *raccourci* comme de la « dyanmique pour un moment congelée. »

58. *ibid.*, p. 17-19, daté du 31/VII/1929.

59. Je n'ai pas réussi à déterminer de quel ouvrage Eisenstein l'extrait.

puisqu'elle cristallise en une seule image le processus dynamique de comparaison que l'on peut effectuer entre le duc de Wellington et un centaure, ce dernier constituant déjà, en tant que figure hybride, une telle condensation du mouvement de la pensée<sup>60</sup>. Eisenstein préfigure là les conclusions d'Ernst Kris, qui fut le premier à transposer l'analyse de Freud sur le mot d'esprit au fonctionnement de la caricature. En effet, celui-ci écrit que « *dans toute caricature, une partie de l'effet produit par le comique [...] est déterminé par l'agréable économie de pensée résultant de la comparaison*<sup>61</sup>. »

Il continue alors son investigation sur la condensation en passant au cas de la métaphore littérale. Il jette sur le papier quelques exemples tirés d'expressions populaires russes et allemandes, pour terminer sur une évocation de la métamorphose du roi Louis-Philippe en poire :

« *Louis-Philippe ressemblait à une poire, et alors ? Mais L.P. représenté en poire — ça, c'est comique*<sup>62</sup> ! »

Aux yeux d'Eisenstein, l'efficacité comique de l'image réside donc dans la suppression du vecteur de comparaison — « Louis-Philippe est **comme** une poire » — au profit d'une expression condensée du mouvement de la pensée — « Louis-Philippe est une poire ». C'est donc l'opération de prise de la métaphore à la lettre qui permet de faire l'économie de l'opération de comparaison et d'obtenir ainsi le rire, comme il le précisera des années plus tard :

« *La littéralisation — la littéralisation de la métaphore comme procédé du comique. Magnifique ! et qu'est-ce donc en essence que cette "littéralisation" ? Quoi d'autre que du statique là où par essence il convient d'y avoir du dynamique*<sup>63</sup> ? »

60. Eisenstein reviendra des années plus tard sur l'image du centaure, dont la structure lui semble préfigurer la méthode du montage cinématographique :

« *Il est intéressant de remarquer qu'en ce sens, notre démarche correspond à une méthode remontant à l'antiquité la plus reculée : l'image poétique du centaure n'est-elle pas autre chose qu'une combinaison de l'homme et du cheval, dans le but d'exprimer l'image d'une idée, immédiatement compréhensible par l'image ?* »

(« Dickens, Griffith et nous » (1942), in EISENSTEIN, op. cit., p. 400.

61. « Psychologie de la caricature », in KRIS, op. cit., p. 214

62. EIZENCHEÏN, op. cit., p. 34/[nous traduisons]

63. idem, *Métod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 381, daté du 27/XI/1943. [nous traduisons]

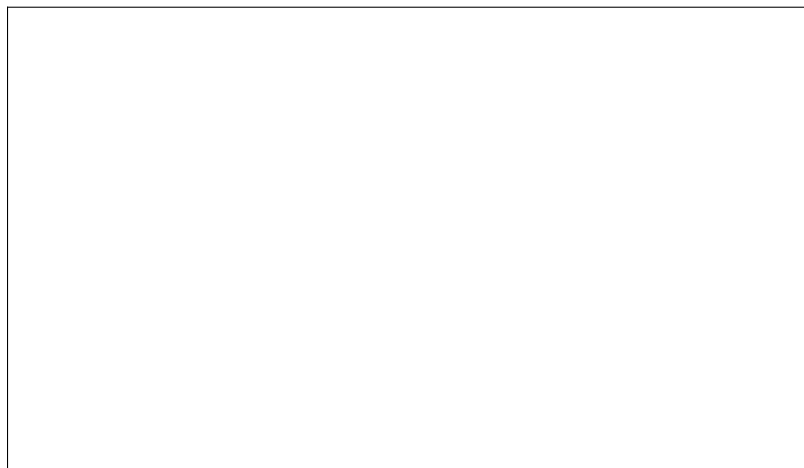


FIGURE 187 – Extrait consacré à la métaphore littérale où Eisenstein mentionne la métamorphose du roi Louis-Philippe en poire. 1929. Archive 230, fonds 1923, opus 1, p. 34. RGALI, Moscou.

Il se trouve que dans le même carnet, Eisenstein envisage alors tous les effets comiques qu'un tel recours aux métaphores littérales pourraient apporter au cinéma, en donnant un exemple tiré de sa propre pratique :

« Exemple parfait :

*Effet comique de la machine (L. Gen.)*

*Littéralisation de l'image.*

*De la machine qui écrase tout<sup>64</sup>. »*

Il fait ici allusion à la séquence de *La Ligne générale*, dont on a déjà parlé plus haut, et qui devait illustrer littéralement le poids de la machine bureaucratique<sup>65</sup>. (*voir fig. ??*). Ainsi, au sein de ce carnet écrit, rappelons-le, un an après *Octobre*, Eisenstein met explicitement sur le même plan la métamorphose du roi Louis-Philippe en poire et les procédés métaphoriques comiques qu'il emploie dans ses films.

64. idem, « Pour une théorie de l'expressivité », p. 29 [*nous traduisons.*]

65. Des années plus tard, en 1937, Eisenstein analysera l'efficacité de sa mise en scène du *Sage* en termes de métaphores littérales, en rappelant qu'il s'agit d'un procédé dont le théâtre grec ancien était friand. Il souligne ensuite que le cinéma permet d'amener les métaphores à un degré de littéralisation dont le théâtre est incapable. (Sergueï EISENSTEIN. « On the metaphorical system of *The Wiseman* ». Trad. par Daniel GEROULD. Dans : *The Drama Review* 18.1 (1974).)

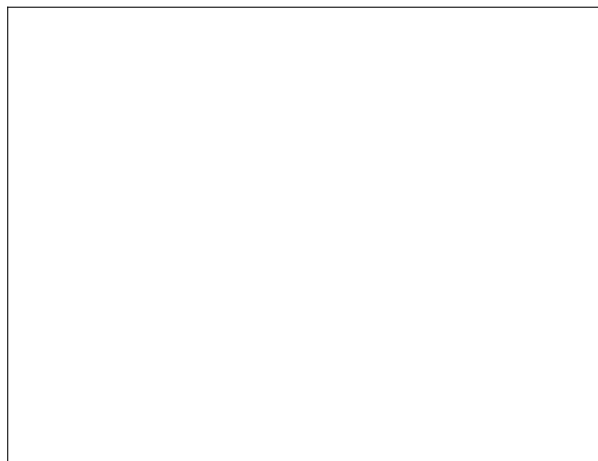


FIGURE 188 – Le poids de la machine administrative. Photogramme de *La Ligne générale*. (1929)

Bien plus, dans ce même carnet, il écrit avoir conçu certaines scènes d'*Octobre* en voulant reprendre les « méthodes de connaissance » véhiculées par la caricature :

*« Ce qui était avant une méthode de connaissance subsiste en caricature !  
 La statisation artificielle du processus dynamique (condensation).  
 Et inversement :  
 Nous avons commencé avec la caricature : Kérénski  
 Les dieux.  
 Pour acquérir les procédés de la connaissance<sup>66</sup>. »*

Les deux séquences ici en question sont celles qu'il considère comme les deux moments précurseurs du cinéma intellectuel, comme les « premières tentatives encore embryonnaires de construction d'une forme d'expression filmique réellement tout à fait nouvelle<sup>67</sup>. ». Outre la séquence des dieux, Eisenstein fait allusion également à la scène où Kérénski gravit indéfiniment les mêmes marches de l'escalier du Palais impérial en cumulant les fonctions ministérielles, dans un comique de répétition qui permet de dénoncer sa mainmise abusive sur tous les pouvoirs<sup>68</sup>.

66. EISENSTEIN, op. cit., p. 17-19, daté du 31/VII/1929.

67. « Dramaturgie de la forme filmique » (1929), in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 37.

68. Au sujet de cette dernière, Eisenstein écrit d'ailleurs :

*« Ici le conflit entre le tape-à-l'œil du titre s'élevant et le trotinement sur place engendre une*

Aussi, dans le cadre des réflexions qu'il élabore sur le cinéma à la suite de son travail sur *Octobre*, la caricature occupe déjà une bonne place. Le lien qu'il établit *a posteriori* en 1940 entre la séquence des dieux et la lithographie des *Poires* semble être en réalité en germe à une date aussi avancée que 1929, comme le suggère le carnet cité précédemment. Tout se passe comme si, revenant sur les accomplissements d'*Octobre*, Eisenstein prenait conscience des proximités existant entre cinéma intellectuel et caricature, dont il n'avait jusque là qu'une idée intuitive. C'est alors qu'il décide de mobiliser les ressources de cette dernière, en pleine connaissance de cause cette fois, pour la suite de ses expérimentations<sup>69</sup>.

En effet, et ce sera l'objet du prochain développement, il attribue aux caricatures de Daurier un rôle important dans la poursuite de son projet de cinéma intellectuel tel qu'il doit se concrétiser dans l'adaptation au cinéma du *Capital* de Marx.

---

*résultante intellectuelle : la dépréciation satirique de ces titres par rapport à la nullité de Kerenksi. Nous avons ici le contrepoint entre une représentation courante exprimée littéralement et une figuration imagée d'un cas singulier qui n'est pas à sa hauteur. »*

(« Dramaturgie der Filmform », *in* *ibid.*, p. 36.)

Comme on le voit, à nouveau, Eisenstein obtient un effet comique en filmant et en prenant une expression à la lettre.

69. Dans les années quarante, Eisenstein consacrera d'ailleurs quelques analyses aux proximités que l'on peut trouver entre les procédés de l'illustration de presse et le montage cinématographique. Notamment, la presse satirique russe de 1905 attire son attention en raison de l'ingéniosité des stratégies qu'elle élabore pour contourner la censure tsariste. À propos d'une illustration pour le journal *Zritel* (*Le spectateur*), il écrit :

*« On dessine deux images sans rapport entre elles, comme ces vignettes qu'on met au début ou à la fin d'un texte. L'une d'elles — un cadre purement cinématographique ! — représente les bottes des soldats qui avancent d'un pas régulier. L'autre, les pieds des gens en civils qui courent dans tous les sens. On présente ces images au censeur séparément. Celui-ci ne voit pas d'objection à laisser imprimer ces vignettes pas très compréhensibles mais inoffensives en soi, d'autant qu'elles n'ont pas été présentées le même jour. Mais sur les pages du journal, elles sont disposées de telle manière que leur association en une seule et même image — la dispersion de la foule — saute aux yeux. La censure est contournée. L'allusion est saisie. Le périodique de Chébouïev [1874-1937] Poulémot va jusqu'à adopter ce type de "montage" comme procédé permanent. Au fil des numéros, c'est la première et la quatrième de couverture qui jouent le rôle de ces cadres montés.*

*Le sens des figures représentées n'est perçu dans toute sa plénitude et sa signification d'image que si l'on confronte la première page de la couverture avec la dernière. La couverture du numéro 3 représente un matelot russe avec la légende : "La liberté russe est née sur la mer." La quatrième de couverture porte l'inscription "Combattants au nom du Christ" et représente des cosaques déchaînés qui foncent à toute allure. La confrontation des deux se passe de commentaire. »*

(« Montage et architecture » (1945), *in* *ibid.*, p. 61-62)

Comme le signale François Albera, il est très tentant de rapprocher les vignettes du *Zritel* du passage dans *Le Cuirassé Potemkine*, où, lors de la répression de la foule insurgée par les cosaques, les deux camps sont désignés métonymiquement par leurs jambes : les cosaques, déterminés à écraser la révolte, sont réduits à un régiment de bottes avançant mécaniquement ; la foule, désarmée et apeurée, se résume à des pieds cherchant à s'enfuir.

Quant au dernier exemple choisi par Eisenstein, il n'est pas sans rappeler la dénonciation de la collusion entre pouvoir politique et religieux qu'opère la séquence des dieux d'*Octobre*.

## 2. Le projet d'adaptation filmique du *Capital* : transposition et mise en mouvement de caricatures d'Honoré Daumier

*La "proclamation" de ce que je vais "filmer Le Capital" de Marx n'est aucunement un truc de réclame.*

Sergueï Eisenstein, *Lettre à Léon Moussinac du 16 décembre 1928*<sup>70</sup>

### a) Un projet dans la continuité d'*Octobre* : la création d'un « film-traité »

En plein montage d'*Octobre*, Eisenstein travaille à l'un de ses projets les plus ambitieux, l'adaptation au cinéma du *Capital* de Marx<sup>71</sup>. Celle-ci doit lui permettre d'explorer et de perfectionner les possibilités du cinéma intellectuel découvert avec la séquence des dieux. Aussi y fait-il plusieurs fois référence dans ses brouillons pour *Le Capital* :

*« Hier, j'ai beaucoup pensé au Capital. À la structure du travail qui découlera de la méthodologie du film-mot, du film-image, du film-phrase, tel que je viens de le découvrir (après la séquence des "dieux"<sup>72</sup>.) »*

Il songe d'ailleurs à poursuivre dans *Le Capital* la réflexion amorcée dans *Octobre* sur la religion comme un pur produit de la réaction, en évoquant la figure du prince Agha Khan :

*« Sur la divinité : Agha Khan — matériau irremplaçable — le cynisme du chamanisme porté à l'extrême. Dieu — un diplômé d'Oxford. Jouant au rugby et au ping-pong et acceptant les prières des fidèles. En arrière-plan, le cliquetis des calculatrices enregistrant les offrandes et les dons. Le meilleur exposé sur le thème du clergé et du culte<sup>73</sup>. »*

70. MOUSSINAC, *Serge Eisenstein*, p. 38.

71. Je remercie Leszek Bregowski ainsi que Jean-Loup Bourget pour leurs précieuses suggestions concernant cette partie de mon travail.

72. EIZENCHTEĪN, « Kapital », p. 58, entrée du 8 mars 1928. (*nous traduisons*)

73. *ibid.*, p. 59, entrée du 17 mars 1928. (*nous traduisons*)



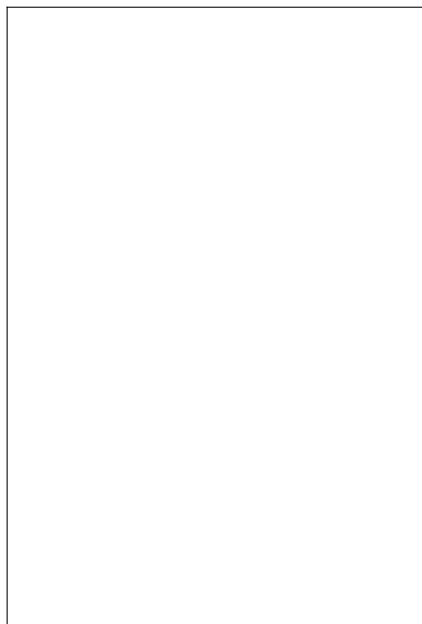


FIGURE 189 – Carte postale d’Agha Khan figurant dans le dossier d’Eisenstein sur *Le Capital*, reproduit dans *Eisenstein at work*.

De même, il revient à plusieurs reprises dans ses notes sur la séquence d’*Octobre* où Kérénski monte toujours les mêmes marches, séquence qu’il considérait comme un des moments fondateurs du cinéma intellectuel, ainsi qu’on vient de le voir. Aussi analyse-t-il conjointement son fonctionnement avec celui de la séquence des dieux, afin d’en tirer une *méthode* pour son nouveau film :

« Il est très curieux que “les dieux” et l’“ascension de Kérénski”, soient structurellement une même chose : la seconde est caractérisée par l’égalité des plans et un crescendo\* significatif des titres, tandis que la première l’est par l’égalité des titres, “dieu, dieu, dieu”, et par un diminuendo\* significatif du matériau. Il s’agit de séries sémantiques. Nous trouvons ici, indubitablement, les premiers éléments d’une méthode<sup>74</sup>. »

Dans cette optique, il cherche à s’inspirer de la séquence de l’ascension de Kérénski :

---

74. *ibid.*, p. 59, entrée du 24 mars 1928. (*nous traduisons*)

« Quant aux polarisations émotionnelles à l'intérieur du Capital, il nous faut encore y réfléchir. Mais très certainement devons-nous les élaborer à la\* manière de l'ascension de Kérénski<sup>75</sup>. »

Le travail sur *Le Capital* est donc pensé dans la continuité de celui sur *Octobre* et surtout de l'ère nouvelle pour le cinéma que celui-ci a instaurée :

« Après le drame, le poème, la ballade, voici au cinéma, avec *Octobre*, une nouvelle forme cinématographique : un recueil d'essais\* sur une série de thèmes qui composent la révolution d'Octobre. [...] Nous atteignons déjà ici des perspectives cinématographiques totalement nouvelles et des possibilités se dessinent qui seront approfondies par un prochain travail sur *Le Capital*, d'après un libretto de Karl Marx. *Cinéma-traité*<sup>76</sup>. »

Il s'agit de donner naissance à un genre nouveau au cinéma : celui du *traité*, celui de l'*essai* — il semblerait d'ailleurs qu'Eisenstein soit le premier à parler d'essai au cinéma<sup>77</sup>. En opérant une rencontre entre l'image et ce qui relève par excellence du littéraire, le traité, le projet du *Capital* vise à créer une pensée en acte, qui puisse rivaliser avec l'écrit philosophique, voire même prendre sa relève<sup>78</sup>.

Si cette tâche apparaît déjà en soi comme hautement ambitieuse, notamment pour l'époque, sa résolution semble d'autant plus ardue que son objet ne se limite pas au texte de Marx, mais

75. *ibid.*, p. 66, entrée du 8 avril 1928. (*nous traduisons*)

76. *ibid.*, p. 57, entrée du 13 octobre 1927. (*nous traduisons*)

77. Pour une histoire de l'essai au cinéma, genre qui connut son apogée avec Jean-Luc Godard, voir Guy Fihman, « L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales », in Diane ARNAUD, Murielle GAGNEBIN et Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, éds. *L'Essai et le cinéma*. Paris : Champ Vallon, 2004, p. 41-47 et, dans le même recueil José Moure, « Essai de définition de l'essai au cinéma », p. 25-39.

78. Eisenstein semble anticiper ici les aspirations d'Alexandre Astruc à une « caméra-stylo ». Celui qui souhaitait adapter à l'écran *L'Esprit des lois* de Montesquieu annonça en effet en 1948 l'avènement d'un cinéma nouveau :

« Une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. [...] Aujourd'hui déjà un Descartes s'enfermerait dans sa chambre avec une caméra de 16 mm et de la pellicule et écrirait *Le Discours de la méthode en film*, car son *Discours de la méthode* serait tel aujourd'hui que seul le cinéma pourrait convenablement l'exprimer. »

Alexandre ASTRUC. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*. Paris : L'Archipel, 1992, p. 325.

porte également sur un vaste réseau intertextuel<sup>79</sup>.

## b) Un projet intertextuel et intergénétiqye complexe

### Références joyciennes

En effet, outre les difficultés multiples qui surgissent dès que l'on se met à envisager les modalités possibles de transposition à l'écran d'un texte aussi complexe et volumineux que *Le Capital*, le projet apparaît d'autant plus démesuré qu'Eisenstein compte y expérimenter par la même occasion l'application au cinéma des procédés littéraires employés par Joyce dans *Ulysse*, qu'il avait découvert la même année<sup>80</sup>. Comme il le déclare lui-même :

« *Le Capital sera dédié — officiellement — à la Iie Internationale ! [...] La partie formelle sera dédiée à Joyce\**<sup>81</sup>. »

Aux yeux d'Eisenstein, en effet, *Ulysse* était la « Bible du nouveau cinéma<sup>82</sup> ». Tout d'abord, en raison de son écriture associative qui, *via* le monologue intérieur, calque les processus

79. Pour évaluer la place du projet dans la pratique avant-gardiste de l'époque, voir Raymonde HÉBRAUD-CARASCO. « Dialectique Eisenstein filmer le *Capital* ». Dans : *Macula* 1 (1976) ; Annette MICHELSON. « Reading Eisenstein reading *Capital* ». Dans : *October* 2 (Summer 1976), p. 27-38 ; Annette MICHELSON. « Reading Eisenstein reading *Capital* (part 2) ». Dans : *October* 3 (1977), p. 82-89 et Zdeněk HUDEC. « Eisenstein's Das Kapital: Attempting a New Genre ». Dans : *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* (fév. 2008), p. 184-197.

80. « *La même année où naquit l'idée du "cinéma intellectuel", je faisais simultanément connaissance avec l'*Ulysse de Joyce*. »*

(EISENSTEIN, « Le mal voltairien (janvier 1943) ».)

Eisenstein rencontrera Joyce en personne à Paris en novembre 1929. L'écrivain aurait alors déclaré que seuls deux cinéastes pourraient filmer *Ulysse* : Walter Ruttmann et lui. Jusqu'à la fin de sa vie et malgré la mise au ban de Joyce par le réalisme-socialisme, celui-ci ne cessera de s'intéresser et de se passionner pour son œuvre. Il réfléchira d'ailleurs à nouveau à l'adaptation à l'écran d'*Ulysse* en 1930.

Au sujet des qualités cinématographiques d'*Ulysse*, voir entre autres Ruth PERLMUTTER. « Joyce and cinema ». Dans : *Boundary* 2.6 (Winter 1978), p. 481-502 et Keith WILLIAMS. « Joyce and early cinema ». Dans : *James Joyce Broadsheet* 58 (fév. 2001). Quant au regard qu'Eisenstein porte sur Joyce, voir Sergueï EISENSTEIN. « Sur Joyce ». Dans : *Change* 21 (1972) ; Annette MICHELSON. « Reading Eisenstein reading *Ulysses*, the claims of subjectivity ». Dans : *Art and text* 34 (Spring 1989), p. 64-78. Fidèle à sa lecture de l'œuvre d'Eisenstein, Michelson interprète le projet du *Capital* comme représentatif, par son audace expérimentale, du modernisme du cinéaste.

Sur les liens formels entre l'œuvre de Joyce et celle d'Eisenstein, voir William C. CONSTANZO. « Joyce and Eisenstein : literary reflections on the reel world ». Dans : *Journal of Modern Literature* 11.1 (mar. 1984), p. 175-180.

81. EISENCHTEIN, op. cit., p. 66, entrée du 8 avril 1928. (*nous traduisons*)

82. Sergueï EISENCHTEIN. « Notes sur des livres ». Archive 1105, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou, P. 77.

de pensée<sup>83</sup>. Mais également pour son refus de l'anecdote et pour son recours au montage. L'importance de l'hypotexte joycien pour le projet s'explique aussi par des raisons matérielles : Eisenstein acquiert son propre exemplaire d'*Ulysses* par le biais d'Ivy Litvinov le 8 février 1928, soit pile au moment où il travaille sur *Le Capital*. Enfin, aux côtés d'*Ulysse* sont également convoqués *L'Argent* de Zola et *Faits divers* de Barbusse.

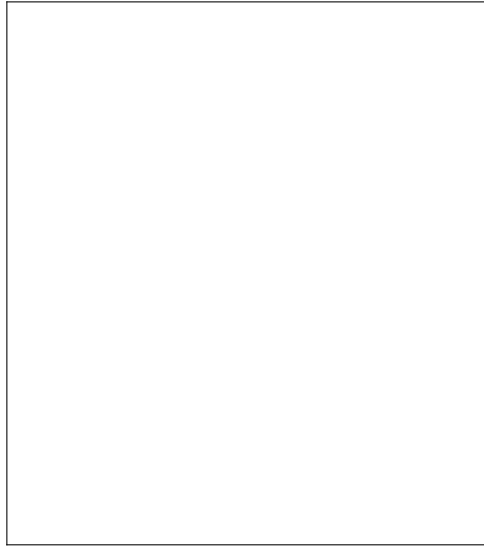


FIGURE 190 – Eisenstein lisant *Ulysses* à Gagri (Géorgie), 1928. Photographie de Dmitri Débabov. Reproduit dans *Eisenstein at work*.

Le projet du *Capital* est donc pensé en interaction avec toute une constellation littéraire à la fois philosophique, fictionnelle et expérimentale, dont le film doit rendre compte et qu'il doit traduire en images. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que suite à cette proposition « marxo-joycienne », Staline ait conclu à la folie définitive d'Eisenstein, comme le rapporte la légende<sup>84</sup>. Le film ne verra jamais le jour, au grand dam du cinéaste, pris entre temps par la nécessité de tourner *La Ligne générale*.

83. Sur le rapport d'Eisenstein au monologue intérieur et à Joyce, voir « Der innere Monolog im Film », in Anna BOHN. *Film und macht : zur Kunsttheorie Sergei Eisensteins. 1930-1948*. Munich : Verlag Schaudig und Ledig, 2003, p. 271-301.

84. Au sujet de l'évolution du projet, voir MICHELSON, « Reading Eisenstein reading *Capital* ». Sur la réaction de Staline, voir IVANOV, « L'Esthétique d'Eisenstein », p. 149.

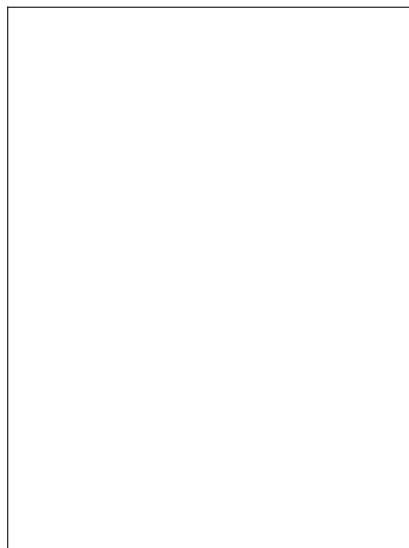


FIGURE 191 – Livres d'Eisenstein sur Joyce. Cabinet Eisenstein, Moscou. (Les conservateurs ont tenté de préserver l'agencement originel des livres.)

### Un projet à l'état d'ébauche

De ce projet ne restent donc qu'une vingtaine de feuillets, rédigés entre octobre 1927 et avril 1928, ce qui laisse tout de même assez de matériau au cinéphile pour rêver à quoi aurait pu ressembler cette rencontre filmique quelque peu surprenante entre Marx et Joyce. Il ne s'agit pas d'un scénario à proprement parler, mais plutôt de brouillons de réflexion, dans lesquels Eisenstein explore différentes pistes, tout en faisant état de ses questionnements. Plus qu'un livret prêt à être utilisé, on a donc affaire à un *work in progress*, dans lequel on peut suivre ses tâtonnements et ses hésitations. Ainsi, le début des notes est constitué par des considérations sur les innovations qu'apportera le cinéma intellectuel et sur les méthodes à adopter pour filmer *Le Capital*, tandis que le reste, de janvier à avril 1928, est composé d'interrogations sur le choix des thèmes à traiter, sans qu'Eisenstein ne tranche de manière définitive en faveur de l'un ou de l'autre. Toutes ces notes sont donc placées sous le signe du conditionnel, de l'hypothétique, de la réflexion en cours.

Publiées en russe pour la première fois en 1973, par la revue *Iskousstvo Kino*<sup>85</sup>, en italien la même année dans *Cinema Nuovo*<sup>86</sup>, partiellement en français en 1974<sup>87</sup>, en anglais en 1976 dans *October*<sup>88</sup>, elles présentent un certain nombre de difficultés. Sans parler des problèmes de traduction — les contresens de la version française par exemple —, du fait de leur nature même de brouillon, ces notes sont souvent hermétiques et elliptiques. Souvent à l'état d'ébauche, elles peuvent parfois se contredire d'une feuille à une autre. Contrairement à la majorité des scénarios et matériaux préparatoires d'Eisenstein, elles ne sont assorties d'aucun dessin ou schéma explicatif qui permettrait de clarifier certains propos et de visualiser certaines scènes imaginées par Eisenstein.

### Un projet à la croisée d'autres travaux

Par ailleurs, ces brouillons ne peuvent être envisagés comme un tout autonome. En effet, menée avec intensité sur plusieurs mois, la réflexion sur *Le Capital* contamine également des chantiers parallèles, de sorte qu'on ne saurait étudier ce projet indépendamment de tout un réseau intergénétiq. Il est notamment nécessaire de prendre en compte le projet *Glass House*, tout aussi ambitieux que celui du *Capital* et contemporain à celui-ci. Devant se dérouler dans un gratte-ciel entièrement construit en verre, ce film aurait donné à voir un monde aux activités entièrement transparentes, où l'individu est dépossédé de son espace propre et de son intimité. Ce biais architectural aurait permis d'une part de dénoncer la solitude engendrée par le capitalisme, mais aussi d'autre part de rénover la forme cinématographique en créant grâce au verre un cinéma de la transparence et de l'apesanteur, où tout peut être filmé sous n'importe quel point de vue<sup>89</sup>. Or ce projet, lui aussi avorté, interagit constamment avec celui du *Capital*, comme en témoignent

85. EĪZENCHTEĪN, « Kapital ».

86. Sergej EJZENSTEJN. « Come portare sullo schermo il Capitale di Marx ». Dans : *Cinema nuovo* 226 (1973).

87. Sergueï EISENSTEIN. « Filmer *Le Capital* ». Trad. par Schnitzer JEAN et Luda SCHNITZER. Dans : *Écran* 31 (déc. 1974), p. 38–43. Une autre traduction, intégrale, est proposée une année plus tard dans Barthélémy AMENGUAL. « Comment Eisenstein pensait filmer *Le Capital* ? » Dans : *Cinéma* 195 (fév. 1975). Elle sera reprise dans sa monographie sur Eisenstein de 1980.

88. EISENSTEIN, op. cit.

89. François Albera a reconstitué ce projet de manière admirable dans un ouvrage paru en 2009 qui s'appuie sur des documents inédits, permettant ainsi au lecteur de se familiariser de manière claire et précise avec cette entreprise non moins complexe et ambitieuse que celle du *Capital* (EISENSTEIN, *Glass House. Du projet de film au film comme projet.*)

certaines mentions. Par exemple, Eisenstein laisse entendre dans ses notes que l'aboutissement de son travail sur *Glass House* déterminera l'évolution même du projet du *Capital* :

« Pour le *Capital*, le problème de l'image et du plan sera tout à fait spécial. L'idéologie du plan univoque doit être soigneusement reconsidérée. Comment, je ne le sais encore. Un travail expérimental est nécessaire. Il est même furieusement nécessaire de tourner au préalable *Glass House*<sup>90</sup>. »

Inversement, dans les feuillets préparatoires à *Glass House*, on trouve des références au travail sur *Le Capital* à travers l'évocation du désir d'Eisenstein de porter à l'écran des thèses marxistes :

« *G. H.* [*Glass House*] pour une série de "thèses marxistes" comme un montage de formules<sup>91</sup>. »

Enfin, les deux projets se rejoignent dans leur inspiration mutuelle de Joyce. Ainsi, dans les notes pour *Glass House*, Eisenstein écrit qu'*Ulysse* offre un matériau de choix pour créer un cinéma novateur :

« J'ai eu sous les yeux une publicité dans Querschnitt pour *Ulysses* de Joyce, avec un article d'Ivan Goll. [...] Je pense que James Joyce pourrait fournir en ce sens beaucoup de matériau. [...] Je suis abasourdi par le fait que chez Joyce (selon l'article de Goll), chaque chapitre est écrit avec un procédé littéraire différent. Il faudrait faire en quelque sorte cela au cinéma, partie par partie<sup>92</sup>. »

Ainsi, on le voit, les notes pour *Le Capital* s'insèrent dans un dense réseau intertextuel, constitué de différents hypotextes et de projets parallèles.

---

90. EĪZENCĤTEĪN, op. cit., p. 66, entrée du 8 avril 1928. (*nous traduisons*)

91. EISENSTEIN, op. cit., p. 74, entrée du 9 février 1928.

92. *ibid.*, p. 27, entrée du 18 septembre 1927.

Eisenstein reprend d'ailleurs l'article de Goll dans les notes sur le *Capital*, dont il cite tout un extrait. (EĪZENCĤTEĪN, op. cit., p. 63. (*nous traduisons*))

### c) Les sources visuelles du projet : caricatures de Daumier

D'Annette Michelson à Barthélémy Amengual, les différents chercheurs à s'être intéressés au *Capital* d'Eisenstein se sont surtout attardés sur la relation que le projet entretient avec des textes aussi fondateurs pour la modernité que ceux de Marx et de Joyce. Absorbés, à raison, par la question passionnante de l'écranisation de ces monuments de la pensée, ils ont négligé les sources visuelles convoquées par Eisenstein pour son projet. Certes, les notes pour *Le Capital* ne sont pas agrémentées de dessins et ne contiennent que peu de références plastiques — ce qui peut paraître surprenant, au vu de l'abondante production iconographique soviétique sur le thème du *Capital*, y compris de la main d'Eisenstein lui-même. Néanmoins, les rares références visuelles citées dans le projet méritent qu'on s'y arrête. Outre la carte postale d'Agha Khan montrée plus haut, seul document matériel accompagnant les notes, il y est également fait part du numéro 17 de la revue satirique russe *Ogoniok*, datant du 22 avril 1928. Mais surtout, les notes pour *Le Capital* révèlent qu'en plein processus de réflexion sur le contenu à donner à son film, Eisenstein envisage à deux reprises de s'inspirer de caricatures de Daumier pour composer l'une de ses séquences. Les deux mentions qu'on trouve à ce sujet sont séparées par cinq mois d'intervalle, durant lesquels il explore d'autres pistes. Le fait qu'il revienne à Daumier après ce laps de temps relativement long est révélateur de l'importance qu'il accorde à cette option parmi l'éventail de choix dont il dispose. Pourtant, cette référence n'a pour l'instant jamais attiré l'attention des commentateurs, à l'exception de Raymonde Carasco, qui la convoque sans l'étudier de manière approfondie<sup>93</sup>.

C'est donc cette piste qui sera l'objet de cette étude, dans une approche volontairement sélective : de la totalité des notes sur le *Capital*, qui a déjà bénéficié d'un certain nombre d'analyses, on ne retiendra que la séquence pour laquelle Eisenstein souhaitait s'inspirer de Daumier. Tout d'abord, la nature disparate et éclatée de ces documents, tirillés entre différentes options possibles, incite à une telle approche fragmentaire. Par ailleurs, bien qu'il ne concerne qu'une très petite partie du projet, ce recours à Daumier comporte pourtant des enjeux et des motivations bien spécifiques, qu'on tentera d'éclairer à la lumière du projet de cinéma intellectuel

---

93. « Hors-cadre l'(a)forme/ misencadre le politique. Essais-expérimentation : "Filmer *Le Capital*" », in Raymonde CARASCO. *Hors-Cadre Eisenstein*. Paris : Macula, 1979.



tel qu'il s'inscrit dans la continuité de la réflexion sur *Octobre*.

#### d) **Des affinités entre l'art de la caricature et la « pensée sensible » de Marx**

##### **Création d'analogies et de parallélismes**

Au sujet de l'œuvre de Daumier, on trouve les mentions suivantes dans les notes préparatoires au *Capital* :

« Dans *Le Capital*, il faut filmer un théâtre de marionnettes, mais seulement (que Dieu nous garde !) dans le style qui s'est imposé le premier à notre esprit (d'après la lithographie de Daumier : Louis-Philippe et le parlement — Le capitaliste et ses jouets\*). Exclusivement à travers un parallélisme ou un procédé qui convienne aux circonstances<sup>94</sup>. » (notes du 23 novembre 1927)

« Sur la ligne de Dreyfus. Un tribunal comme le ventre législatif\* de Daumier\*. Un typage judiciaire de tous les péchés mortels. Ou mieux, une caricature décuplée, qui englobe tout du point de vue du typage. Cependant tout cela s'avère attaché à des fils.

*La main de l'État-Major — ou quelque chose de ce genre — fait sauter les pantins. La chambre constitutionnelle et Louis-Philippe\* chez Daumier. Dans un schéma pareil, les parallélismes — les courants parallèles — se sont transformés en séries associatives progressives. Très important.*

*De ces marionnettes-là, il serait bien de passer à un théâtre Guignol pour enfants (plein de jolis enfants) où l'on voit des marionnettes chauvinistes — dès le berceau, éducation chauviniste<sup>95</sup>. » (notes du 8 avril 1928)*

Le premier extrait cité ci-dessus révèle que dès novembre 1927, soit un mois après avoir commencé à réfléchir sur le projet, Eisenstein imagine recourir à des caricatures de Daumier dans le cadre d'une mise en parallèle, mais sans savoir encore quel en sera le deuxième terme. La réponse lui vient cinq mois plus tard, comme le prouve le second extrait : il montrera des plans inspirés de caricatures de Daumier parallèlement à l'évocation du procès Dreyfus<sup>96</sup>. Il

94. EĪZENCHTEĪN, op. cit., p. 58. (nous traduisons.)

95. *ibid.*, p. 65. (nous traduisons.)

96. Eisenstein évoque son intérêt pour l'Affaire Dreyfus dans ses *Mémoires*, où il raconte notamment avoir lu *1900* de Paul Morand. En 1930, il cherchera à en faire un film, *Le Procès de Zola*, malheureusement avorté.

désire en effet fustiger dans son film le nationalisme et le chauvinisme, en les montrant comme étroitement liés à l'impérialisme et au capitalisme. Dans cette optique, il compte consacrer un développement important à l'affaire Dreyfus, dans un anachronisme évident vis-à-vis du texte de Marx, mais qui se justifie par son désir d'actualiser la portée du *Capital* :

« Dans le cadre du matérialisme historique appliqué à notre temps, il est nécessaire de trouver des équivalents modernes des moments de rupture des époques passées<sup>97</sup>. »

Il s'agit ainsi de créer des liens d'analogie entre l'affaire Dreyfus et la lithographie de Daumier. Analogie tout d'abord entre le tribunal de l'Affaire et l'hémicycle des députés ; analogie ensuite entre les juges corrompus et les parlementaires incompétents ; analogie enfin entre les supercheries de l'État-Major et les multiples tours de passe-passe du roi Louis-Philippe.

Comme l'écrit Eisenstein dans le passage cité ci-dessus, il convient de travailler sur la base de *parallélismes* débouchant sur des *associations*, soit, dans le cas qui nous occupe ici, de programmer le spectateur pour l'amener à l'idée de manipulation d'un pouvoir par un autre à partir de l'exposition en alternance du procès inique de Dreyfus et de la mascarade parlementaire sous Louis-Philippe<sup>98</sup>. Pour éviter que le spectateur ne se trompe de conclusion, pour l'amener à la bonne synthèse, le cinéaste doit le guider dans son processus associatif à l'aide d'images scientifiquement et idéologiquement calculées pour produire telle ou telle réaction — ce qui s'avéra extrêmement compliqué et peu réalisable dans les faits<sup>99</sup>.

(« Torito » (octobre 1946), in EISENSTEIN, *Mémoires*, p. 565.)

97. EISENSTEIN, op. cit., p. 59, entrée du 17 mars 1928. (*nous traduisons*)

98. Il semblerait qu'Eisenstein ait trouvé le thème du tribunal particulièrement propice à la construction de généralisations au cinéma. C'est ce qui ressort par exemple de l'analyse qu'il donne en juin 1929 au sujet de *La Mère* de Poudovkine, dont il n'apprécie pas la manière de filmer le procès :

« *Donnant mon opinion sur La Mère de Poudovkine, j'ai démolé la manière courante de traiter les membres du tribunal. Je disais qu'il aurait fallu ne donner que des habits sans tête pour exprimer l'automatisme de la machine judiciaire et non les juges. C'est-à-dire élever le tribunal au-delà de l'anecdote, dans la classe de la généralisation sociale.* »

(« Ajouts à la conférence de Stuttgart », in ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, p. 106.)

99. La conception d'Eisenstein, héritée de la réflexologie de Pavlov et de Bekhtérev, est mécaniste et relève d'un matérialisme quelque peu réducteur : le fonctionnement de la pensée est envisagé uniquement en termes de *stimulus* et de réaction, comme s'il s'agissait d'un processus purement physiologique.

L'intérêt d'Eisenstein pour les processus associatifs dans l'art doit probablement être compris comme un héritage de Meyerhold. En 1925, celui-ci déclarait à propos de l'art scénique :

« Une interprétation qui fait intervenir des associations est toujours plus efficace qu'une autre.

Ainsi, comme on l'a vu, *Le Capital* doit amorcer le passage d'une méthode cinématographique à une autre, la méthode *intellectuelle* :

« *Le cinéma "antique" filmaient un événement à partir de différents points de vue. Le nouveau monte un point de vue à partir d'une multitude d'événements*<sup>100</sup>. »

Il s'agit de provoquer la transformation d'un cinéma analytique en un cinéma synthétique, d'un cinéma de l'événement en un cinéma du concept.

### Un style imagé propice au cinéma intellectuel

Il se trouve que le *Capital* offre un matériau de choix pour expérimenter la réconciliation du langage de la logique avec celui des images à laquelle Eisenstein aspire avec le cinéma intellectuel. En effet, Marx recourait régulièrement à un style très imagé pour exprimer des thèses abstraites. Eisenstein est tout à fait conscient des points communs que celui-ci présente avec le fonctionnement de son cinéma intellectuel, comme le révèle une de ses notes jetée avec précipitation dans l'un de ses carnets de réflexion, où il mentionne la « pensée sensible » de Marx :

« *Œuvre — unité de la forme et du contenu. L'idée est un produit social et elle doit, pour devenir œuvre, être exprimée simultanément par la forme et par le contenu (i. e. inclure la netteté logique de la précision du slogan exprimée dans le langage de la pensée sensible qui le caractérise.)*

*Pensée sensible de Marx*<sup>101</sup>. »

D'autres cinéastes proches d'Eisenstein, comme Grigori Kozintsev, se montrent encore plus explicites à ce sujet. Évoquant la préparation de *La Nouvelle Babylone* (1929), celui-ci s'attarde

---

*C'est cela que nous visons dans les divers aspects du spectacle, et les différentes techniques du jeu de l'acteur, ainsi que le jeu de scène et les techniques de mise en scène sont réglées en fonction de l'aptitude associative de l'homme.* »

(« *Le professeur Boubous : théâtre et musique* », in MEYERHOLD, loc. cit.)

100. EĪZENČTEĪN, op. cit., p. 64, entrée du 7 avril 1928. (nous traduisons)

101. Oksana Boulgakowa, « Comment éditer Eisenstein ? Problèmes de *Méthode* (extraits inédits) », in ALBERA, *Cinemas*, p. 39. J'ai retraduit quelques parties de cet extrait qui, tel qu'il était présenté dans le recueil de *Cinemas*, était incompréhensible, faute d'une traduction satisfaisante en français. Je remercie Oksana Boulgakowa d'avoir eu l'amabilité de me communiquer le texte russe original.

sur le potentiel cinématographique de l'écriture marxienne, et notamment de son goût pour les métaphores :

« Nous [Kozintsev et Traouberg] nous plongeâmes dans Marx. Cependant, ses œuvres politiques ne nous éclairèrent pas seulement sur la naissance et la mort de la première dictature du prolétariat. Le procédé en lui-même de narration — un discours oratoire plein de fureur et de sarcasme pamphlétaire — se révéla inhabituellement proche de la forme artistique que nous recherchions alors pour le cinéma. La lutte des classes s'incarnait souvent, chez Marx, en des généralisations condensées jusqu'à la métaphore :

“La boutique s'est agitée et s'est avancée contre la barricade pour arrêter le mouvement menant de la rue à la boutique”<sup>102</sup>. »

« Nous prenions à la lettre les comparaisons que Marx employait fréquemment pour décrire les phénomènes de nature sociale. Il s'agissait justement de ces mêmes images qu'il était possible et même nécessaire de montrer à l'écran, dans tout leur pittoresque<sup>103</sup>. »

Cette capacité de Marx à produire des généralisations qui soient en même temps parlantes et chargées d'émotion offre à Eisenstein un terrain idéal pour son cinéma intellectuel, avec lequel il aspire à « filmer par l'image des idées abstraites<sup>104</sup> », à construire des « généralisations, en partant de cas concrets pour aboutir à une idée<sup>105</sup>. »

### Le style de Marx et la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle

C'est dans cette faculté à produire une imagerie qui soit et généralisatrice et émotionnelle que Marx rejoint l'art de la caricature. Ainsi, Kozintsev poursuit l'extrait cité précédemment en

102. « L'écran profond » (1961), in KOZINTSEV, op. cit., p. 138-139, t. I [nous traduisons.]

Au sujet des sources de *La Nouvelle Babylone*, voir ANNE NESBET. « Émile Zola, Kozintsev and Trauberg, and Film as Department Store ». Dans : *The Russian review* 68.1 (jan. 2009), p. 102-121.

Kozintsev et Traouberg projeteront à partir de 1939 de tourner un film sur Marx, qui sera définitivement refusé en 1941.

103. « L'écran profond » (1961), in KOZINTSEV, op. cit., p. 334, t. I. (nous traduisons.).

104. EISENSTEIN, « Principes du nouveau cinéma russe », p. 23.

105. EISENSTEIN, op. cit., p. 7, entrée du 8 mars 1928.

mettant explicitement sur le même plan le processus à l'œuvre dans les métaphores de Marx et celui dans les productions caricaturales françaises du XIX<sup>ème</sup> siècle :

« *Ce [les métaphores de Marx] n'était pas qu'une caractéristique des journées de juin, mais des images précises qui parlaient bien plus aux cinéastes que nous étions que des caractéristiques psychologiques.*

*Les épithètes littéraires devenaient souvent aussi visuelles et c'était une époque florissante pour la caricature : Louis-Philippe, se transformant peu à peu en poire dans une série de dessins, les figures de Daumier avec des grosses têtes sur des petits corps, les Robert Macaire, les bêtes humaines et les animaux humanisés de Grandville, les héros des innombrables Physiologies, tout cela, indépendamment des traits exagérés, nous semblait vivant, réel*<sup>106</sup>. »

La caricature, comme le style de Marx, relève ainsi de cette *pensée en images* dont doit s'inspirer le cinéma intellectuel. À ce propos, Eisenstein évoque dans ses notes pour le *Capital* la nécessité de recourir aux éléments de « l'historiette\* qui, sous la forme de calembours, incitera à l'abstraction et à la généralisation<sup>107</sup>. » La caricature n'est-elle pas cet art de l'historiette par excellence, cet art du calembour visuel au service du concept ? Cette remarque s'applique d'autant mieux à la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle que celle-ci dut, pour échapper aux ciseaux d'une censure féroce, se montrer particulièrement inventive en matière de codes, d'où sa forte teneur conceptuelle<sup>108</sup>.

De même, Eisenstein prévoit de traiter de l'affaire Dreyfus dans une « section farcesque », aux accents dignes de Rabelais et de La Fontaine<sup>109</sup>. La caricature étant un art du rire, elle semble là encore parfaitement répondre à cette dernière exigence et ce d'autant plus que Daumier s'est lui-même beaucoup inspiré de Rabelais<sup>110</sup>.

106. « L'écran profond » (1961), in KOZINTSEV, op. cit., p. 139, t. I. (*nous traduisons.*)

107. EĪZENCĤTEĪN, op. cit., p. 63, entrée du 6 avril 1928.

108. Bertrand Tillier parle ainsi de « culture de la censure », dans la mesure où les dessinateurs s'appuient sur les contraintes juridiques pour enrichir leur pratique satirique. (TILLIER, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, p. 149-176.)

109. EĪZENCĤTEĪN, op. cit., p. 65, entrée du 8 avril 1928.

110. Ainsi *Baissez le rideau... la farce est jouée !* fait allusion aux dernières paroles prêtées à l'écrivain : « *Je m'en vais chercher un grand peut-être ; tirez le rideau, la farce est jouée* ».

Raymonde Carasco note bien cet emploi grotesque et farcesque assigné aux caricatures de Daumier lorsqu'elle écrit :

Toutes ces raisons expliquent donc qu'Eisenstein ait pensé à employer des caricatures de Daumier pour son projet.

### e) Farces et mascarades

*Baissez donc le rideau et la scène resplendira ; ôtez le masque et le visage apparaîtra.*

Giambattista Marino, dit Le Cavalier Marin, *Dicerie Sacre*

*Une simple farce peut conduire à un monde d'idées.*

Champfleury, *Souvenirs des funambules*

### Identification des lithographies

Attardons-nous à présent sur l'utilisation qu'il assigne aux caricatures de Daumier évoquées dans les extraits cités ci-dessus. En premier lieu, malgré l'aspect brut et décousu de ces derniers, il semble possible de déterminer les œuvres qu'il a en vue.

Tout d'abord, Eisenstein mentionne explicitement *Le Ventre législatif*, un portrait-charge collectif de Daumier datant de 1834 et représentant une chambre de parlementaires incompetents et corrompus, une chambre qui n'a de constitutionnel que le nom et dont les membres sont à la solde du roi. (*voir fig. ??*). Recourant à la figure du « ventru », aux implications physiognomoniques fortes, Daumier dépeint ici des « ventres dorés », n'aspirant qu'à s'engraisser davantage sur le dos des citoyens. Par extension, l'Assemblée apparaît comme une synthèse de tous de ces ventres, comme une « caricature décuplée », pour reprendre les termes d'Eisenstein. Le Corps Législatif (appellation d'alors de l'Assemblée) se réduit ainsi à un ventre gigantesque et monstrueux, le Ventre par excellence, ce que souligne la composition circulaire de l'œuvre. Comme l'écrit Philippon dans le texte accompagnant la lithographie,

---

*« Hors sujet, hors continuité narrativo-logique : par le corps clownesque Joyce-Daumier de la forme, l'effraction du code tonal [...] Par ce corps clownesque (de) l'(a)forme, effracter le cadre logique, le langage articulé, le signifié conceptuel. »*

(« hors-cadre l'(a)forme/ misencadre le politique. Essais-expérimentation : « filmer *Le Capital* », CARASCO, op. cit., p. 50.

« Le ventre, c'est la partie saillante du Corps Législatif, celle où se font entendre aux heures du dîner tous ces grognements, tous ces gargouillements et ces cris de clôture que ne sauraient étouffer ni les discussions les plus intéressantes, ni les affaires les plus pressées de la chose publique. Le ventre, c'est le récipient de tous les boyaux dans lesquels se précipite le budget digéré. (...) Le ventre est voisin du croupion, (...) c'est le dieu du ministère, c'est l'âme du Corps législatif, c'est son corps, c'est sa tête, c'est tout pour la chambre de 1834<sup>111</sup>. »

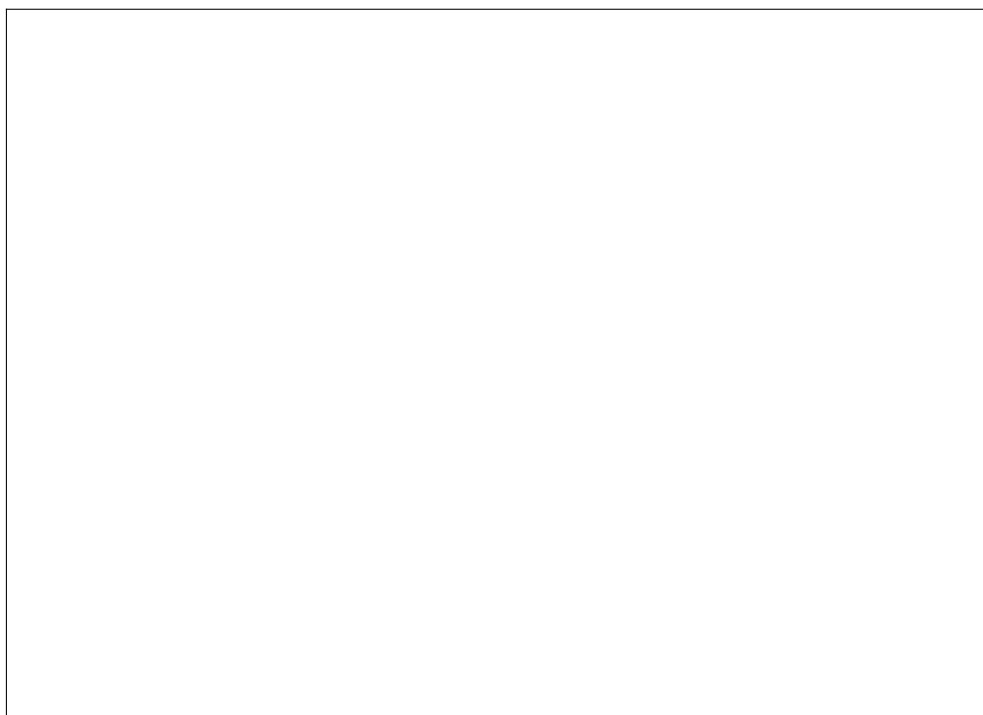


FIGURE 192 – Honoré Daumier, *Le Ventre législatif, ou la chambre improstituée*, 1834. Lithographie, 431 × 281mm. Collection Noack.

Par ailleurs, les notes d'Eisenstein contiennent d'autres références à Daumier, désignées par les termes suivants : « Louis-Philippe et le Parlement » ; « La chambre constitutionnelle et Louis-Philippe ». La similitude des titres incite à penser qu'il s'agit d'une seule et même œuvre : *Baissez le rideau, la farce est jouée !*, lithographie réalisée la même année que *Le Ventre législatif*. (voir fig. ??).

111. Charles Philipon, *La Caricature*, n° 171, 13 février 1834, col. 1361-1362, p. 48.

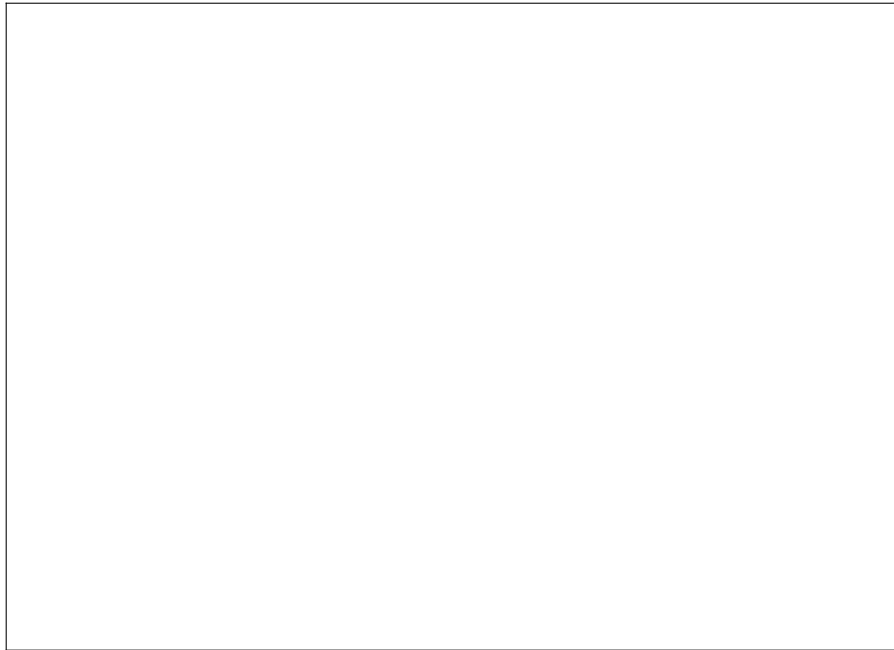


FIGURE 193 – Honoré Daumier, *Baissez le rideau, la farce est jouée !*, 1834. Lithographie, 277 × 199 mm. Collection Noack.

Elle met en scène le roi Louis-Philippe, déguisé en Paillasse sinistre, en train de saluer le public après une réunion du Corps législatif, que l'on aperçoit au second plan. Daumier voulait y dénoncer toute l'hypocrisie d'un régime qui, sous couvert de monarchie parlementaire, laissait en réalité les pleins pouvoirs à Louis-Philippe. Aussi, pour déciller les yeux du peuple au sujet d'une politique qui n'est que mascarade, l'artiste le place en posture de spectateur, aux premières loges de la « farce », tandis que le prétendu « Roi des Français » est désigné comme le véritable orchestrateur de la vie politique, qu'il mène à la baguette. La comparaison se nourrit de la ressemblance que présentait la salle des débats du Palais Bourbon avec un théâtre, après qu'elle eut été aménagée en hémicycle par Jules de Joly entre 1828 et 1832<sup>112</sup>.

Par ce dispositif théâtral, Daumier guide et éduque le regard du peuple, qui peut ainsi comprendre qu'il n'est que le *spectateur* d'une politique qui le berne au quotidien. Tout au long de son activité de caricaturiste sous la Monarchie de Juillet, Daumier n'a cessé de représenter

---

112. Ségolène Le Men, « Daumier et le théâtre », in ZUGAZAGOITA, op. cit., p. 25.



le roi comme un manipulateur du pouvoir parlementaire : sous les traits d'un marionnettiste ou d'un acteur, comme dans *Principal acteur d'un imbroglio tragico-comique*, où le roi se dissimule derrière un masque ; sous l'apparence d'un homme invisible ou d'un homme de l'ombre, comme dans *Masques de 1831*, où une poire sans visage, spectrale et fantomatique, se mêle aux physionomies bien identifiables des parlementaires. (*voir fig. ??*). De manière générale, l'œuvre de Daumier propose une réflexion empruntée à Goya sur le thème du masque et des fausses apparences, préfigurant également ainsi à de nombreux égards l'univers d'Ensor.

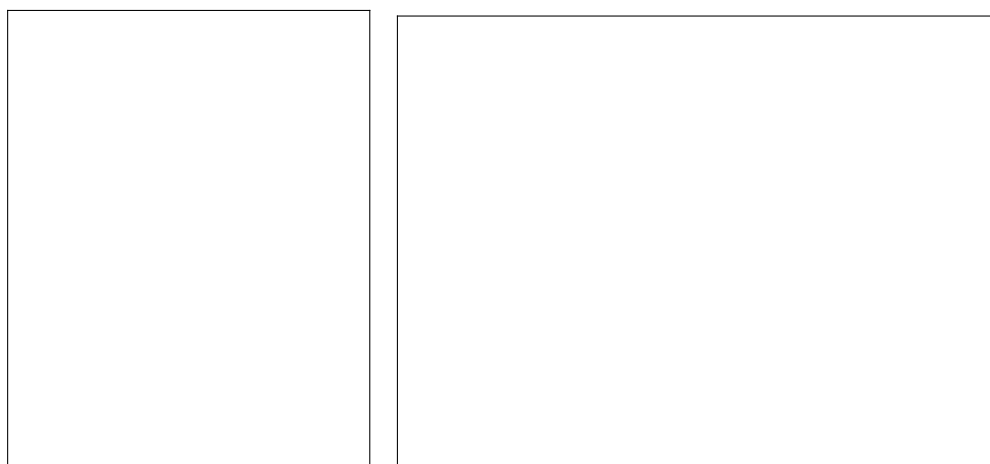


FIGURE 194 – À gauche : Honoré Daumier, *Principal acteur d'un Imbroglio-tragi-comique*, 1835. Lithographie, 224 × 215 cm. Collection Noack. À droite : Honoré Daumier, *Masques de 1831*, 1832. Lithographie, 290 × 208 mm. Collection Noack.

### Dispositifs théâtraux

Comme l'indique la présence dans les notes pour le *Capital* d'un champ lexical consacré au théâtre, il semblerait qu'Eisenstein ait choisi ces lithographies en raison de l'assimilation qui s'y produit entre scène politique et scène théâtrale, entre manipulation scénique et manipulation politicienne, selon une rhétorique typique de l'ensemble des lithographies créées pour *L'Association mensuelle*<sup>113</sup>. En effet, les notes sur *Le Capital* reprennent explicitement certaines caractéristiques des lithographies de Daumier : Louis-Philippe y est décrit comme celui qui tire

113. Sur le dispositif théâtral des compositions de *L'Association mensuelle*, voir LE MEN, « Ma Muse, Ta Muse s'amuse... Philipon et *L'Association mensuelle*. 1832-1834 », p. 98-100.

toutes les ficelles (« *tout cela est relié à des fils* »), tandis que les parlementaires sont désignés comme des pantins à sa solde (« *la main fait sauter les pantins*<sup>114</sup> »).

Le thème des pantins traverse d'ailleurs l'ensemble des notes sur *Le Capital*. Ainsi, la veille du jour où il rédige les extraits faisant mention de Daumier, Eisenstein envisage une scène consacrée à l'industrie de la soie, où apparaît déjà le motif de pantins à la solde de l'argent-roi :

« *Le bas troué de la femme et le bas de soie d'une publicité de journal. 50 paires de jambes qui se mettent à remuer et à se multiplier. Revue\*. Soie. Art. Lutte pour un centimètre de bas de soie. Les esthètes sont pour. L'Épiscopat et la morale sont contre. Mais ces pantins\* dansent au bout des fils des fabricants de soie et des fabricants d'autres tissus qui s'opposent entre eux*<sup>115</sup>. »

De même, il reprend sur un mode bouffon et léger l'image de la marionnette dans les dessins préparatoires au projet mené en parallèle de *Glass House*, qu'on a évoqué plus haut. (*voir fig. ??*).

La récurrence de ce motif n'est nullement fortuite : Eisenstein est en effet l'héritier de toute une époque où le pantin comme la marionnette ont joui d'une fortune et d'un succès considérables. En Russie, depuis les symbolistes jusqu'à Meyerhold, on les a appréciés pour leurs capacités à régénérer le théâtre, voire même à remplacer l'acteur, en vertu de leur stylisation antinaturaliste<sup>116</sup>. En outre, ils apparaissent comme l'un des moyens de satisfaire l'aspiration

114. Il semblerait que la figure de Louis-Philippe soit étroitement associée dans l'esprit d'Eisenstein au monde du théâtre. Par exemple, dans un de ses carnets, il recopie un extrait de *Souvenirs des funambules* de Champfleury, qui met en évidence le goût du roi pour le théâtre, et plus précisément pour les bouffonneries :

« *L. Phil. fut le dernier roi ami de la gaudriole, et il mettait son compère Vatout bien au-dessus de M. Ponsard quand [...] M. Vatout entra dans le cabinet royal et régala le monarque de nouvelles compositions drôlatiques telles que la chanson du "Maire d'Eu" ou celle plus égrillarde encore "L'écu de France"*.

*Quand les acteurs des Français devaient jouer aux Tuileries, Louis-Philippe ne manquait jamais de commander "Monsieur de Pourcaugnac" et il existe aux archives du théâtre français un bulletin avec ces mots tracés en marge de la main royale : "beaucoup de seringues". »*

(Champfleury, *Souvenirs des funambules*, p. 97 [en français dans le texte] cité in Sergueï EIZENCHTEIN. « Extraits de livres. Réflexions sur l'expressivité, le théâtre et sur l'argot ». Archive 1411, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1920-1940, p. 102).

115. idem, « Kapital », p. 64, entrée du 7 avril 1928. Les jambes qui se multiplient peuvent évoquer le rêve de Marfa, dans *La Ligne générale*, où, grâce aux nouveaux équipements du kolkhoze, les denrées se multiplient de manière miraculeuse.

116. Voir « Acteur ou marionnette? », in Claudine AMIARD-CHEVREL. *Les Symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1994, p. 94-98.



FIGURE 195 – Sergueï Eisenstein, croquis pour le projet *Glass House*, feuillet 48, reproduit dans *Glass House. Du projet de film au film comme projet..*

caractéristique du théâtre d'avant-garde à l'abolition des frontières entre art mineur et art majeur. Enfin, comme on l'a vu dans la partie concernant le théâtre, Eisenstein connaissait bien les théories de Gordon Craig, qui alloue une place centrale à la marionnette.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, de retrouver déjà le thème du grand orchestrateur de marionnettes dans certains dessins de jeunesse d'Eisenstein. C'est le cas notamment d'une série de dessins réalisés en 1920 et qui ne sont pas sans évoquer, soit-dit en passant, l'univers théâtral de certaines œuvres de Rops. Ils mettent en scène un capitaliste véreux, reconnaissable à son haut-de-forme, en train de tirer les ficelles d'un théâtre de marionnettes intitulé « comédie humaine. » (*voir fig. ??*)

Il est assez tentant d'inscrire ces dessins aux échos balzaciens dans la genèse du projet pour le *Capital*. D'une part, le motif du grand manipulateur semble préfigurer l'utilisation qu'Eisenstein souhaite faire des lithographies de Daumier pour son film. D'autre part, au-delà du fait que Balzac était l'un des écrivains favoris de Marx<sup>117</sup>, sa mise en place d'une « comédie humaine »

117. Eisenstein recopiera d'ailleurs, quelques années plus tard, des passages entiers consacrés par Marx et Engels à l'écrivain (Sergueï EIŽENČTEIN. « Extraits de livres ». Carnet 1410, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1928-

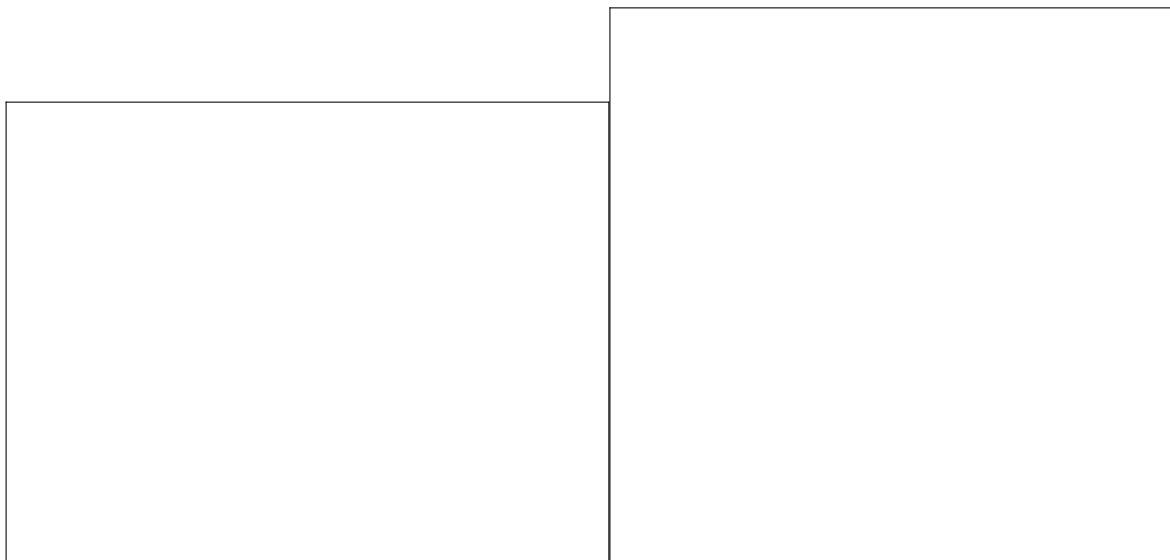


FIGURE 196 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1920. Archive 1432, fonds 1923, opus 1, p. 1-2. RGALI, Moscou.

l'inscrit d'emblée dans un registre théâtral qui le rapproche de Daumier. Par exemple, le critique Jules Claretie recourt au lexique dramatique pour mettre l'artiste et l'écrivain sur le même plan :

*« Daumier a fait mouvoir tout un monde, comme Balzac... Tous les acteurs, tous les pantins de l'éternelle comédie viennent jouer et danser sur son théâtre<sup>118</sup>. »*

Enfin, ce rapprochement entre Balzac et Daumier paraît confirmé par les dessins mêmes d'Eisenstein : en effet, dans l'un d'entre eux, on note la présence d'une tête en forme de poire sur la façade du théâtre... (*voir fig. ??*).

---

1936).

Dans ce carnet, Eisenstein consigne un grand nombre d'observations sur Balzac. De manière générale, l'écrivain l'a beaucoup inspiré. Comme l'a montré Youri Tsivian par exemple, la lecture de *Séraphita* et de *Vautrin* a été décisive pour l'élaboration d'*Ivan le Terrible*.

(Youri TSIVIAN. *Ivan the Terrible*. London : BFI, 2002).

118. Jules CLARETIE. *Honoré Daumier*. Paris : Librairie des Bibliophiles, 1882, p. 314

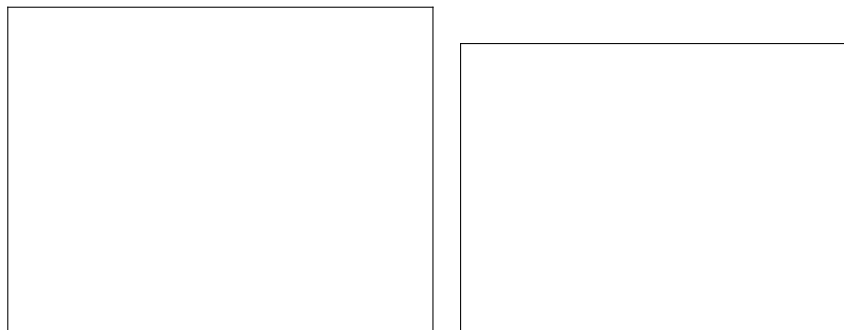


FIGURE 197 – Sergueï Eisenstein, *Sans titre*. 1920. Archive 1432, fonds 1923, opus 1, p. 1 et détail. RGALI, Moscou. .

### Cumuls abusifs de pouvoir

Néanmoins, la question du dispositif théâtral ne suffit pas à elle seule à expliquer pourquoi Eisenstein désirait utiliser ces lithographies en particulier. En effet, Daumier s'est montré relativement prolifique dans cette assimilation de la scène politique à une scène théâtrale, où les hommes politiques ne sont que rôles, masques et costumes. Le fait qu'Eisenstein évoque à cinq mois d'intervalle dans ses notes la même lithographie — *Baissez le rideau...* indique qu'elle devait posséder des qualités bien spécifiques, au-delà de sa thématique théâtrale.

Tout d'abord, il semblerait que ces caricatures aient retenu l'attention d'Eisenstein en raison de la dénonciation qu'elles opèrent de la mainmise de Louis-Philippe sur tous les pouvoirs. En effet, dans le carnet sur le comique datant de 1929 évoqué précédemment, il consacre tout un développement à des cas où plusieurs qualités ou plusieurs personnes fusionnent en une seule entité. Dans cette optique, il revient sur son projet d'adaptation du *Capital* et notamment sur son souhait d'utiliser les charges de Daumier contre Louis-Philippe. Il rapproche alors le roi bourgeois de Kérénski, en vertu de leurs capacités respectives à accaparer tous les pouvoirs :

« *Pour XAP* [Le Capital]  
*Daumier : Louis-Philippe*  
 [...] *Ma caricature sur Kérénski.*  
 1917. *Cabinet composé juste de K* [erenski] <sup>119</sup> ! »

119. EĪZENCĤTEĪN, « Pour une théorie de l'expressivité », p. 37. [nous traduisons].

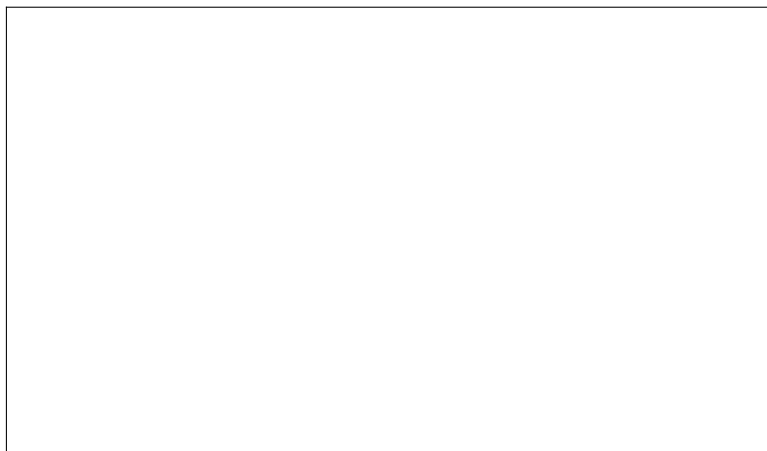


FIGURE 198 – Feuillet où Eisenstein mentionne l'utilisation de Daumier pour *Le Capital*. Archive 230, fonds 1923, opus 1, p. 27, 1929. RGALI, Moscou.

Eisenstein convoque ici une caricature qu'il réalisa en 1917 à l'encontre de Kérénski et qui fut publiée dans la revue *Ogoniok*. Intitulée *Les nouvelles occupations d'Alexandre Fédorovitch ou en quoi consistent les fonctions du commandant en chef*, celle-ci représente le chef du Gouvernement provisoire affairé dans un bureau dont les murs sont décorés par les portraits de différents ministres, qui s'avèrent être tous des photographies de Kérénski — « *le cabinet composé juste de K.* » Il est fort probable qu'Eisenstein ait eu ce dessin en tête au moment de réaliser la fameuse séquence dans *Octobre* où Kérénski gravit l'escalier impérial et dont on a vu qu'elle constituait, pour Eisenstein, un grand moment de cinéma intellectuel. Quoiqu'il en soit, le propos de la caricature d'Eisenstein est le même que celui de *Baissez le rideau!* de Daumier : il s'agit de dénoncer la concentration abusive de plusieurs pouvoirs en une seule et même personne. Et surtout, qu'Eisenstein revienne un an plus tard sur son choix d'utiliser cette lithographie de Daumier révèle l'importance qu'il lui accordait pour son projet du *Capital*, et ce dans la continuité de son travail sur *Octobre*, comme le suggère la mention de Kérénski.

---

Dans la suite du feuillet, Eisenstein s'attarde sur le cas de Kozma Proutkov, écrivain fictif derrière lequel s'abritait un collectif de littérateurs célèbres pour signer des articles satiriques dans des journaux des années 1850-1860 (lesley MILNE, éd. *Reflective laughter : aspects of humour in Russian culture*. Londres : Anthem Press, 2004, p. 37-48.)

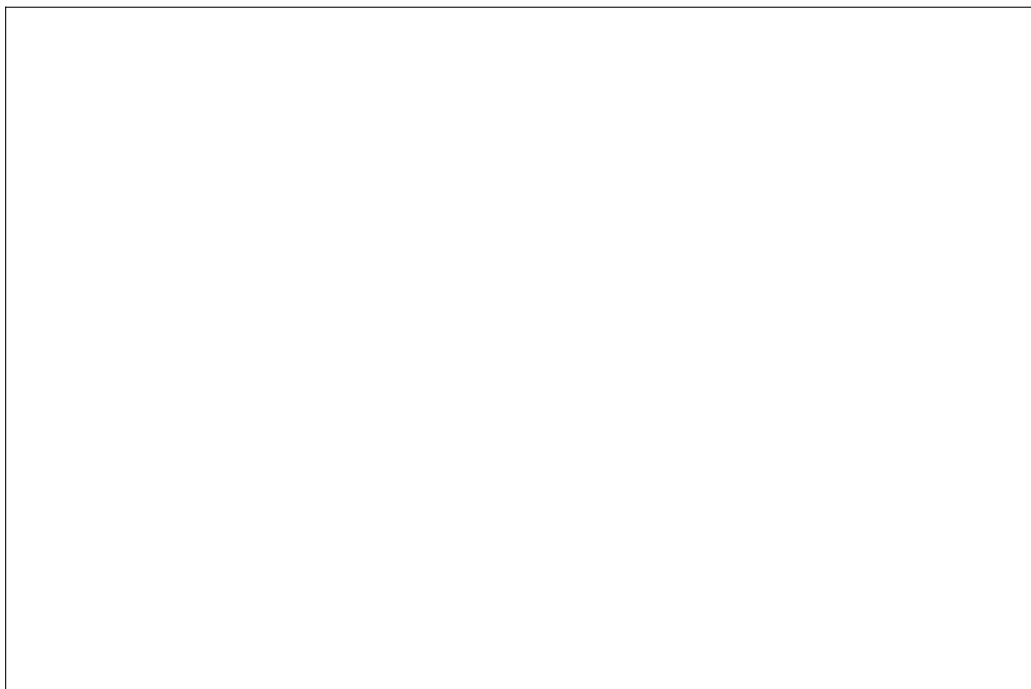


FIGURE 199 – Sergueï Eisenstein, « Les nouvelles occupations d’Alexandre Fédorovitch ou en quoi consistent les fonctions du commandant en chef », 1917, encre sur papier, publié dans *Ogoniok*, signé “Sir Gay”. Archive 1425, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou, p. 78.

### **De Daumier à Marx : jouets et dividendes**

Il semblerait également qu’Eisenstein se soit tourné vers ces lithographies de Daumier pour leur conformité avec les thèmes abordés par Marx lui-même. De manière générale, les critiques d’art de l’époque n’ont pas manqué de souligner la parenté qu’entretenait, à leurs yeux, l’art de Daumier avec les enseignements de Marx. Ainsi, Iakov Tougenhold écrit :

*« Les illustrations sociales et politiques de Daumier nous semblent des monuments du XIX<sup>ème</sup> tant classiques que révolutionnaires, comme le sont les commentaires d’importance mondiale et historique de Karl Marx dans “La lutte des classes en France”<sup>120</sup>. »*

---

120. TOUGENTHOLD, « Honoré Daumier », p. 114.

Dans ses propres textes, Eisenstein associe également le nom de Daumier à celui de Marx. Notamment, dans un ouvrage inachevé destiné à servir de manuel de mise en scène intitulé *Regissoura (L'art de la mise en scène)*, il évoque l'importance du personnage de Robert Macaire, immortalisé par le jeu de Frédérick Lemaître et par le crayon d'Honoré Daumier. Il cite alors un extrait de Marx :

« Il est bien connu que c'est dans ce rôle [celui de Robert Macaire] que le grand Frédérick Lemaître servit de modèle vivant à Daumier. [...] C'est à l'aide de ce même personnage que Marx s'en prend à la bourgeoisie dans "La défaite de Juillet 1848" :

«La bourgeoisie de juillet ne différait en rien d'une société par actions pour l'exploitation des richesses nationales ; ses dividendes se répartissaient entre les ministres et les Chambres, leurs 240 000 électeurs et leurs larbins, Louis-Philippe était le directeur de cette compagnie — Robert Macaire sur le trône.» »

(*K. Marx, F. Engels, La lutte des classes en France de 1848 à 1850, Œuvres complètes, t. 7, p. 1048*<sup>121</sup>.)

Il se trouve que ce passage résonne étrangement avec les lithographies de Daumier retenues pour *Le Capital*. Certes, ces dernières ne représentent pas explicitement les actions du véreux Robert Macaire, mais elles n'en dépeignent pas moins les méfaits de celui qu'il symbolise, c'est-à-dire Louis-Philippe<sup>122</sup>. Par ailleurs, elles font écho au thème décrit par Marx dans l'extrait retenu par Eisenstein, à savoir Louis-Philippe dirigeant les parlementaires, qui n'est lui-même pas sans évoquer les dessins de jeunesse d'Eisenstein mettant en scène l'argent-roi orchestrant les passions de ce monde. Enfin et surtout, on peut prouver qu'Eisenstein établit un lien direct entre la citation qu'il fait du texte de Marx et la planche *Baissez le rideau...*

En effet, dans les notes du 8 avril, à travers la mention « *comme dans la lithographie de Daumier. "Louis-Philippe et le parlement". Le capitaliste et ses jouets* », Eisenstein pose une équivalence entre la lithographie de Daumier et le groupe nominal « *le capitaliste et ses jouets* », qui évoque le texte de Marx décrivant Louis-Philippe comme un directeur tout-puissant à la

121. « L'art de la mise en scène » (1933-1934), in EISENCHTEĪN, *Izbrannye proizvedénia v chesti tomakh [Œuvres choisies en six tomes]*, p. 220, t. IV. [nous traduisons.]

122. Rappelons, à cet égard, la définition que donnent les Goncourt de Louis-Philippe : « *C'est Robert Macaire avec un parapluie.* » (Edmond DE GONCOURT et Jules DE GONCOURT. *Journal. Mémoires de la vie littéraire. 1851-1865*. Paris : Laffont, 1989, p. 809, t. I.



tête d'une compagnie. Cette équivalence n'est d'ailleurs pas sans fondement : à l'instar de Marx, Daumier n'a cessé dans son œuvre de lier de façon explicite le règne de Louis-Philippe à un régime de spéculation boursière<sup>123</sup>. À cet égard, le traitement graphique qu'il réserve aux spéculateurs et aux banquiers rejoint en de nombreux points celui dévolu à Louis-Philippe (assimilation à un contenant qui ne cesse de se remplir, tel un ventre, un coffre-fort, etc.).

Eisenstein superpose et condense ainsi les significations du texte de Marx avec celles de la lithographie de Daumier, de manière à dépeindre dans la séquence qu'il projette de tourner le roi Louis-Philippe à la fois comme un orchestrateur de farces politiques *et* comme un capitaliste à la tête d'une compagnie d'actionnaires. Ces derniers, les parlementaires, apparaissent quant à eux comme des pantins dérisoires, dont le roi se *joue* et avec lesquels il joue pour mieux duper le peuple.

## f) Du mouvement lithographié au mouvement cinématographié

Outre cette conformité aux textes de Marx, on peut également supposer qu'Eisenstein opte pour ces caricatures en raison de qualités purement formelles, en l'occurrence leur potentiel *cinématographique*.

### Lithographies potentiellement cinématographiques

En effet, comme on le verra dans la dernière partie, les écrits d'Eisenstein nous révèlent qu'à de nombreuses reprises, les œuvres de Daumier le fascinèrent pour leurs qualités cinématographiques avant l'heure. Les planches qu'il convoque pour *Le Capital* peuvent être ainsi envisagées d'un point de vue cinématographique.

Tout d'abord, *Le Ventre législatif* comme *Baissez le rideau...* se distinguent par leur composition étudiée et monumentale, aux qualités esthétiques évidentes. Rappelons qu'il s'agissait en effet de lithographies publiées dans *L'Association mensuelle* à l'intention d'amateurs d'art et d'estampes pour être collectionnées et accrochées dans des intérieurs<sup>124</sup>. En ce qui concerne *Le Ventre législatif*, que Ségolène Le Men assimile à une exposition synoptique et rétrospective

---

123. Sur cette question, voir Stanislas OSIAKOVSKI. « History of Robert Macaire and Daumier's place in it ». Dans : *The Burlington Magazine* 100.668 (nov. 1958), p. 388-393.

124. Voir CUNO, op. cit., p. 126-128.

du dialogue entre sculpture et lithographie chez Daumier<sup>125</sup>, ses qualités sculpturales ne pouvaient qu'intéresser Eisenstein, qui n'a cessé de peupler ses films de statues afin de créer une monumentalité cinématographique, dont *Octobre* est particulièrement emblématique<sup>126</sup>. Mais surtout, si cette lithographie cherche à tourner en dérision la mode des portraits collectifs tout en se voulant une riposte au concours organisé pour la décoration de la nouvelle salle des séances du Palais Bourbon, sa composition fait quant à elle tout particulièrement écho aux nouveaux dispositifs spectaculaires qui font alors leur apparition et qui jouissent d'une grande popularité, comme le diorama et le panorama<sup>127</sup>.

Plus précisément, elle semble anticiper le cinéma par son puissant dynamisme, qui fait rapidement l'objet d'une vive admiration. Ainsi, un Champfleury la compare en son temps à une « *photographie interprétée par une âme ardente* », soit à une photographie en mouvement, quasi déjà cinématographique :

« *Qu'on s'imagine une assemblée photographiée, mais une photographie interprétée par une âme ardente ! Ce ne sont plus des portraits sur une feuille de papier. Tous ces hommes vivent, remuent, écoutent, regardent comme dans la vie. Le cadre disparaît, C'est un coin de la chambre avec ses ombres, ses lumières, ses demi jours, ses transparences*<sup>128</sup>. »

Le caractère dynamique de sa composition repose en grande partie sur les bandes plus ou moins concaves formées par les bancs des députés, qu'on peut, rétrospectivement, comparer à un assemblage de *bandes de pellicule filmique*, impression que vient renforcer la structure circulaire de l'hémicycle.

En outre, l'œil effectue l'équivalent d'un *travelling horizontal* d'une extrémité de banc à une autre en s'attardant sur chaque figure de député, avant de repartir en un nouveau *travelling* au banc suivant, et ainsi de suite, jusqu'à avoir détaillé tous les personnages de la scène. Or les

125. LE MEN, *Daumier et la caricature*, p. 68.

126. Sur les rapports entre sculpture et cinéma chez Eisenstein, voir Ada ACKERMAN. « Les statues dans *Octobre* d'Eisenstein ». Dans : *Revue de l'art* 162 (2008), p. 71-78.

127. À propos de ces dispositifs spectaculaires, voir Patrick DÉSILE. *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2000.

128. Champfleury, in Pierre COURTHION et Pierre CAILLER, eds. *Daumier raconté par lui-même et par ses amis*. Genève : Pierre Cailler, 1945, p. 45.

notes pour le *Capital* indiquent à propos du *Ventre législatif* qu'il aurait été question de montrer chaque personnage l'un après l'autre en tant que « *typage d'un péché mortel* », de manière à produire une caricature-synthèse de tous ces types, une caricature universelle du Mal<sup>129</sup>. On imagine dès lors sans peine la caméra d'Eisenstein, si friande de *types* et de visages en gros plan, passer en revue ces physionomies toutes plus monstrueuses et grotesques les unes que les autres à l'aide d'un panoramique — et, qui sait, peut-être même d'un dispositif analogue à celui de la séquence des dieux...

Quant à l'autre lithographie, *Baissez le rideau...*, s'il est vrai qu'elle ne frappe pas d'emblée par des qualités cinématographiques intrinsèques, son utilisation pour *Le Capital* prend néanmoins tout son sens dès qu'on l'envisage *conjointement* avec *Le Ventre législatif*. (voir fig. ??.).

En effet, l'extrait des notes du 8 avril 1928 cité ci-dessus indique qu'Eisenstein compte composer une séquence débutant par un plan inspiré du *Ventre Législatif* et se poursuivant par un plan composé à partir de *Baissez le rideau...* Or quand on juxtapose les deux planches, il apparaît clairement qu'elles sont faites pour fonctionner ensemble : *Le Ventre législatif* donne à voir l'hémicycle de la chambre des députés, que l'on retrouve dans *Baissez le rideau...*, mais cette fois à l'arrière-plan. Tout se passe donc comme si le spectateur de la première lithographie avait effectué un mouvement de recul d'une lithographie à l'autre. Les deux planches sont ainsi

---

129. Il est possible qu'Eisenstein se soit ici souvenu du travail que Meyerhold réalise en 1926 pour mettre en scène *Le Révizor* de Gogol. La première scène constituait, selon les termes mêmes de celui-ci, « *une exposition de visages et de mains* », analogue à une « *kunstkammer* », qui devait offrir une synthèse des vices de la Russie de l'époque. (« *Le Révizor* », in MEYERHOLD, op. cit., p. 241-278.)

Alexeï Gvozdev la décrit ainsi :

« *Il rassemble tout ce qu'il y a de mauvais en Russie, toutes les turpitudes de la Russie de Nicolas I<sup>er</sup>, de l'Ancien régime. Et si l'étalage de ces turpitudes fait peur, si "les gueules de porcs" des bureaucrates produisent une impression effrayante, ce n'est pas le résultat d'une tendance mystique du metteur en scène, mais la saine réaction du spectateur face à ce tableau de la pourriture sociale dans la Russie de Nicolas, courageusement dévoilée par Meyerhold.* »

(« *Le Révizor* », in *ibid.*, p. 237.)

Il se trouve que pour cette pièce, qui forme un tournant dans sa pratique de mise en scène, Meyerhold recourt à des sources plastiques variées, dont Daumier. Comme le note Béatrice Picon-Vallin, Meyerhold prête alors une grande attention à la physionomie :

« *Corps, visages, et mains, à une distance infime, réagissent les uns aux autres d'autant plus vivement. Et l'on a comme des plans rapprochés sur une masse humaine dont on ne voit que la partie supérieure sur des visages empilés, à la Daumier, plans où le moindre détail semble visible. [...] Le visage reprend tous ses droits dans un travail subtil de la mimique qui se complète d'une sculpture des traits par la lumière.* »

(PICON-VALLIN, op. cit., p. 303.)

Pour toutes ces raisons, il est tentant de supposer qu'Eisenstein ait eu en mémoire cette mise en scène du *Révizor* au moment où il conçoit son projet pour *Le Capital*.

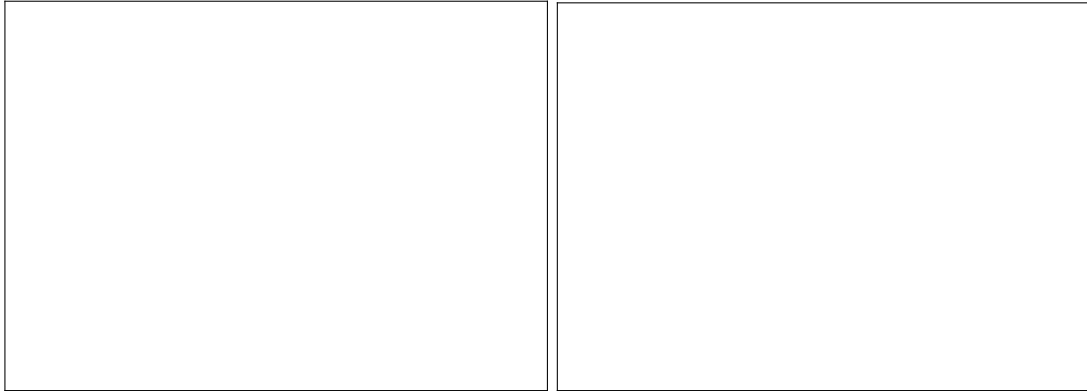


FIGURE 200 – *Le Ventre législatif* pris conjointement avec *Baissez le rideau, la farce est jouée!*

reliées par l'équivalent plastique d'un *travelling arrière* assorti d'un changement de point de vue.

Tout laisse penser que si Eisenstein avait filmé cette séquence, la caméra aurait d'abord montré les députés dans l'hémicycle, puis elle se serait éloignée progressivement en reléguant ces derniers au second plan, de manière à dévoiler peu à peu l'orchestrateur de tout ce cirque parlementaire, à savoir Louis-Philippe. Ce mouvement de panoramique arrière aurait permis de rendre de façon particulièrement éloquente et dynamique tout le processus de *démasquage* inhérent aux lithographies de Daumier. En effet, en partant des députés-pantins à la solde du roi pour terminer sur le souverain manipulateur, la caméra aurait ainsi opéré un véritable dévoilement des mécanismes régissant la vie politique sous Louis-Philippe. Cela correspond parfaitement aux indications des notes, qui insistent sur ce lien de cause à effet entre les deux scènes : « *cependant, tout cela est relié par des fils* », les fils étant ici équivalents à la baguette de Louis-Philippe dirigeant les parlementaires.

Ce lien causal s'illustre d'ailleurs au niveau plastique, dans la mesure où le motif du ventre se transfère d'une lithographie à l'autre. Au monstrueux ventre législatif de la première lithographie répond la proéminence menaçante du ventre du Roi-Paillasse, dont la silhouette corpulente constitue une variation du corps piriforme alloué à Louis-Philippe par les caricaturistes. En passant d'un ventre à l'autre à l'aide d'un panoramique arrière, la caméra aurait mis en évidence l'existence d'un Ventre Suprême régissant les ventres parlementaires — et on sait combien Daumier s'est amusé à assimiler le roi Louis-Philippe à un estomac insatiable, comme dans *Gargantua*

par exemple<sup>130</sup>.

De même, par ce biais, Eisenstein aurait permis de rendre de manière plus dynamique le jeu subtil de correspondances plastiques élaboré par Daumier entre le ventre du roi et celui de la chambre constitutionnelle dans *Baissez le rideau...* : les rayures incurvées du costume de Paillasse font écho à la structure de l'hémicycle, tandis que le quadrillage de son étoffe reprend l'alternance du noir et du blanc des costumes parlementaires.

Afin de souligner le potentiel cinématographique que présente la conjonction de ces deux planches, j'ai réalisé un petit film qui s'inspire librement des notes d'Eisenstein pour *Le Capital*. Bien entendu, je n'ai pas eu la prétention de reconstituer la séquence qu'il aurait filmée s'il avait pu mener son projet à exécution, et encore moins de faire du « Eisenstein ». Il ne s'agit que d'un essai ludique, destiné à illustrer en mouvement les analyses produites ci-dessus. On trouvera le DVD à la fin du volume.

Au-delà de ces considérations esthétiques, la cinématographicité des œuvres de Daumier retient aussi l'attention d'Eisenstein pour des raisons liées spécifiquement à la nature du projet de cinéma intellectuel.

### g) **Vers un mouvement épousant la méthode dialectique**

#### « Apprendre à l'ouvrier à penser dialectiquement »

*L'expression de la dialectique philosophique par les formes, telle que l'auteur du Cuirassé Potemkine, S.M. Eisenstein, se propose de le réaliser dans un prochain film est susceptible de prendre la valeur d'une révélation et de décider des réactions humaines les plus élémentaires, partant les plus conséquentes.*

Georges Bataille, « *Les écarts de la nature* », Documents, n°2, 1930

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer *a priori*, pour Eisenstein, le contenu du *Capital* importe peu :

---

130. Voir Elizabeth C. CHILDS. « Big Trouble : Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature ». Dans : *Art Journal* 51.1 (Spring 1992), p. 26-37.

« À partir du Capital, une infinité de thèmes pourraient être cinéfiés (“la valeur ajoutée”, “le prix”, “la rente”, etc.) Nous avons choisi de cinéfier un thème, la méthode de Marx<sup>131</sup>. »

Le thème réel du film, à savoir la méthode de Marx, ne réside pas tant dans le sujet des images montrées que dans leur *agencement*, qui doit permettre au public de se familiariser avec une façon bien particulière de raisonner. C’est ce qui ressort de l’objectif assigné au film :

« Le nouveau film que je veux faire doit faire penser dialectiquement notre ouvrier et notre paysan. Ce film s’appellera *Le Capital de Marx*. Ce n’est pas une histoire qui sera développée, ce sera un essai pour faire comprendre et pour apprendre au spectateur illettré et ignorant à penser dans la manière dialectique<sup>132</sup>. »

Le *Capital* ne cherche pas à proposer au spectateur une écranisation vulgarisatrice des thèses de Marx, mais bel et bien à lui donner la possibilité d’appréhender les phénomènes selon la *méthode dialectique* de ce dernier<sup>133</sup>. Il s’agit ainsi de lui offrir une expérience de pensée, de lui faire éprouver un processus mental<sup>134</sup>. Inspiré en cela par le monologue intérieur basé sur l’association libre qu’on trouve dans *Ulysse* et dont il cherche à fournir un équivalent iconique au cinéma, Eisenstein privilégie par conséquent totalement la dimension processive du cinéma intellectuel au détriment de la narration<sup>135</sup>. Dans l’idéal, il aspire même à déposséder chaque

131. EIZENCHTEĬN, « Kapital », p. 66, entrée du 8 avril 1928.

132. EISENSTEIN, op. cit.

133. L’intérêt d’Eisenstein pour la dialectique s’inscrit dans le contexte de la redécouverte, à partir de 1925, de l’héritage dialectique d’Engels et de Lénine. Un nouveau paradigme de pensée s’impose alors peu à peu à la place du matérialisme mécaniste.

134. Barthélémy Amengual rapproche le projet d’Eisenstein de la Grande Pédagogie de Brecht, qui cherche également à faire éprouver la méthode dialectique à travers ses *Lehrstücke*. À la différence cependant d’Eisenstein, il ne s’agit pas de pièces destinées à un public, mais d’exercices conçus à l’intention exclusive des acteurs pour leur apprendre la dialectique, afin qu’ils puissent la transmettre ensuite à leur tour.

(« Un film sur *Le Capital* », AMENGUAL, *Que Viva Eisenstein !*).

Sur ce rapprochement entre Eisenstein et Brecht, voir également Marcel MARTIN. « L’enseignement visuel de la méthode dialectique ». Dans : *Écran* 31 (déc. 1974), p. 43–44.

135. EIZENCHTEĬN, op. cit., p. 63, entrée du 6 avril 1928.

Il est possible qu’Eisenstein se nourrisse des préoccupations d’Eikhenbaum qui dès 1927, s’intéresse au travail mental particulier que provoque la vision d’un film :

« Un processus ininterrompu de discours intérieur accompagne la vision cinématographique. C’est aussi en cela que consiste le travail cérébral du spectateur. Il en résulte un mouvement opposé au processus de la lecture : on part de l’objet vers le mot imaginé. Le succès du cinéma est lié en

image de son contenu, pour que seule subsiste la signification obtenue de manière associative par le montage de plusieurs images. Conscient du caractère utopique d'un tel projet, il regrette dans ses notes qu'il soit « *encore extrêmement compliqué d'arriver à penser en imagerie extra-thématique*<sup>136</sup>. » Faute donc de pouvoir détruire totalement le thème initial d'une image, celui-ci n'aura d'importance que dans son interaction avec d'autres images. Dans ces conditions, n'importe quel thème de départ peut convenir, même le plus banal, du moment où subsiste la possibilité de créer un processus associatif éprouvable par le spectateur. Prendre un thème tout à fait banal est même souhaitable, dans la mesure où la méthode didactique de Marx consiste justement à partir du plus simple et du plus évident pour aller au plus compliqué. Fondée sur le principe de l'association, l'adaptation filmique du *Capital* doit ainsi instaurer une véritable maïeutique, capable de transformer les ouvriers et les paysans en sujets percevants dotés du regard de Marx sur le monde.

### Nécessité de l'image-mouvement

Aux yeux d'Eisenstein, seul le médium cinématographique est capable d'assurer une telle tâche. En effet, il développe l'idée très bergsonienne selon laquelle seul un art en mouvement peut s'adresser à l'intellect :

« *La marche de la pensée ne peut pas être excitée [...] par les arts qui sont statiques et qui peuvent seulement donner la réplique de la pensée sans la développer réellement*<sup>137</sup>. »

---

*partie à ce nouveau type de travail cérébral.* »

(Boris Eikhenbaum, « Le mot et le cinéma » (1926), in ALBERA, *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma.*)

Au-delà des processus associatifs d'*Ulysse*, Joyce intéresse également Eisenstein pour sa capacité à proposer des images très abstraites à partir de matériaux extrêmement concrets et banals, tels que le quotidien. En cela, il offre un modèle intéressant pour le travail assigné au *Capital*, à savoir incarner de façon forte des idées.

Il convient de noter que les références à Joyce et à Daumier sont faites le même jour. Comme on le verra dans la dernière partie, et aussi surprenant que cela puisse paraître, Eisenstein place Joyce et Daumier sur un plan équivalent, en tant qu'artistes du *montage*.

136. EISENSTEIN, op. cit., p. 62, entrée du 4 avril 1928.

137. EISENSTEIN, op. cit., p. 23.

Or de tous les arts en mouvement, seul le cinéma peut vraiment épouser le processus de la pensée car il s'agit du « *seul art concret, qui soit en même temps dynamique, et qui puisse déclencher les opérations de la pensée*<sup>138</sup>. »

C'est dans cette optique que l'animation filmique des caricatures de Daumier prend tout son sens. Si la caricature transmet un message, en revanche, pour atteindre le stade au-dessus, celui de la transmission d'une *méthode*, elle doit se faire expérience dans le temps, elle doit se faire *image-mouvement*. Ce n'est qu'en s'actualisant en une forme pleinement accordée avec le processus mental du spectateur qu'elle pourra l'instruire du mouvement dialectique de la pensée.

En s'animant, l'image caricaturale initiale change de nature et acquiert une nouvelle qualité, en vertu même des règles dialectiques énoncées par Eisenstein : « *la "sortie hors de soi" n'est pas une "sortie dans le néant". La sortie hors de soi est nécessairement le passage à quelque chose d'autre, à quelque chose d'une qualité différente, quelque chose de contraire à ce qui précède*<sup>139</sup>. » La transformation du mouvement encore potentiel des caricatures de Daumier en un mouvement actualisé permet ainsi un passage du *pensé* au *pensant*. Dans ces conditions, si, comme le rappelle Antoine Compagnon, « *citare, c'est mettre en mouvement, c'est faire passer du repos à l'action*<sup>140</sup> », alors l'utilisation des caricatures de Daumier au sein du *Capital* ne peut qu'être doublement qualifiée de « citation ».

Ainsi, tout en participant à la genèse du cinéma intellectuel, les lithographies de Daumier auraient joué un rôle non négligeable dans l'élaboration du *Capital*. Les notes qui nous restent de ce projet, aussi lacunaires et hermétiques qu'elles soient, dessinent le contour d'un film qui, s'il avait été tourné, aurait constitué une expérimentation sans précédent du médium cinématographique.

Ce film « impossible » a tout de même inspiré plusieurs cinéastes actuels. Ainsi Mark Lewis l'explore dans *Two impossible films* (1995) pour questionner, à son habitude, la pérennité du médium filmique<sup>141</sup>. Plus récemment, Alexander Kluge vient d'achever un impressionnant opus

---

138. *ibid.*, p. 23.

139. « L'organique et la pathétique » (1945), in EISENSTEIN, *La Non-indifférente nature*, p. 80.

140. ANTOINE COMPAGNON. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, p. 44.

141. Le film de Lewis peut être visionné sur le site du vidéaste à l'adresse suivante : [http://marklewisstudio.com/films2/Two\\_Impossible\\_Films.html](http://marklewisstudio.com/films2/Two_Impossible_Films.html).



de dix heures d'après les brouillons d'Eisenstein<sup>142</sup>. Malheureusement pour le sujet qui nous occupe, ni l'un ni l'autre n'ont repris la composante daumiéresque du projet.

Jusqu'à présent, on s'est essentiellement intéressé aux ressources idéologiques, sémantiques, symboliques et « intellectuelles » que représente, pour Eisenstein, le recours à Daumier dans le cadre de sa pratique cinématographique. De manière logique, on s'est principalement attardé sur ses caricatures. Il convient désormais d'examiner ce que l'œuvre de Daumier lui apporte d'un point de vue *plastique*, ce qui nous permettra de nous appuyer davantage sur ses peintures.

---

On lira avec profit l'article passionnant que consacre Jennifer Verraes à ce film (Jennifer VERRAES. « La fausse monnaie — *Two impossible films* de Mark Lewis ». à paraître.).

142. Sur le film de Kluge et ses liens avec Eisenstein, voir Frederick JAMESON. « Marx and montage ». Dans : *New Left Review* 58 (2009), p. 109–117.



## Chapitre VI

# Daumier, une inspiration plastique

L'apport purement plastique de Daumier au cinéma d'Eisenstein est essentiellement perceptible dans les films qu'il réalise à partir des années trente, où les plans s'apparentent de plus en plus à des *compositions picturales*.

### 1. Des plans *composés*

#### a) Un travail sur le plan

Si le nom d'Eisenstein est bien souvent associé à la notion de montage, on oublie parfois combien par ailleurs ses plans sont travaillés comme des tableaux. Jacques Rivette leur rend hommage dans une description éloquente :

*« Eisenstein est un cinéaste essentiellement synthétique qui, jusque dans sa furie de morcellement, recherche d'abord une totalité, un bloc net, qui puisse exister indépendamment de toute progression narrative ; chaque plan se referme sur lui-même comme un poing<sup>1</sup>. »*

C'est d'ailleurs en raison de ce caractère pictural que Barthes peut inclure Eisenstein à son corpus et l'associer à une esthétique du photogramme<sup>2</sup>. Effectivement, Eisenstein conçoit très

---

1. JACQUES RIVETTE. « ; Que Viva Eisenstein ! » Dans : *Cahiers du cinéma* 79 (jan. 1958).

2. BARTHES, « Le troisième sens » ; idem, « Diderot, Brecht, Eisenstein ».

attentivement ses plans, même s'il déclare refuser de les élaborer pour eux-mêmes, afin d'éviter toute « starisation de l'image<sup>3</sup>. »

## b) L'inflexion vers un modèle pictural

Ce travail sur le plan, qui prend de plus en plus d'ampleur avec le temps, s'explique par l'inflexion de plus en plus prononcée d'Eisenstein vers un modèle pictural, dont seront exemplaires *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible*. En effet, à la fin des années vingt, ses réflexions sur le cinéma parlant l'amènent à déplacer son intérêt pour le montage entre les plans vers le montage *au sein* du plan :

« Avec le passage au montage audio-visuel, le centre de gravité fondamental, en tant que composante visuelle du montage, se transfère **au dedans du fragment (du cadre) dans les éléments inclus dans l'image elle-même**<sup>4</sup>. »

Parallèlement, il considère également que le plan doit faire l'objet d'une soigneuse élaboration car sa structure doit s'inscrire organiquement dans celle du film dans son ensemble :

« L'art du cinéma consiste en ce que chaque fragment du film soit bien un élément organique d'un tout conçu organiquement. C'est quand on a prévu et filmé organiquement ces éléments de la conception d'ensemble vaste et significative, que ceux-ci deviendront les parties du tout ! Nullement avec des esquisses hasardeuses, accidentelles<sup>5</sup> ! »

En outre, cette tendance à composer des plans comme des tableaux est aussi le fruit des investigations antérieures d'Eisenstein sur le *conflit* : devant incarner, dans le domaine de l'art, le

---

C'est également en raison de cette composante picturale que Malévitch qualifiait Eisenstein de « vieil Ambulant », véritable insulte pour un réalisateur justement hostile pendant de nombreuses années à l'art des Ambulants. (Kazimir MALÉVITCH. « Les Lois picturales dans les problèmes du cinéma ». Dans : *Cinémathèque* 8 (1995), p. 71-77.)

3. Il s'agit du terme qu'il emploie dans la critique qu'il adresse à Béla Balázs, à qui il reproche de ne vouloir faire que des « belles images. » (« Béla oublie les ciseaux » (1926), in EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles*.)

Comme le note Sylvie Pierre, il y a une certaine contradiction chez Eisenstein entre sa méfiance pour l'image isolée, pour le « solipsisme plastique », et sa réflexion forcenée sur le matériel iconique, qu'il s'agisse de peinture, de gravure ou de caricature. (Sylvie PIERRE. « Pour une théorie du photogramme ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 75-83.)

4. « La non-indifférente nature », *Cahiers du cinéma*, n° 218, mars 1970. (*nous soulignons*)

5. « Allez-y !... Servez-vous. Un cours sur l'adaptation » (1932), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 82.

principe dynamique de la dialectique, le conflit peut se traduire par un montage entre les images comme par un montage *au sein* de l'image, le « *conflit-interne du cadre*<sup>6</sup>. » Eisenstein dresse à cet égard toute une typologie de conflits *graphiques* : oppositions de volumes, d'éclairages, d'espaces, etc.<sup>7</sup>. (*voir fig. ??.*) Pour appuyer ses propos, il fait appel aux précédents de la peinture à travers les réalisations de Fernand Léger ou de Kazimir Malévitch<sup>8</sup>.

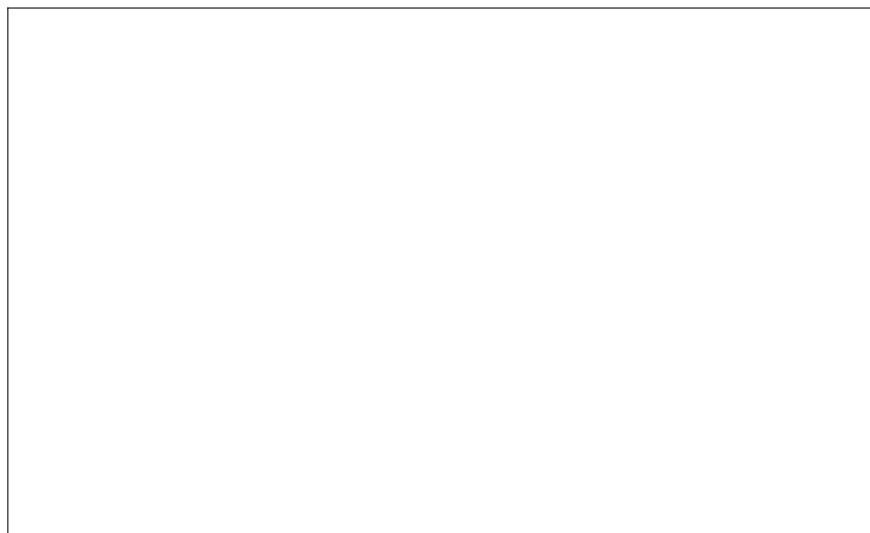


FIGURE 201 – Exemples de conflits. Illustrations à « Dramaturgie de la forme filmique. »

Enfin, l'adoption par Eisenstein d'un modèle de plus en plus pictural peut s'expliquer également à la lumière du contexte esthétique qui s'instaure en Union soviétique dans les années trente. La doctrine réaliste socialiste qui se met peu à peu en place insiste en effet sur la nécessité de se réappropriier l'héritage du passé, reprenant ainsi le point de vue hostile de Lénine à l'égard des velléités de l'avant-garde de procéder à une table rase de la culture passée<sup>9</sup>. Or Eisenstein

6. « Stuttgart. Dramaturgie de la forme filmique » (1929), in ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, p. 72.

7. « Stuttgart » (1929), in *ibid.*, p. 73.

8. « Stuttgart. Dramaturgie de la forme filmique » (1929), in *ibid.*, p. 68.

9. Statuts de l'Union des écrivains soviétiques, 1<sup>er</sup> septembre 1934, cité par Michel AUCOUTURIER. *Le Réalisme socialiste*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, p. 3.

En son temps, Eisenstein avait lui aussi été entraîné par « la furieuse clameur sur le thème de l'anéantissement de l'art. » (« Comment je suis devenu réalisateur » (1944), in EISENSTEIN, *Mémoires*, p. 174).

Il revient sur cette période de sa vie pour la condamner :

se réapproprie cette injonction :

*« Je me réjouis toujours de m'avouer à moi-même encore et encore une fois que notre cinématographie n'est pas un enfant trouvé, ignorant de ses origines, sans traditions ni attaches, sans passé, ni riches réserves culturelles des époques révolues. Il n'y a que des gens très frivoles et très arrogants pour structurer les lois et l'esthétique du cinéma à partir des postulats d'une suspecte parthénogénèse d'un art issu ou d'un pigeon, ou de l'eau et du Saint Esprit. Puissent Dickens et toute la pléiade des ancêtres remontant aux Grecs et à Shakespeare leur rappeler que ni Griffith, ni notre cinéma ne commencent la chronologie de leur existence par eux-mêmes, mais possèdent un immense passé culturel<sup>10</sup>. »*

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, qu'Eisenstein s'inspire des arts plastiques pour ses films.

Cette évolution correspond ainsi au basculement de l'Eisenstein constructiviste et adepte du montage entre les plans vers un Eisenstein partisan de la synesthésie artistique et de la composition interne du plan<sup>11</sup>. C'est à la lumière de cette inflexion vers un modèle de plus en plus pictural qu'il convient d'étudier la manière dont Eisenstein convoque Daumier d'un point de vue plastique.

---

*« Autrefois, avec toute la vivacité de l'impertinence juvénile, nous pensions qu'il était temps, pour les autres arts, de disparaître, car un art nouveau avait fait son apparition »*

(« Orgueil » (1940), in EISENSTEIN, op. cit., p. 356).

10. « Dickens, Griffith et nous » (1942), *in* ibid., p. 390.

Eisenstein reprend ici sur un ton savoureusement ironique la position de Lénine, qui reprochait aux avant-gardes l'arrogance (*khamstvo*) qui leur faisait croire qu'elles pourraient créer une nouvelle culture *ex nihilo*.

S'il semble se conformer ici aux directives du pouvoir, en revanche, sa vision de l'héritage s'avère très personnelle et malléable : par exemple, il étend le terme de « classique » aux écrits de Joyce, alors idéologiquement contesté pour leur formalisme. Eisenstein tente ainsi, tant bien que mal, de créer un cadre théorique qui satisfasse à la fois les instructions officielles comme ses propres goûts.

11. Sur ce basculement, voir Peter WOLLEN. *Signs and meaning in the cinema*. Londres : Secker et Warburg, 1969 [1998] ; BORDWELL, op. cit.

## 2. L'épilogue de *¡ Que Viva Mexico!*

### a) Un film essentiellement plastique

Tourné au Mexique en 1930, *¡ Que Viva Mexico!* est symptomatique de l'intérêt qui s'affirme alors chez Eisenstein pour la composition plastique du plan, marquant ainsi un certain abandon du modèle constructiviste. L'esthétique du film se distingue en effet des réalisations précédentes par le nombre de « tableaux » qu'elle comporte.

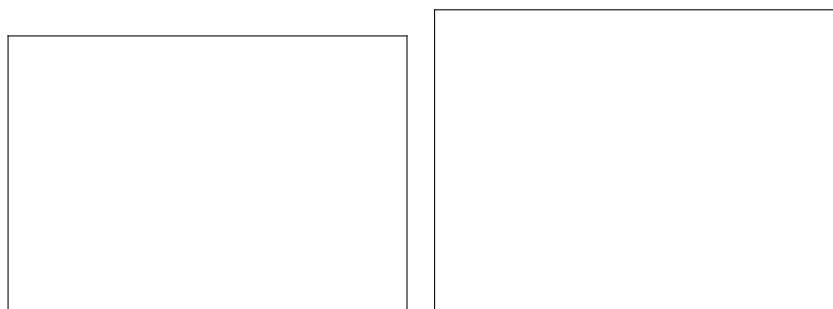


FIGURE 202 – Des plans à l'esthétique affichée : photogrammes de *¡ Que Viva Mexico!*

Si de tels plans résultent peut-être des retrouvailles intensives d'Eisenstein avec la pratique du dessin, qu'il avait délaissée jusque là après son passage derrière la caméra, ils sont surtout le fruit de sa volonté d'imprimer au film un style résolument plastique, comme le prouvent certains documents<sup>12</sup>.

### Un épilogue structuré autour de références plastiques

C'est notamment le cas pour l'épilogue du film. Alors qu'il est en train de réfléchir à son élaboration, Eisenstein se constitue un mémo sur un papier à en-tête d'hôtel à propos des différentes sources d'inspiration plastique qu'il compte exploiter :

« *Posada*

1. *The toy-devils from the chair in Guadalupe Hidalgo.*

---

12. Sur l'évolution de la pratique graphique d'Eisenstein, voir François Albera, « Eisenstein et la question graphique », in CHATEAU, JOST et LEFEBVRE, op. cit., p. 77-102.

2. *The wall-painting on the pulcheria in St Juan.*

<i>Callot's tentation</i>	}	<i>mention</i>
<i>Daumier's Comet</i>		
<i>Holbein's death dance</i>		
<i>Goya (?) — <u>dernier</u><sup>13</sup> !!</i> »		

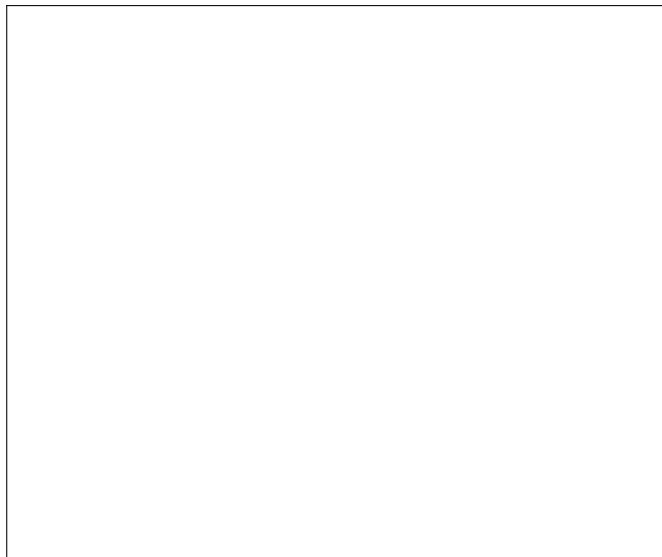


FIGURE 203 – Mémo préparatoire à *j Que Viva Mexico !*.

La note laisse supposer qu'il imagine structurer l'épilogue en grande partie autour de l'icographie véhiculée par les *calaveras* de Posada, qu'il admire énormément. Et effectivement, certaines œuvres de Posada y sont bel et bien filmées. (*voir fig. ??.*) Ce choix se justifie pleinement : consacré à la fête des morts mexicaine, durant laquelle le Mexicain conjure le spectre de la Mort par le rire, l'épilogue se rapproche par son esprit des squelettes festifs et exubérants de celui qu'on qualifie souvent de « Daumier mexicain ».

Les autres références convoquées dans cette note, y compris celle à Daumier, sont regroupées sous l'accolade « mention. » Ceci laisse penser qu'elles ne sont pas envisagées comme des citations à part entière, mais plutôt comme un moyen d'apporter une certaine coloration à l'ensemble placé sous le signe de Posada. Eisenstein estimait en effet que le style de ce dernier était imprégné de

13. Archives Eisenstein, MoMA, New York, cité par LEYDA et VOYNOW, op. cit., p. 73.



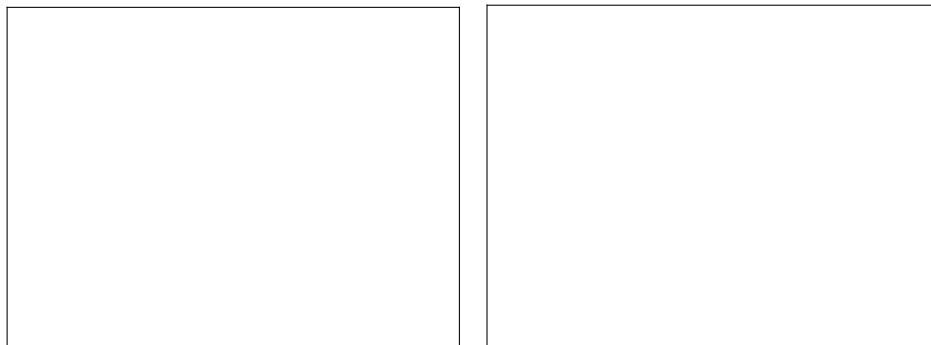


FIGURE 204 – Citations littérales des *calaveras* de Posada : photogrammes de l'épilogue de *¡ Que Viva Mexico !*

réminiscences plastiques, parmi lesquelles figurent justement l'art de Daumier et de Callot, cités dans le mémo :

*« José Guadalupe Posada rejoint tout à fait la délicieuse tradition des images d'Épinal françaises. Il pourrait même s'agir d'une influence directe, puisqu'au moment de l'aventure politique de « Napoléon III » — règne de Maximilien — le Mexique a subi une influence française tous azimuts depuis le tracé du parc présidentiel de Chapultepec, qui par endroits a l'air d'une réplique du bois de Boulogne, jusqu'aux gravures mentionnées où se mêlent merveilleusement l'inimitable folklore mexicain et de surprenantes réminiscences de .... Daumier et même de Callot<sup>14</sup> ! »*

Au-delà donc de la référence dominante à Posada, Eisenstein prévoit de s'inspirer d'autres artistes qu'il estime proches de celui-ci. Il est toutefois assez difficile d'en retrouver la trace dans l'épilogue tel qu'il nous est parvenu. Il faut rappeler à cet égard que le montage du film n'est pas d'Eisenstein qui, suite à une série de différends avec le commanditaire du film, Upton Sinclair, fut dépossédé des bobines de tournage, à son grand dam. La version qui circule majoritairement aujourd'hui est de la main de son assistant, Grigori Alexandrov et, largement amputée, elle ne donne qu'un aperçu très partiel des intentions originelles de l'auteur<sup>15</sup>. Le scénario du

14. « Postface du scénario du film *¡ Que Viva Mexico !* », Steven BERNAS, éd. *Les Écrits mexicains de S.M. Eisenstein*. Paris. L'Harmattan, 2001, p. 134-135.

15. Sur ce film, voir Harry .M. GEDULD et al. *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: the Making & Unmaking of Que Viva Mexico!: The Making & Unmaking of Que Viva Mexico!* Indiana University Press, 1970 ; Inga KARETNIKOVA. *Mexico according to Eisenstein*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 1991 et Masha

film ne permet pas non plus de combler totalement ces lacunes, dans la mesure où, comme l'explique Eisenstein lui-même, le texte fut volontairement édulcoré et lissé, par crainte de la censure gouvernementale mexicaine<sup>16</sup>. Je n'ai donc pas toujours réussi à reconstituer l'utilisation qu'Eisenstein assignait à tel ou tel artiste dans son épilogue. Autant le recours aux danses macabres d'Holbein et à l'univers de Goya s'explique aisément, vu l'importance accordée dans la séquence aux squelettes et aux masques, autant celui à la *Tentation de Saint-Antoine* de Callot m'a déconcertée, sans parler de la référence aux lithographies de Daumier sur la comète de 1857.

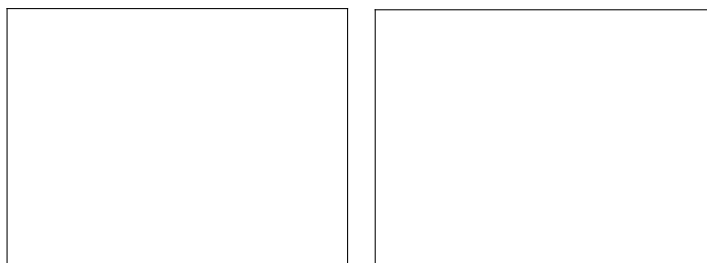


FIGURE 205 – L'épilogue de *¡ Que Viva Mexico !* : un univers de masques et de squelettes.

En effet, dans la version Alexandrov, on ne trouve ni allusion à quelque phénomène météorologique que ce soit, ni plans particuliers sur le ciel. Deux explications s'imposent : soit la version Alexandrov ne comporte pas le passage en question, soit Eisenstein a finalement renoncé à son idée de s'inspirer de Daumier. Quoi qu'il en soit, on a tout de même ici la preuve qu'à un moment donné, il a conçu l'aspect visuel de la séquence finale de son film en ayant cette imagerie daumièresque en tête.

Au-delà du modèle de la citation explicite et ponctuelle, à laquelle on assigne un plan particulier, on peut également poser l'univers de Daumier comme un horizon plastique implicite des réalisations cinématographiques eisensteiniennes. Dans cette optique, on peut repérer certains procédés plastiques communs aux deux artistes.

---

SALAZKINA. *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. University of Chicago Press, 2009. Il y a une dizaine d'années, Oleg Kovalov a proposé une nouvelle version du film qui comprend de nombreux plans inédits et superbes. (*Fantaisie mexicaine*), 1998.

16. « Postface du scénario du film *¡ Que Viva Mexico !* » BERNAS, op. cit., p. 131-132.

### 3. Compositions contrastées

Certains plans de *Que Viva Mexico!* se distinguent par la juxtaposition spectaculaire qu'ils présentent entre le premier plan et l'arrière-plan. Le plus célèbre d'entre eux est celui où le profil d'une Mexicaine surplombe une pyramide, symbolisant ainsi de manière expressive l'union organique du peuple mexicain avec son patrimoine artistique et architectural.

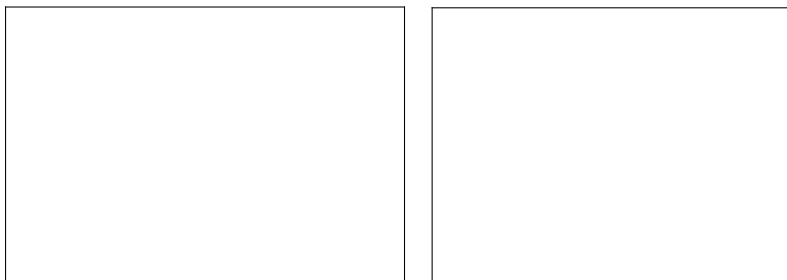


FIGURE 206 – Contrastes du premier plan et de l'arrière-plan. Photogrammes de *Que Viva Mexico!*

Construites à l'aide de l'objectif 28 mm, qui permet de rendre simultanément le premier plan et l'arrière-plan avec netteté, ces compositions contrastées qui évincent la perspective classique deviennent la « marque de fabrique » d'Eisenstein, comme celui-ci le déclare lui-même : « *on tient cette manière d'organiser la composition du cadre pour une marque imprescriptible de mon style*<sup>17</sup>. »

Il se trouve qu'il rapproche les plans qu'il compose à l'aide de cette lentille des œuvres de Degas et de Toulouse-Lautrec, inspirés en cela par les artistes japonais :

*« Dans le domaine de la peinture, c'est évidemment en Edgar Degas et en Toulouse-Lautrec qu'il faut voir les prédécesseurs de ce type de composition, comme dans la manière des Japonais qui, d'ailleurs, à cet égard, eurent sur eux une indubitable influence. »*

17. « Du cinéma en relief » (1946-1948), in Sergueï EISENSTEIN. *Eisenstein. Le mouvement de l'art*. Sous la dir. de François ALBERA et Naoum E. KLEĪMAN. Trad. par Bernard EPSTEIN et al. Éditions du Cerf, 1986, p. 107.

David Bordwell a bien montré comment cette compression de la perspective devient, à la fin des années trente, un des procédés favoris de l'esthétique cinématographique monumentale réaliste-socialiste. (David Bordwell, « Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of *Mizantsena* », in Al LAVALLEY et Barry P. SCHERR, éds. *Eisenstein at 100. A reconsideration*. New Brunswick, New Jersey, London : Rutgers University Press, 2001, p. 13-37.)

*Ma précoce attirance pour les uns et les autres m'a probablement permis de concevoir à mon tour une démarche personnelle en ce qui concerne les principes de "composition en avant-plan"<sup>18</sup>. »*



FIGURE 207 – Compositions contrastées en peinture : Edgar Degas, *Le Tub*. 1886. Pastel sur carton. Musée d'Orsay, Paris.

Dans un de ses brouillons consacrés à l'histoire du gros plan, dans lequel il s'attarde, entre autres, sur l'art de Degas, de Vallotton, de Menzel ou de Van Gogh, Eisenstein revient sur cette question de la composition en avant-plan. Il évoque alors le nom de Daumier :

*« Composition en avant-plan.*

*Ne pas oublier que chez Daumier, on a aussi une composition en avant-plan ! Il était votre amant, Madame ! Mais en totale harmonie avec le tout — sans Durchbruch [rupture] comme chez Degas ou Toulouse-Lautrec<sup>19</sup>. »*

Il emprunte cet exemple à la monographie que Iakov Tougenhold consacre à Degas<sup>20</sup>. Celui-ci y démontre en effet que la lithographie de Daumier préfigure les compositions contrastées de l'artiste, ce à quoi Eisenstein souscrit :

18. « Du cinéma en relief » (1946-1948), in EISENSTEIN, loc. cit.

19. « Remarques sur l'histoire du gros plan » (10 décembre 1947), in EISENSTEIN, *Méthod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 424, t. II. (nous traduisons)

20. Yakov Tougenhold, *Edgar Degas i ego iskusstvo* [Edgar Degas et son art], Moscou, Z.I. Grzhebina, 1922.

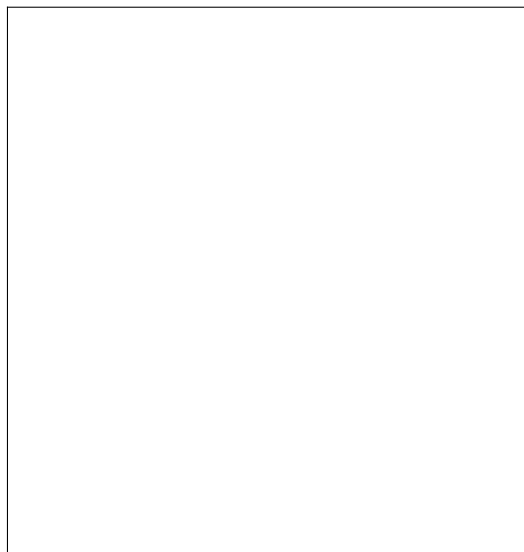


FIGURE 208 – Honoré Daumier, *Il était votre amant, Madame!*

« Tougenhold convoque la litho de Daumier — Il était votre amant, Madame! (meilleure en version peinte)— comme fore-runner [précurseur], ce qui est juste. (Feuilleter Daumier : [...] Le lutteur (plus restreint\*), etc<sup>21</sup>). »

Les écrits d'Eisenstein suggèrent ainsi que les œuvres de Daumier auraient contribué à l'inspirer dans son élaboration de compositions au contraste appuyé entre l'avant-plan et l'arrière-plan, bien que dans une proportion moindre que les estampes japonaises et que les réalisations de Degas et de Toulouse-Lautrec. Certains de ses dessins tardifs reflètent d'ailleurs cette fascination pour ce type de composition, comme on peut le voir dans *En Filature*, une œuvre appartenant à un cycle significativement intitulé *Souvenirs de France*. (voir fig. ??.)

#### 4. Ombres et couleurs d'*Ivan le Terrible*

L'art de Daumier, et notamment ses peintures, semblent avoir stimulé Eisenstein pour la séquence en couleurs d'*Ivan le Terrible*, qui devait permettre d'expérimenter le pouvoir de la

21. « Remarques sur l'histoire du gros plan » (10 décembre 1947), in EISENSTEIN, loc. cit., t. II. (nous traduisons).



FIGURE 209 – Honoré Daumier, *Le lutteur*, 1852-1853. Huile sur toile, collection Ordrupgaard, Copenhague.

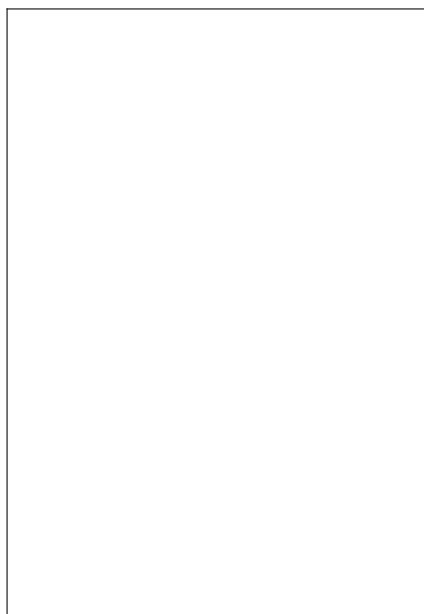


FIGURE 210 – Sergueï Eisenstein, *En filature*, série *Souvenirs de France*, 29. XI. 1944. Encre noire sur papier, 250 × 345 mm. RGALI, Moscou.

couleur au cinéma.

### a) Un usage non-mimétique de la couleur

Nourri, entre autres, des lettres de Van Gogh à Bernard, des propositions synesthésiques de Rimbaud dans *Voyelles*, Eisenstein estime que la couleur ne doit pas être employée au cinéma dans un but mimétique et illusionniste, mais comme un élément de montage à part entière au sein de l'image. Ceci lui permettra de véhiculer un thème et des émotions spécifiques de manière autonome. Il s'agit d'obtenir ainsi « *l'autonomie d'une couleur "déferlant" indépendamment de la forme et de l'aspect de l'objet*<sup>22</sup>... » Eisenstein inscrit sa réflexion sur la couleur dans la lignée de son travail théorique sur le contrepoint audiovisuel, où la musique ne doit pas illustrer l'image, mais se développer indépendamment d'elle. De même, la couleur, « sonorité visuelle », doit être mise au service d'un art contrapunctique, où elle sera investie d'un fort potentiel expressif et symbolique :

« *Non !*

*Ce n'est ni l'objet du thème, ni l'objet de la photographie qui font naître la couleur.*

*Mais la musique de l'objet et la sonorité interne, lyrique, épique et dramatique, propre au sujet.*

*Ce n'est pas la couleur concrète d'un gazon, d'un pavé, d'un café ou d'un restaurant la nuit, qui détermine leur couleur dans un film.*

*Mais le regard que l'on porte sur eux, né de notre relation avec eux*<sup>23</sup>. »

Ces principes sont mis en application dans la séquence en couleurs d'*Ivan le Terrible*, qui met en scène la fête des *opritchnikis*. On y voit notamment le visage du tsar devenir rouge sang et celui du prince Vladimir bleuir, d'une manière tout à fait subite et artificielle, qui induit une coloration émotionnelle spécifique. Le rouge introduit, selon Eisenstein, le thème du complot et de la vengeance, tandis que le bleu amène celui de l'anxiété. Les couleurs évoluent,

22. « *Le Père Goriot et la couleur dans Ivan le Terrible. Mise en jeu et mise en geste.* » (1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 219.

23. « Première lettre sur la couleur » (août 1946), EISENSTEIN, op. cit., p. 631.

Eisenstein s'inspire pour cela de l'étude consacrée par Sheldon Cheney à l'orchestration des couleurs dans l'art du Titien, de Véronèse et du Tintoret dans *A World history of art*. (« *Le Père Goriot et la couleur dans Ivan le Terrible. Mise en jeu et mise en geste.* » (1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 217).



FIGURE 211 – Note d'Eisenstein concernant la couleur. Carnet 1413, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou.

s'entrelacent et se séparent selon une ligne propre, parallèle à l'action, tout en formant des *leitmotive* chromatiques, véritables équivalents visuels des thèmes musicaux wagnériens<sup>24</sup>.

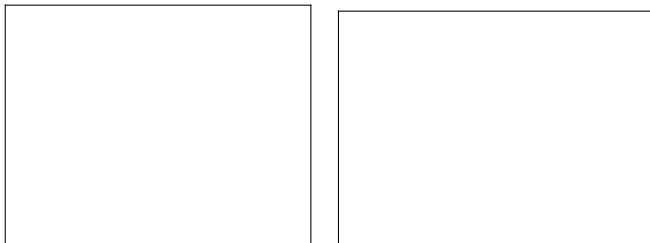


FIGURE 212 – Des couleurs non mimétiques. Photogrammes de la séquence de la fête des *opritchniki*. *Ivan le Terrible*.

## b) Inspirations picturales

Pour le traitement des couleurs dans son film, Eisenstein recourt à différents peintres. Tout d'abord, au Greco, dont il donne la description suivante :

*« Comme le bleu tranche sur le jaune dans le Saint Maurice, ou sur le violet dans l'Espolio ! Chaque couleur existe en elle-même. Il n'y a pas d'interférence entre elles, ni d'adoucissement par une tonalité générale dégradée. Les couleurs hurlent comme*

24. Eisenstein met en œuvre ses réflexions sur la couleur dans sa mise en scène au Bolchoï de *la Walkyrie* de Wagner. Sur le développement des couleurs dans la séquence du festin d'*Ivan le Terrible*, voir « *Le Père Goriot* et la couleur dans *Ivan le Terrible*. Mise en jeu et mise en geste. » (1946), *in* *ibid.*, p. 236-238.



*des fanfares. La forme se moque de l'académisme des corps et des mouvements, se construit par plans tranchants de couleurs que parcourent les veines laissées par la course cinglante du pinceau<sup>25</sup>. »*

Effectivement, telle que la dépeint Eisenstein, l'utilisation que fait le Greco de la couleur correspond parfaitement au traitement chromatique que le cinéaste prévoit pour la séquence du festin d'*Ivan le Terrible*. Or quelques lignes plus loin, alors qu'il évoque les peintures de Magnasco, dont les moines l'inspirent pour déterminer l'apparence d'*Ivan le Terrible*, Eisenstein pose une équivalence entre l'art de ce dernier, celui du Greco et celui de Daumier :

*« Les moines d'Alessandro Magnasco ont déterminé stylistiquement l'aspect et les gestes de mon Ivan le Terrible — Tcherkassov [Nikolaï Tcherkassov, qui incarne Ivan à l'écran].*

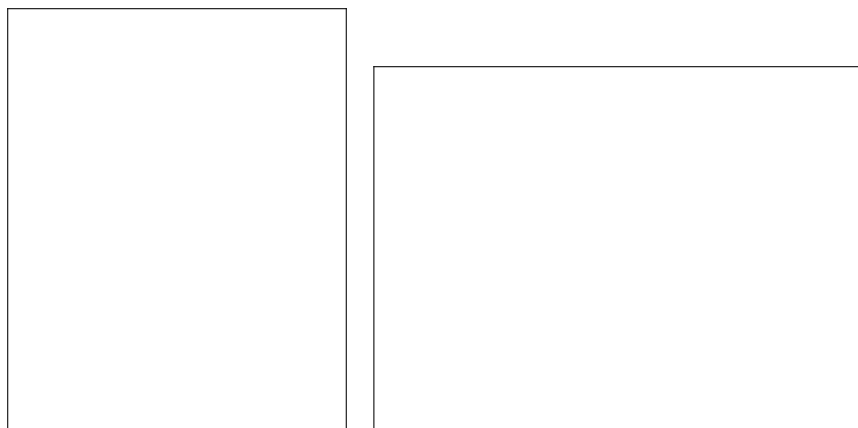


FIGURE 213 – À gauche : Alessandro Magnasco, *Moines camaldules en prière*, 1713-1714. Huile sur toile, 536 × 439 m. Rijksmuseum, Amsterdam. À droite : photogramme d'*Ivan le Terrible*, 1946.

Le Christ sauvant Pierre des eaux *semble peint par le Greco, ou par... Honoré Daumier.*

Mendiants et chanteurs des rues — *par Jacques Callot.*

25. « Rencontre avec Magnasco » (juin 1946), EISENSTEIN, op. cit., p. 618.

Compagnie dans un jardin — *par Goya ou Longhi.*  
 L'Inquisition de Goya a l'air d'être une copie du Catéchisme dans la cathédrale.  
 Comme si les moines sataniques de Magnasco reliaient le Greco à Goya, Goya à  
 Daumier.  
 Goya, Daumier, Callot, Longhi — tous ces noms me sont chers<sup>26</sup>. »

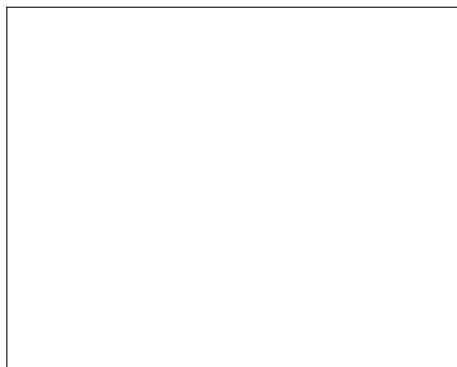
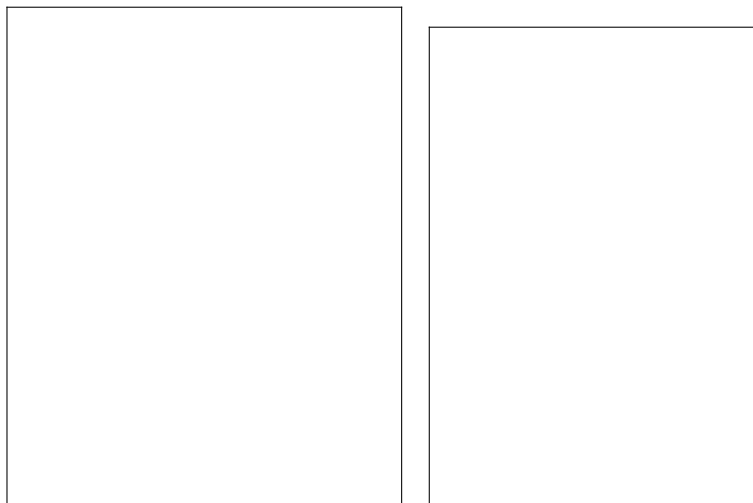
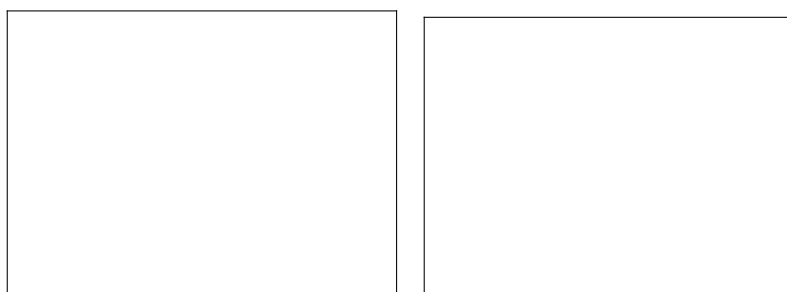


FIGURE 214 – Un tableau de Magnasco peint « à la manière du Greco ou de Daumier » selon Eisenstein : *Le Christ sauvant Pierre des eaux*. 1740. Huile sur toile, National Gallery, Washington.

En vertu de ces différentes associations d'idées, on peut supposer qu'au moment où il tourne *Ivan le Terrible*, Eisenstein a non seulement en mémoire l'œuvre de Magnasco et du Greco, mais aussi de tous les peintres qu'il cite ci-dessus, qui partagent tous, exception faite de Longhi, une exubérance plastique, un goût pour la déformation expressive et une certaine véhémence du trait.

On peut ainsi repérer certains points communs entre le traitement plastique que Daumier déploie dans ses peintures et le travail qu'effectue Eisenstein dans la séquence en couleurs d'*Ivan le Terrible*. À l'instar du Greco, Daumier emploie des couleurs vives et emportées, où l'expressivité prime sur le réalisme, ce qui correspond, on l'a vu, aux aspirations d'Eisenstein (*voir fig. ??*). De même que, dans les peintures de Daumier, les lignes et les contours particuliers se dissolvent dans le dynamisme d'ensemble de la toile, de même, dans la séquence d'Eisenstein, les formes et les couleurs sont comme emportées et transformées par le mouvement de la fête et de la danse.

26. « Rencontre avec Magnasco » (juin 1946), *ibid.*, p. 620.

FIGURE 215 – Les *Don Quichotte* de Daumier : un travail expressif sur la couleur.FIGURE 216 – Dissolution et vibrations des formes et des couleurs. Photogrammes d'*Ivan le Terrible*.

Par ailleurs, dans ses peintures, Daumier recourt à des aplats de couleur tranchés, à des éclairages fortement contrastés et à des silhouettes clairement découpées que l'on retrouve chez Eisenstein. (*voir fig. ??*).

Eisenstein appréciait tout particulièrement ces effets de lumière mis en place par Daumier dans ses peintures comme dans ses lithographies. Ainsi, lors d'une description de l'Eton College, il écrit :

« *Eton. À nouveau des arches Tudor. Des pelouses. Effet "à la Daumier" des hauts-*

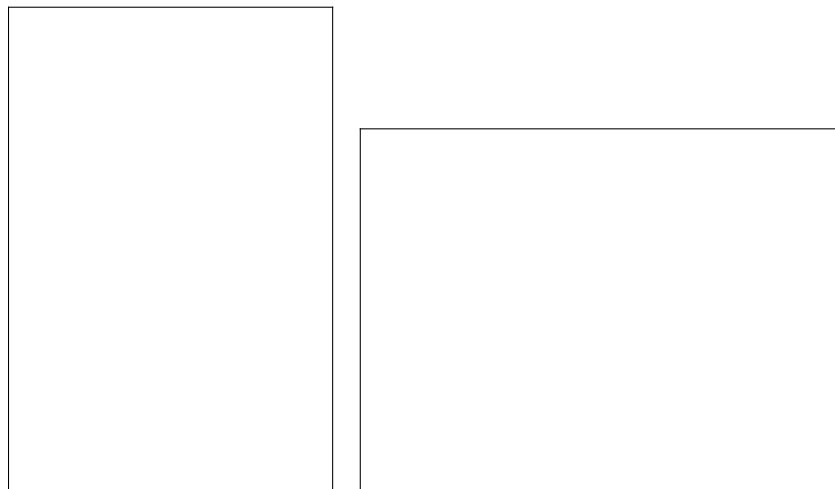


FIGURE 217 – Aplats de couleurs, éclairages contrastés, silhouettes découpées. À gauche : Honoré Daumier, *La Blanchisseuse*. *La Blanchisseuse*, 1863. Huile sur bois, 490 × 335 mm. Musée d'Orsay, Paris. À droite : photogramme d'*Ivan le Terrible*.

*de-forme étoniens au crépuscule*<sup>27</sup>. »

Dans un autre passage de ses *Mémoires*, consacré cette fois à la ville de San Francisco, il associe à nouveau l'art de Daumier à cette image des hauts-de-forme baignés dans la lumière :

*« Où, comment, dans quelle situation pouvait-on voir avant la guerre, et peut-on voir aujourd'hui encore, des dizaines et même des centaines de hauts-de-forme noirs, se promenant entre d'anciennes maisons basses, disparaissant dans les ténèbres et se découpant soudain à la lueur jaune des bougies dont les reflets tombent de petites fenêtres grillagées ?*

*Est-il possible qu'un tel endroit, offrant un aussi fantastique spectacle, existe dans la réalité, et pas seulement dans les lithographies de Daumier*<sup>28</sup> ? »

On peut même rapprocher plus précisément certaines œuvres de Daumier de certains plans de la séquence en couleurs d'Eisenstein. Jean-Albert Bron, Jean-Marie Génard et André Lischke

27. « Les musées la nuit » (1943-1944 ?), *ibid.*, p. 376.

28. « Deuxième lettre sur la couleur » (août 1946), *ibid.*, p. 647.

proposent ainsi une comparaison visuelle entre la peinture *Crispin et Scapin* et le plan, crucial, où le tsar Ivan se confronte à l'*opritchnik* Alexei Basmanov<sup>29</sup>. (voir fig. ??.)

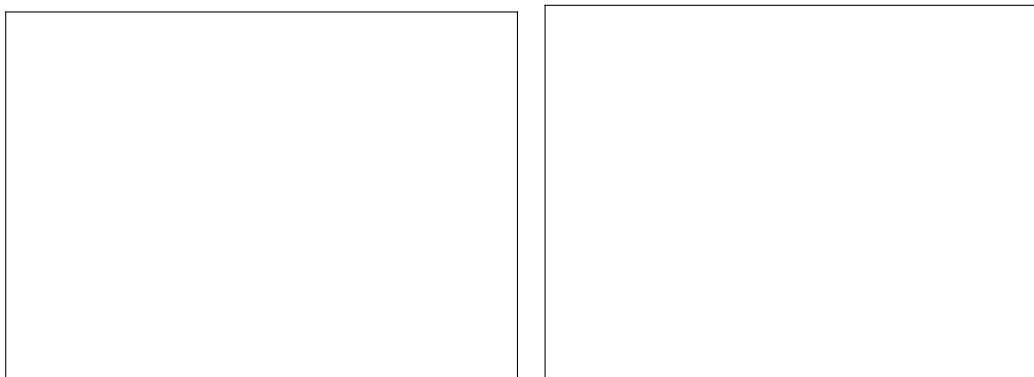


FIGURE 218 – À gauche : Honoré Daumier, *Crispin et Scapin*. 1863-1865. Huile sur toile. Musée d'Orsay, Paris. À droite : photogramme d'*Ivan le Terrible*.

Effectivement, le plan d'Eisenstein apparaît comme un miroir de la peinture de Daumier : structurées par une même opposition plastique entre un visage pris de face et un pris de profil, les deux images se rejoignent dans leur souci d'accentuation des ombres, des lignes et des couleurs. On pourrait même aller jusqu'à trouver des points communs entre la physionomie de Crispin et celle d'Ivan.

Il ne s'agit pas d'une simple coïncidence formelle. Tout d'abord, Eisenstein possédait une reproduction de ce tableau, qui figure encore aujourd'hui dans ce qui reste du Cabinet Eisenstein<sup>30</sup>. Mais surtout, dans le passage consacré à Magnasco cité plus haut, où il évoque ses sources plastiques pour *Ivan le Terrible*, Eisenstein fait justement allusion à cette peinture de Daumier en décrivant l'une de ses visites passées au Louvre :

29. BRON, GÉNARD et LISCHKE, op. cit., p. 48.

Selon Oliver Larkin, le titre de cette œuvre est incorrect. Lui supposant un hypotexte moliéresque, il suggère qu'elle représente plutôt Scapin et Silvestre. (LARKIN, op. cit.).

30. Il s'agit d'ailleurs d'une œuvre appréciée par l'historiographie russe et soviétique de Daumier. Par exemple, Iakov Tougenhold écrit à son sujet :

« Dans l'un de ses meilleurs tableaux, Scapin, qui se trouve dans la collection particulière Rouart, nous voyons un Pierrot... mais quel Pierrot ! comme il ne ressemble pas au héros tendre et lunaire de Watteau ! Lui, c'est un prolétaire au visage vulgaire et émacié, que déguise à peine sa collerette de carnaval. »

(TOUGENHOLD, op. cit., p. 122.)

« Le Louvre, dans l'ensemble, m'a fait la même impression que les galeries Lafayette ou la maison du Printemps. [...] »

Au milieu de cette bousculade de gens et de tableaux qui se mêlent les uns aux autres comme dans une sorte de marché aux fleurs ou de grande gare, jaillissent, éblouissants, quelques rares Ingres (Madame et Mademoiselle Rivière-, des Daumier (Crispin et Scapin) et des portraits de Clouet. Le reste, y compris La Joconde, se dissout dans une espèce de mirage diffus, taches de soleil, fresques ouvragées des plafonds<sup>31</sup>... »

Il n'est d'ailleurs pas à exclure, à ce propos, que l'univers des saltimbanques dépeint par Daumier se retrouve chez Eisenstein, sous forme de réminiscences, dans certains personnages d'*Ivan le Terrible*.



FIGURE 219 – Personnages de la cour du tsar. Photogrammes d'*Ivan le Terrible*.

Parmi la multitude des œuvres et documents qu'Eisenstein mobilise pour concevoir l'aspect visuel de son film, l'art de Daumier occupe ainsi une place discrète, mais existante.

## 5. Conclusion

De la mise en place d'un cinéma militant à celle d'un cinéma intellectuel, en passant par l'élaboration plastique de ses films, Eisenstein assigne donc différents rôles à l'art de Daumier pour son cinéma, rôles aussi bien iconographiques, sémiologiques qu'esthétiques.

Si repérer la présence de Daumier dans la pratique filmique d'Eisenstein nécessite, de manière générale, un effort de recherche comparable à celui d'une fouille archéologique, dans la mesure où celle-ci se manifeste de façon essentiellement souterraine, en revanche, la situation est bien

31. « Rencontre avec Magnasco » (juin 1946), EISENSTEIN, op. cit., p. 617-618.

différente pour les écrits théoriques et critiques eisensteiniens. En effet, la référence à Daumier y fuse de toutes parts.

La dernière partie de ce travail sera donc consacrée aux textes qu'Eisenstein rédige sur Daumier. Ils témoignent d'un regard original et profond sur l'artiste, qui nous permet de transformer à notre tour notre perception de lui, encore aujourd'hui.





Quatrième partie

Les travaux théoriques et critiques  
d'Eisenstein sur Daumier



# Chapitre I

## Généralités

*« En relisant Eisenstein, il me semble surtout qu'il répond à des questions qui sont aujourd'hui au centre de la théorie ou de la philosophie de l'art. C'est peut-être à cet Eisenstein-là qu'il faudrait aujourd'hui s'adresser. »*

Dominique Chateau, *L'Ancien et le nouveau* (2001)

### 1. Eisenstein, un théoricien

#### a) L'obsession d'une vie

Les carnets et documents personnels d'Eisenstein conservés aux archives témoignent de son penchant aigu pour la théorisation, et ce dès l'adolescence. Sa formation d'ingénieur, ses nombreuses et diverses lectures théoriques expliquent que très tôt, le jeune homme ait aspiré à élucider et à maîtriser rationnellement les mécanismes artistiques, dans une optique proche des constructivistes et de l'Opoïaz. Il espère en effet réduire les phénomènes artistiques à une série de lois universelles, permettant d'agir avec une efficacité maximale sur le spectateur. C'est pourquoi le travail créateur se double perpétuellement chez lui d'un travail réflexif et analytique. Comme il l'explique :

*« Je travaille très professoralement. En soulevant des flots d'érudition. En discutant avec moi-même de principes et de programmes. En accumulant calculs, équations, conclusions. [...] Et mes dossiers de recherches théoriques se gonflent<sup>1</sup>. »*



FIGURE 220 – Autoportrait d'Eisenstein à sa table de travail. Reproduit dans *Eisenstein at work*.

## b) Des projets ambitieux et impossibles

À l'image de Léonard de Vinci qu'il vénère, Eisenstein aspire à l'encyclopédisme. Chaque nouvelle théorie, chaque nouveau domaine qu'il découvre est donc immédiatement incorporé à son arsenal théorique, qu'il s'agisse d'anthropologie, de philosophie, de linguistique ou d'esthétique, de sorte que s'y côtoient différents courants de pensée parfois difficilement compatibles, tels que la psychanalyse et la réflexologie<sup>2</sup>.

Cette volonté de faire feu de tout bois, y compris des différentes vulgates du régime soviétique, explique que les concepts soient mouvants et évolutifs chez Eisenstein, comme l'a bien montré Jacques Aumont pour celui de « montage » :

*« La cohérence d'Eisenstein théoricien n'est pas à chercher dans la constance de ses concepts, leur praticabilité ; ces concepts ne sont pas des outils, ils sont inséparables du mouvement même de leur élaboration<sup>3</sup>. »*

1. « Les bolchéviks rient » (1937), in in EISENSTEIN, *Réflexions d'un cinéaste*, p. 117.

2. Sur le travail théorique d'Eisenstein, voir Edoardo Grossi, « Eisenstein as theorician », in CHRISTIE et TAYLOR, op. cit., p. 167-176.

3. AUMONT, op. cit., p. 48.

Cet aspect protéiforme de la pensée d'Eisenstein explique sa tendance au perfectionnisme, et à son corollaire, l'inachèvement. De fait, démultipliant sans cesse ses observations, s'inspirant constamment de nouveaux matériaux, y compris extra-artistiques, recourant de façon compulsive aux citations, il repousse en permanence un travail de synthèse de plus en plus impossible face à un matériau chaque jour plus prolixe et débordant. Aussi abandonne-t-il la grande majorité de ses entreprises théoriques à l'état d'ébauche et de brouillon. Son fidèle ami, Maxime Chtraoukh, livre un témoignage saisissant du blocage qui pouvait s'emparer d'Eisenstein lorsqu'il écrivait :

*« Un jour, il me montra un feuillet inachevé. J'y vis les lignes de son écriture se déployant à toute vitesse. Mais l'une des lignes s'interrompait brutalement — à cet endroit, la plume avait tracé un signe affreux : la maladie qui minait Eisenstein s'était ainsi manifestée à travers une crampe subite de la main. Il y était revenu par la suite, en la prolongeant dans la marge à l'aide d'une flèche, au bout de laquelle il avait écrit au stylo rouge : "Voici la courbe de ma maladie"<sup>4</sup>... »*

L'incapacité d'Eisenstein à mener ses travaux théoriques à leur terme résulte de son ambition intellectuelle extrême. Il souhaite établir une somme théorique sur le cinéma qui lui soit propre et qui révolutionne toute la littérature sur le sujet, y compris les ouvrages publiés par ses principaux rivaux, tels que Poudovkine et Koulékhov. Comme il l'écrit lui-même :

*« J'amoncelle des montagnes et des montagnes de références et d'observations sur la méthode artistique, car à l'évidence, sans un système qui me soit propre en ce domaine, il est douteux que je consente à me coucher tranquillement sous la pierre tombale. [...] »*

*C'est ce qu'il écrit, dans son poème Jérusalem, cet étonnant Anglais du XVIII<sup>ème</sup> siècle, William Blake : "I must create a system, or be enslaved by another Man's"<sup>5</sup>. »*

Dans cette optique, il entreprend durant sa vie plusieurs chantiers pharaoniques, tous avortés, dont *Méthode, Montage, Histoire du gros plan, Regissoura, La non-indifférente nature...* Pour *Montage*, sur lequel il travaille essentiellement entre 1937 et 1940, il souhaite élargir le concept cinématographique de montage à toutes les sphères de création, dans les arts visuels comme

4. CHAKHOV, loc. cit. (*nous traduisons*)

5. « Mémoires posthumes\* » (octobre 1942), in EISENSTEIN, op. cit., p. 64.

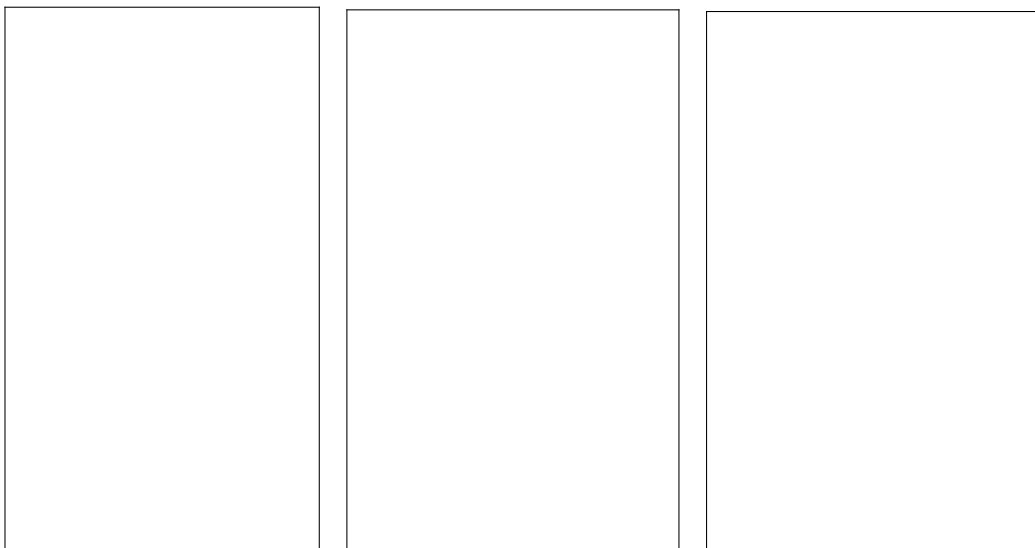


FIGURE 221 – Ébauches d'Eisenstein pour son « système ». 1928. Carnet 1213, fonds 1923, opus 2, p. 1-2-3. RGALI, Moscou.

dans les arts littéraires et musicaux, de manière à en faire un principe universel de construction artistique. Le livre ne verra jamais le jour. Seuls quelques extraits en sont publiés en 1942, dans le recueil *The Film sense*, grâce aux soins de Jay Leyda, l'un des anciens étudiants d'Eisenstein, mais sous une forme extrêmement fragmentaire qui ne rend pas compte de l'ambition intellectuelle initiale du projet.

De même, avec *Méthode*, pour lequel il rédige tout de même 2459 feuillets préparatoires recto-verso, Eisenstein aspire à créer un « livre sphérique » à entrées multiples, qui permettrait de transcender la forme habituelle du livre :

*« J'aimerais que celui-ci se distingue par une qualité qui n'entre pas dans la nature bidimensionnelle de l'œuvre imprimée. [...] Le recueil de ces essais ne doit absolument pas être reçu linéairement : je souhaite une réception simultanée de tous en même temps, parce qu'à la fin, ils sont tous différents secteurs de différents domaines qui rassemblés autour d'un seul point central qui les définit tous — par la méthode. [...] Seul un livre en forme... de sphère pourrait correspondre à une telle synchronie et à une telle interpénétration des textes<sup>6</sup>. »*

6. Cité par ALBERA, op. cit., p. 17.

Outre cette forme vertigineuse, qui préfigure à maints égards l'arborescence du lien hypertexte, *Méthode* n'est pas moins ambitieux par son contenu. À l'instar de la plupart des projets théoriques d'Eisenstein à visée totalisante, *Méthode* doit établir un modèle analytique applicable à toute œuvre d'art, tous supports et époques confondus. À partir des conceptions de Lucien Lévy-Bruhl, de James Frazer, de Lev Vygotski et de Nikolaï Marr, l'art y est envisagé comme un phénomène essentiellement régressif, s'adressant aux couches prélogiques et irrationnelles du spectateur<sup>7</sup>. Ce livre sphérique restera lui aussi à l'état de projet.

Bien que la majeure partie de la pensée théorique d'Eisenstein soit restée à l'état de brouillon, il n'en reste pas moins qu'Eisenstein a exercé un poids déterminant sur la vie intellectuelle de son temps et d'après, par le biais des nombreux et précieux articles qu'il a publiés dans la presse<sup>8</sup>.

### c) Des textes difficiles

Si, comme on l'a vu, de manière générale, l'ensemble des textes d'Eisenstein présentent certaines difficultés, les textes théoriques en comportent des particulières qu'il convient d'exposer.

Pour les textes théoriques qui n'ont pas été publiés, les problèmes sont tout d'abord d'ordre matériel. Dans ses brouillons, Eisenstein recourt intensivement à des abréviations, qu'il n'est pas toujours simple d'identifier. Par exemple, « MLB » fait référence à *Mutterleib (versenkung)*, notion qu'il emprunte à Ferenczi. De même, « BS » renvoie à bisexualité. En outre, ses notes se montrent souvent elliptiques, comportant des allusions qu'Eisenstein est le seul à comprendre. En outre, son style peut irriter, en raison de sa tendance à insérer au sein de ses propos théoriques différents types de scories : remarques ironiques, considérations intimes, parenthèses d'autoglorification — un de ses tics d'écriture consiste notamment à inscrire « Great ! » après une idée qu'il trouve séduisante. Enfin, sa graphie même est souvent difficile à déchiffrer, de sorte qu'on en est souvent réduit à devoir deviner les mots plus qu'à pouvoir les lire réellement. Tout ceci complique l'accès qu'on peut avoir à ces textes et l'utilisation qu'on peut en faire. Heureusement, depuis 2002, une grande entreprise de publication des textes théoriques d'Eisenstein s'est

7. Sur le projet impossible de *Méthode*, voir Ioulia VASSILIÉVA. « Eisenstein and his *Method*: recent Publications in Russia ». Dans : *Senses of cinema* (déc. 2006) ; BOULGAKOVA, op. cit.

8. Pour mesurer l'importance d'Eisenstein dans les débats de son époque sur le cinéma, voir par exemple le nombre de ses articles figurant dans l'anthologie établie par CHRISTIE et TAYLOR, *Film factory. Russian and Soviet film in documents*.

développée en Russie, qui a permis de découvrir en grande partie le contenu de *Méthode* et de *Montage*<sup>9</sup>.

Toutefois, même les écrits théoriques publiés ne sont pas exempts de problèmes, au contraire. Tout d'abord, la théorie s'inscrit chez Eisenstein sous les formes les plus diverses : articles, manifestes, discours, critiques. Elle peut même s'insinuer dans certains textes à visée intime et autobiographique, qui comportent alors par endroits des développements et des approfondissements théoriques qui ne figurent nulle part ailleurs. Cet enchevêtrement entre sphère personnelle et sphère théorique a bien été analysé par Mikhaïl Iampolski, qui rappelle par exemple que dans ses brouillons, Eisenstein utilise indistinctement l'abréviation « M » pour désigner ses *Mémoires* comme son projet de livre *Méthode*<sup>10</sup>.

En outre, comme Iampolski l'a bien montré, Eisenstein fait un usage très particulier de la référence et de la citation, qui lui permet de faire coexister au sein d'un même texte les théories les plus contradictoires, dans une véritable logique de collage. En effet, dans une conception du fragment héritée du romantisme, lorsqu'il recourt à une théorie, il en extrait le passage qui lui convient et l'utilise comme tel, comme s'il incarnait la théorie toute entière à lui seul. Iampolski en donne un bon exemple avec la loi énoncée par Duchenne, « *le mouvement musculaire isolé n'existe pas dans la nature.* » Eisenstein fait équivaloir à cette seule phrase toute la pensée de Duchenne, dont il ne connaît visiblement rien d'autre. Dans ses écrits, la mention « Duchenne » renvoie donc à une acception très réductrice, voire même falsifiée, de la pensée initiale de l'auteur<sup>11</sup>.

Par ailleurs, dans la mesure où, on l'a vu, les concepts sont sujets à évolution chez Eisenstein, sa production théorique peut parfois donner l'impression d'être discontinue, voire même erratique. Loin de former un système unifié à part entière, les analyses d'Eisenstein composent donc un ensemble original et hétérogène qui, sur le mode de l'intermittence et de la saillie fulgurante,

---

9. Oksana Boulgakova a également créé en 2009 un site qui permet de consulter l'intégralité des feuillets préparatoires à *Méthode* et qui respecte le principe d'arborescence cher à la pensée d'Eisenstein. Le site se trouve à l'adresse suivante : <http://metod.info/>

Aux toutes dernières nouvelles, il semblerait qu'il faille désormais disposer d'un code d'accès pour se rendre sur le site.

10. IAMPOLSKI, « Theory as quotation ».

11. *ibid.*



donne plus à entrevoir et à deviner une théorie, qu'il ne la construit et l'établit réellement.

Toutefois, le sentiment d'incohérence qu'on peut éprouver à lire Eisenstein doit beaucoup à des facteurs éditoriaux. En effet, de grands efforts de publication de ces écrits ont été déployés depuis la mort d'Eisenstein dans différents pays, avec des résultats inégaux. Ces éditions souvent fragmentaires et disparates ont fait éclater la pensée d'Eisenstein, la présentant sous un aspect plus désordonné qu'elle ne l'était réellement. Ainsi, faute d'accès à suffisamment de textes, un Christian Metz pouvait écrire en 1965 qu'« *il faudrait dire à quel point la notion de "dialectique", telle que la manie Eisenstein, est approximative et fumeuse*<sup>12</sup>. »

#### d) Portée chez les historiens de l'art

Malgré tous ces défauts, les écrits d'Eisenstein et notamment ses articles publiés sont rapidement devenus une référence incontournable pour les chercheurs et les étudiants en cinéma, même si, comme le note François Albera, leur utilisation décroît de plus en plus en France, faute d'un accès renouvelé<sup>13</sup>.

Bien que les textes d'Eisenstein soient frappants par leur souci d'interdisciplinarité et par leur aspiration à élucider les mécanismes artistiques en général, bien au-delà donc du seul champ cinématographique, pourtant, pendant longtemps, ils n'ont pas suscité l'intérêt des historiens d'art. Jusque dans les années 90, on envisageait essentiellement ses réflexions esthétiques à la lumière de son engagement politique, dans des considérations avant tout idéologiques. De cette tendance est particulièrement exemplaire l'article que Marc Le Bot consacre à ses théories sur l'art<sup>14</sup>. Ce n'est que récemment que certaines approches ont choisi de mettre à profit les analyses d'Eisenstein dans le domaine des arts plastiques : Giovanni Careri à propos des *composti* du Bernin, Manfredo Tafuri au sujet du Piranèse, Georges Didi-Huberman sur Bataille, Pascal Rousse concernant Munch ou encore Hubert Damisch sur Le Greco<sup>15</sup> — toutes ces études étant

12. « Une étape dans la réflexion sur le cinéma », in Christian METZ. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968, p. 30, t. II. Dans les éditions ultérieures, Metz nuancera ce point de vue, grâce à la publication justement de textes d'Eisenstein jusque là inédits.

13. « Introduction », in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 10.

14. Marc LE BOT. « Les théories artistiques de S.M. Eisenstein ». Dans : *La Pensée* 97 (1961).

15. Manfredo TAFURI. « The Dialectics of the Avantgarde : Piranesi and Eisenstein ». Dans : *Oppositions. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture* 11 (1977), p. 72-110 ; Giovanni CARERI. *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*. Trad. par Michelle COQUET. Paris : Usher, 1990 ; DIDI-HUBERMAN,

d'ailleurs généralement placées sous le signe de l'« extase ». De même, de manière symptomatique, un colloque dédié à Eisenstein en 1990 à Venise mit l'accent sur la rencontre entre la pensée du cinéaste et l'histoire de l'art<sup>16</sup>. Une année auparavant, les réflexions d'Eisenstein sur la peinture avaient été mobilisées lors du colloque Cinéma/Peinture à Chantilly, sous les auspices de Raymond Bellour et de Louis Marin<sup>17</sup>. Néanmoins, de telles démarches restent encore trop rares. Or il est fort à parier que les théories d'Eisenstein sur l'art pourraient encore beaucoup apporter à l'histoire de l'art. En étudiant la présence de Daumier dans celles-ci, j'espère opérer un modeste pas en ce sens.

On montrera tout d'abord comment la référence à Daumier intervient de manière récurrente dans les réflexions théoriques et critiques eisensteiniennes. On s'attardera ensuite sur la place qu'Eisenstein réserve à Daumier dans l'élaboration de sa conception du « cinématisme. »

Dans cette partie, on mobilisera essentiellement les textes issus des grands projets théoriques d'Eisenstein, soit des textes rédigés pendant les années trente et quarante. Alors que ses textes des années vingt se veulent offensifs, sur le modèle du manifeste, s'attardant essentiellement sur le cinéma ainsi que sur des questions idéologiques, ceux des années trente et quarante se caractérisent en revanche par leurs tâtonnements, par leur volonté d'articuler tous les domaines créatifs entre eux et par leur ambition de mettre à jour des structures et des *méthodes* universelles, au-delà de tout contexte idéologique et social donné.

---

*La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* ; Pascal ROUSSE. « Le cri de la nature, non-indifférent e : Eisenstein et Munch ». Dans : *Cadrage [revue en ligne]* (fév. 2006) ; Hubert DAMISCH. *Ciné-Fil*. Paris : Seuil, 2008.

16. Pietro MONTANI, éd. *Sergej Ejzenstejn. Oltre il cinema : le figure, le forme, il senso dell' immagine*. Biennale di Venezia. Oct. 1990.

17. Ce colloque donna naissance à des actes : Raymond BELLOUR, éd. *Cinéma et peinture. Approches*. Presses universitaires de France, 1990.

## Chapitre II

# Présences de la figure de Daumier dans l'écriture d'Eisenstein

### 1. Introduction

Le style d'Eisenstein se caractérise par une forte propension aux digressions au cours desquelles se déploient de nombreuses citations et références. Comme le souligne Jacques Aumont, cette attitude doit être interprétée comme la manifestation du désir d'Eisenstein à être reconnu pour son érudition, à appartenir au « cercle des génies de l'art <sup>1</sup>. » Toutefois, en ce qui concerne Daumier, comme pour Joyce d'ailleurs, la fréquence avec laquelle il convoque la figure de Daumier témoigne d'un enjeu différent, plus personnel : le nom de Daumier s'impose spontanément à sa plume, en tant que prisme privilégié à travers lequel regarder le monde. C'est pourquoi, bien souvent, de façon inattendue, la référence à Daumier surgit au détour d'une réflexion, sans qu'on puisse toujours reconstituer le fil de la pensée d'Eisenstein. Par exemple, dans un carnet rédigé

---

1. AUMONT, op. cit., p. 34.

Myriam Tsikounas partage cette thèse. Elle a par exemple montré qu'Eisenstein fait un usage très superficiel et même fautif des thèses exposées par Worringer dans *Abstraction et empathie*. Selon elle, il importe davantage à Eisenstein de se distinguer par son érudition que de s'assurer de la justesse de ses emprunts.

(TSIKOUNAS, « D'où nous viennent au juste les images? »)

Mikhaïl Iampolski livre quant à lui une interprétation psychanalytique de la propension quasi malade d'Eisenstein à la citation. Selon lui, ces citations seraient les « *symptômes de ses propres dysfonctionnements*. » (IAMPOLSKI, op. cit.)

entre 1932 et 1936, alors qu'il est en train d'écrire sur le regard admiratif que Marx porte sur Balzac, le 22 octobre 1933, il inscrit sur un bout de papier isolé, comme en guise de pense-bête, le titre d'une lithographie de Daumier : « *Neschasny, ty khochech oubit otsa svoikh detei!* » [Malheureux ! tu veux donc tuer le père de tes enfants !]. Cf *Daumier dans La Caricature 1841 (avec reproduction)*. »

(voir fig. ?? et ??.)

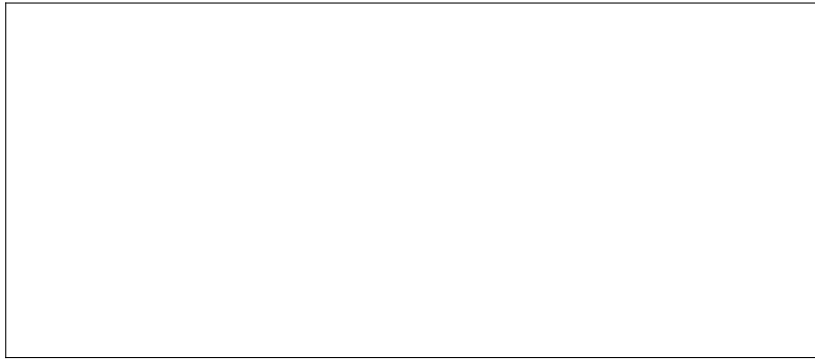


FIGURE 222 – Page où Eisenstein cite la lithographie de Daumier, *Malheureux, tu veux donc tuer le père de tes enfants!*. 22 octobre 1933. Carnet 1410, fonds 1923, opus 1, p. 52. RGALI, Moscou.

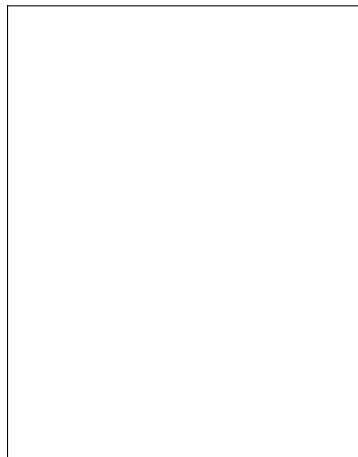


FIGURE 223 – Honoré Daumier, « *Malheureux! Tu veux donc tuer le père de tes enfants!* », 1841. Lithographie, 220 × 229 mm. Collection Noack.

Difficile de reconstituer l'association d'idées en vertu de laquelle Eisenstein convoque cette scène vaudevillesque à propos des commentaires matérialistes de Marx sur l'œuvre de Balzac<sup>2</sup> ! Il est possible qu'il ait inscrit cette note par rapport à la réflexion qu'il mène alors sur ce qu'il appelle le *Vaterleibversenkung*, le désir du retour dans le « sein paternel », phénomène dont l'existence lui est suggérée par les écrits de Ferenczi<sup>3</sup>. En effet, il prévoit d'écrire à ce sujet toute une étude sur le thème de l'enfant qui n'est pas de soi, étude qui comprendrait de nombreux exemples, parmi lesquels des œuvres de Balzac et de Daumier :

*« Anecdotes perses, exemples tirés de Lessing, de Dovjenko<sup>4</sup>, de Chvarkine<sup>5</sup>, de Daumier, de Balzac, des excentriques frères Marx, de Viva Villa<sup>6</sup>, de la dramaturgie élizabéthaine etc. etc.*

*Ce thème est-il donc si populaire ?*

*Et c'est là que nous nous confrontons au fait ce que thème n'est pas tant populaire que, semblerait-il, troublant.*

*Et c'est là que surgit la question de savoir pourquoi ce thème est si troublant et, plus important encore, pourquoi il reste aussi exceptionnellement troublant dans tant de situations, d'époques et de traitement différents.*

*Et de là vient mon questionnement concernant ces si nombreux "Basic themes", comme on les appelle. Les histoires avec des enfants qui ne sont pas de soi dérivent de la recherche du père ("situation inverse"). La recherche du père forme un thème encore plus vaste, plus riche et plus récurrent<sup>7</sup>. »*

La lithographie de Daumier pourrait donc illustrer ses réflexions sur le sujet. À supposer que notre hypothèse soit juste, le lien est toutefois très ténu. Heureusement, les rapprochements qu'Eisenstein effectue avec Daumier ne sont pas toujours aussi obscurs, de sorte qu'il a tout

2. Sur l'intérêt porté par Marx à Balzac, voir P. LAFARGUE, L. WILHELM et K. LIEBKNECHT. *Souvenirs sur Marx*. Éditions du Sandre, 2008, p. 8 ; SANDY PETREY. « The Reality of representation. Between Marx and Balzac ». Dans : *Critical inquiry* 14 (1988), p. 448-468.

Selon Lafargue, Marx avait le projet de consacrer une étude d'ampleur à *La Comédie humaine*.

3. Comme on l'a déjà écrit, Eisenstein s'intéresse beaucoup à la théorie que Ferenczi expose dans *Thalassa* à propos du *Mutterleib*, le désir de retour au sein maternel. Eisenstein pense que cette théorie peut s'appliquer aussi au père.

4. Eisenstein fait ici allusion à son premier film, une comédie intitulée *Le petit fruit de l'amour*.

5. Vassili Chvarkine (1893-1967). Auteur de la comédie populaire *L'enfant d'un autre*.

6. Film de Jack Conway de 1934, retraçant la vie de Pancho Villa

7. « Prélogique et drame. *Basic themes*. Recherches du père » [1939] <http://metod.info/>. (nous traduisons)

de même été possible d'élaborer un parcours cohérent à travers ses écrits théoriques. Celui-ci s'articulera en trois temps.

Tout d'abord, de manière générale, on verra que Daumier constitue pour Eisenstein une référence de choix. Ensuite, on retracera son intérêt pour la dimension érotique de son œuvre, dimension à laquelle on ne pense généralement pas lorsqu'on aborde cet artiste. Enfin, on montrera qu'il le considère à plusieurs égards comme un précurseur du cinéma, ce qui nous permettra d'introduire la partie suivante, consacrée au cinématisme.

Avant de débiter ce parcours, une petite précision s'impose : bien que j'aie pu regrouper les différentes observations théoriques et critiques d'Eisenstein sur Daumier en trois catégories, il arrive parfois qu'une de ses réflexions déborde du cadre qu'elles circonscrivent. J'ai tenté, autant que possible, de conserver un propos structuré, mais parfois je n'ai pu ni voulu empêcher ces débordements qui caractérisent la pensée d'Eisenstein. À trop vouloir les contenir, j'aurais risqué de mutiler son processus de réflexion et d'en donner une image trop lisse et par là même, erronée.

## 2. Daumier, artiste de référence

La récurrence avec laquelle Eisenstein cite le nom de Daumier dans ses écrits s'explique en premier lieu par la haute estime qu'il lui porte. Daumier lui offre un étalon à l'aune duquel il peut porter des jugements sur la sphère esthétique et artistique.

### a) Un cinéma daumiéresque

Tout d'abord, il applique cet étalon au cinéma, l'activité qui l'a rendu célèbre. De façon symptomatique, il assimile sa propre pratique cinématographique à l'art de Daumier. C'est ce que révèle l'une des lettres qu'il adresse en 1928 à Léon Moussinac, dans laquelle il déplore l'inflexion du cinéma soviétique contemporain vers l'académisme :

*« Je vois avec horreur advenir notre "avant-garde" (peu à peu) une académie poseuse, maniérée, en toque, rouge encore, mais chiffonnée capricieusement par-dessus le frac esthétique et traditionnel de coupe parfaite et impeccable. »*

*Notre cinégraphie commence à ressembler au maniérisme d'un Ingres à côté d'un croquis de Daumier ! La même "pureté et virginité de la ligne" au lieu d'une boule de nerfs tortillés !*

*C'est suffoquant !*

*Et ce n'est non seulement "l'aile" de Léningrad qui tend vers le "classicisme" — le plus dégoûtant des classicismes possible ! — c'est la tendance de la plupart des choses qui se font.*

*Et qui pis est — c'est les tendances de ceux pour qui nous travaillons !*

*Tandis qu'il est déjà grand temps à tourner les quatre fers en l'air, toute la galerie de nos chefs-d'œuvre, tout le "raphaélisme" où commence à dégénérer le "michelangelisme" des premiers essais soviétiques !*

*Nous "évoluons" paisiblement, là où il commence à nouveau de falloir révolutionner formidablement ce qui devient stylisme stérile au lieu d'être palpitation de vie et de passion vraie<sup>8</sup> ! »*

Eisenstein définit ici le trait énergique de Daumier comme l'idéal que devrait viser la cinématographie soviétique. Un idéal tant plastique qu'émotionnel, puisque l'art de Daumier est assimilé à une « boule de nerfs tortillés. » À cette vivacité expressive et démultipliée du trait daumiéresque s'oppose la pureté et l'unité de la ligne ingresque, vers laquelle tend le cinéma soviétique contemporain. Or aux yeux d'Eisenstein, il s'agit du meilleur moyen pour le dépouiller de sa puissance, de son efficacité et de sa vie. Cette opposition entre expressivité et « classicisme » se retrouve ensuite dans la comparaison entre Raphaël et Michel-Ange, ce dernier étant associé par Eisenstein aux débuts du cinéma soviétique et *de facto*, à ses propres travaux. Selon lui, la *terribilità* michelangelesque, placée dans le texte sur le même plan que les croquis nerveux du « Michel-Ange de la caricature » qu'était Daumier, assurait aux premiers films soviétiques une puissance expressive qu'on ne saurait retrouver dans la simplicité raphaëlesque qui gagne les réalisations contemporaines et qu'il déteste depuis toujours.

Si Eisenstein trouve en Daumier un outil de comparaison pour parler de cinéma, c'est parce que, de manière générale, il le place au-dessus des autres artistes. Le compte-rendu qu'il fait à propos des œuvres de la galerie de Dresde le montre bien.

8. EISENSTEIN, « Lettre du 16 décembre 1928 à Léon Moussinac », p. 124. La lettre est écrite en français.

## b) Œuvres de la galerie de Dresde

En 1946, une exposition se tient au musée Pouchkine à Moscou pour présenter les tableaux pris aux Allemands comme butin de guerre, parmi lesquels certaines œuvres provenant de la galerie de peinture ancienne de Dresde. Eisenstein fait partie des heureux élus à pouvoir la visiter. Il livre ses impressions dans un texte où il fait part de son aversion pour les œuvres de Raphaël du Titien et Giorgione et de façon plus surprenante, pour l'art de Rubens et de Rembrandt. En revanche, à son habitude, il est très touché par la peinture expressive et maniériste de Ribera et du Greco. Toutefois, c'est Daumier qui remporte toutes ses faveurs :

*« Enfin, il m'a été donné à moi aussi de voir, de m'approcher ! Je suis venu et j'ai vu, j'ai approché les trésors amenés de la galerie de Dresde.*

*Beaucoup d'impressions inattendues.*

*Mais pour l'essentiel, rien de changé : mes sympathies se sont confirmées, mes antipathies aussi. [...]*

*J'ai été surpris par le coloris délavé du Tintoret avec la Vierge à gauche et l'ange qui descend du ciel à droite.*

*En revanche, mon préféré, le Saint Sébastien d'Antonello de Messine, est divinement beau. Je n'aurais jamais supposé qu'il avait un fond bleu aussi ravissant qui tranche sur la couleur miel habituelle (très adéquate ici) de la figure et de son entourage architectural. Un très grand et très bon Saint Bonaventure de . Un seul Greco : un petit Saint Jean, mais très caractéristique de sa manière. [...]*

*Daumier les surpasse tous : L'Insurrection<sup>9</sup> avec une figure en chemise blanche dans une diagonale qui coupe tout le tableau. On dirait qu'il se trouve là par erreur, tout comme celui du Greco : il est le plus jouissif au milieu de cette débauche de mauvaises reproductions en couleurs en grandeur nature, que l'on croirait tirées de Muter ou de Hamann<sup>10</sup>. »*

Durant la visite, le commissaire raconte au public qu'il aime retourner les tableaux afin de repérer les véritables chefs-d'œuvres, car seuls ces derniers peuvent supporter d'être accrochés à l'envers. Cette anecdote inspire à Eisenstein plusieurs réflexions sur l'un de ses thèmes de

9. Il s'agit en réalité de *L'Émeute*. Bien qu'étant célébrée comme l'un des plus beaux tableaux de Daumier, cette œuvre, initialement inachevée, a été largement retouchée, de sorte que seule la conception de l'œuvre serait encore de Daumier lui-même. (MAISON, op. cit., p. 193.)

10. « Rêve de vol plané » (27 octobre 1946), in Sergueï EISENSTEIN. *Eisenstein. MLB, plongée dans le sein maternel*. Sous la dir. de Gérard CONIO. Hoëbeke, 1999, p. 48-49.



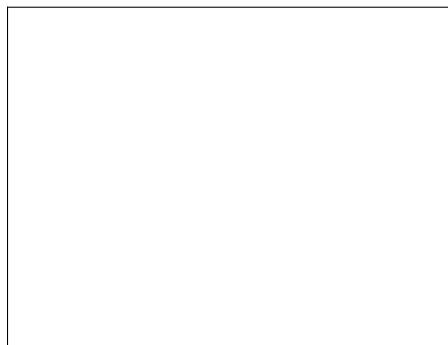


FIGURE 224 – Honoré Daumier, *L'Émeute*, 1848. Fusain, lavis gris, gouache sur papier vélin. Fitzwilliam Museum.

prédilection, le retour au *MLB* (*Mutterleibversenkung*), qu'il emprunte à Ferenczi. Selon lui, le phénomène relaté par le commissaire s'explique par le fait que l'artiste réellement inspiré crée une composition qui s'articule harmonieusement autour d'un centre de gravité interne à l'œuvre, comme s'il s'agissait d'une planète. La place des figures est dès lors déterminée par la force d'attraction de ce centre, autour duquel elles semblent flotter, d'où la possibilité de renverser l'œuvre<sup>11</sup>. Pour Eisenstein, qui considère alors le fonctionnement de l'œuvre d'art comme un processus de régression vers les couches prélogiques de la pensée, de telles compositions incarnent visuellement la nostalgie archétypique d'un paradis perdu bien spécifique, le paradis utérin, où tout n'est que flottement, légèreté et envol<sup>12</sup>. D'où la puissante attraction qu'elles exercent sur le spectateur.

Loin de s'appliquer uniquement à des compositions circulaires et « planantes » — c'est le terme qu'il utilise —, ce principe peut s'observer aussi pour des tableaux où les figures sont debout. Dans ce cas, l'artiste éprouve le besoin de masquer l'appui horizontal pour maintenir une impression de flottement. Eisenstein en donne une illustration avec *L'Émeute* de Daumier :

*« Le passage au cas illustré par le dessin n° 2 se construira sur la nécessité de masquer l'appui horizontal (dessin 3 pour le portrait, dessin 4 pour la scène). »*

11. Eisenstein se place ici en totale opposition à la conception wölfflinienne de la non-réversibilité des images picturales.

12. Eisenstein recourt notamment à cette conception pour interpréter en détail l'œuvre de Degas. Voir notamment EISENSTEIN, op. cit.

L'Insurrection de Daumier, où le bas se fond dans une noirceur généralisée<sup>13</sup>. »



FIGURE 225 – Croquis d'Eisenstein accompagnant ses textes : dessins n° 1, 2, 3 et 4. Le dernier correspond à *L'Émeute* de Daumier.

En estompant les contours inférieurs des personnages de son tableau à l'aide de couleurs sombres, Daumier place la figure principale, quant à elle bien distincte et toute en blanc, au centre d'une composition ovale et par là même utérine. Elle s'apparente ainsi à ces œuvres « planantes » qu'Eisenstein juge idéales.

On s'en doute, sa lecture contraste fortement avec les autres interprétations soviétiques de ce tableau. À titre d'exemple, citons le commentaire qu'en fait l'historienne de l'art Nina Iavorskaïa en 1935. Pour elle, le tableau n'est nullement cercle ou ovale, mais diagonale, incarnant ainsi l'élan révolutionnaire :

« Daumier appelle à la protestation lorsqu'il sait qu'une issue est possible. C'est de cela que parlent des œuvres comme *L'Émeute* et *La Famille* sur la barricade.

[...] Dans la seconde version de *L'Émeute*, le mouvement du premier plan est encore plus visible, grâce à la diagonale qui structure de façon rigoureuse la totalité de la composition. L'ensemble de l'œuvre donne l'impression d'une certaine abstraction : Daumier a comme cristallisé l'idée de l'élan révolutionnaire<sup>14</sup>. »

Chez Eisenstein, nulle considération idéologique pour ce tableau au thème pourtant clairement révolutionnaire<sup>15</sup>. Certes, un certain nombre de pages plus loin, il rattache la nostalgie du paradis utérin perdu qu'expriment les compositions circulaires et flottantes au désir de retrouver un état libre de toute difficulté, désir qui se matérialise dans l'aspiration à un régime social

13. « Rêve de vol plané » (octobre 1946), *in in* *ibid.*, p. 50-51.

14. IAVORSKAÏA, *op. cit.*, p. 110.

15. *L'Émeute* est également citée dans les articles d'Hugo Huppert et de A. Tikhomirov. (HUPPERT, *op. cit.*; ТИХОМИРОВ, *op. cit.*)

égalitaire, où toutes les divisions s'abolissent, où l'homme s'affranchit des fers du labeur et de l'exploitation<sup>16</sup>. Néanmoins, dans le cas de l'*Émeute*, seule la composition retient son intérêt, dans une approche à la fois anthropologique et structuraliste avant la lettre. En cherchant à dégager un modèle explicatif qui rende compte de l'attrait qu'exercent les œuvres d'art, il met au point le critère de la composition utérine, à l'aide duquel il analyse le tableau de Daumier. Son raisonnement, quelque peu tiré par les cheveux, peut laisser dubitatif, mais là n'est pas la question. Ce qui est intéressant ici, c'est qu'il déploie toute une argumentation pour justifier l'appartenance de ce tableau à la catégorie des chefs-d'œuvres véritables.

Si sa connaissance approfondie et passionnée de l'œuvre de Daumier lui permet de mettre en place de tels raisonnements, elle lui donne aussi l'occasion d'en explorer des aspects méconnus et ignorés. C'est le cas de la composante érotique du travail de Daumier, qu'Eisenstein s'applique à exhumer et à analyser. Il nous offre ainsi la possibilité de regarder autrement Daumier.

### 3. Daumier érotique

En premier lieu, Eisenstein met en évidence un érotisme de Daumier en le rattachant à la figure de Pygmalion.

#### a) Le « pygmalionisme » de Daumier

##### Eisenstein, un moderne Pygmalion

*« Émerveillé, Pygmalion brûle en son cœur et se consume pour ce corps simulé.  
Souvent il approche ses mains de l'œuvre, voulant savoir si c'est la chair ou l'ivoire ; ivoire ? il ne peut pas le croire.  
Il donne des baisers, il les croit retournés ;  
Il lui parle, il la tient, il croit sentir la chair céder sous la pression des doigts,  
Il craint qu'une marque ne reste sur les membres qu'ils ont pressés. »*

Ovide, *Métamorphoses*

---

16. « Rêve de vol plané » (octobre 1946), in in EISENSTEIN, op. cit., p. 57-62.

Dans *La Non-indifférente nature*, Eisenstein ouvre son recueil par une dédicace fort originale, qu'il adresse non pas à une personne, mais à l'un de ses films, *Le Cuirassé Potemkine*. Pour qualifier la relation particulière qu'il entretient avec ce dernier, il fait appel au mythe de Pygmalion et de Galatée et à la représentation ironique qu'en donne Daumier :

*« Je m'efforçais avant tout de transmettre ce sentiment du pathétique révolutionnaire par quoi vivait et vit toujours notre peuple en accomplissant les hauts faits de la révolution, de l'industrialisation, ou plus tard, du courage militaire. Dans notre commune destinée à tous deux, vous et moi, la légende de Pygmalion et de la statue de Galatée animée de vie autonome ne m'apparaît nullement comme un conte ou une chimère.*

*L'image ironiquement traitée de Pygmalion m'est proche depuis longtemps.*

*C'est à lui, justement qu'était consacrée l'une des plus charmantes lithographies de Daumier, l'une des premières qu'il m'ait été donné de voir<sup>17</sup>.*

*On y voit Galatée, tout juste éveillée à la vie et qui, ployant élégamment sa taille un peu ronde de petite "bourgeoise" parisienne, est toute tendue avidement vers une prise dans la tabatière que tient un Pygmalion stupéfait et ravi.*

*Dans notre association, ce n'est pas vous, c'est moi qui constamment, année après année tendais vers vous, exactement de la même façon.*

*Soyons juste : pas pour une prise de tabac pour laquelle tant et tant sont parfois prêts à vendre et les principes, et l'orientation, et la continuité des traditions de leur credo artistique.*

*Si je tendais vers vous, c'était pour autre chose. Invariablement, je tendais vers vous chaque fois que de nouveaux thèmes et problèmes de notre art cinématographique joints à de nouvelles possibilités et découvertes techniques nous posaient de nouvelles et déroutantes questions<sup>18</sup>. »*

Ce texte fonctionne autant comme un hommage au film *Le Cuirassé Potemkine* qu'à la lithographie de Daumier consacrée au célèbre mythe grec. D'une part, en s'identifiant à Pygmalion tel que le représente le caricaturiste français, Eisenstein revendique explicitement sa filiation avec ce dernier. À nouveau, il pose donc une équivalence entre sa pratique cinématographique

17. Elle figure effectivement dans la monographie de Kurt Bertels.

18. « Dédicace » (1945), in EISENSTEIN, *La Non-indifférente nature*, p. 18-19.



FIGURE 226 – Honoré Daumier, *Pygmalion*, 1842. Lithographie, 189 × 229 mm. Collection Noack.

et l'art de Daumier. D'autre part, en se projetant dans cette lithographie à l'aide d'une rêverie telle qu'il dut en effectuer souvent enfant, plongé dans la lecture de ces recueils de Daumier tant appréciés, il témoigne de l'emprise qu'elle exerce sur son imaginaire depuis son plus jeune âge. Certains de ses dessins d'enfance mettent d'ailleurs en scène des statues devenant vivantes, causant surprise et effroi<sup>19</sup>.

Tout en se comparant à *Pygmalion*, Eisenstein révèle qu'il associe celui-ci au nom de Daumier. Loin d'être anecdotique, cette association est le fruit d'une réflexion qu'il mène sur le « pygmalionisme » de Daumier.

Exposons tout d'abord ce qu'Eisenstein entend par « pygmalionisme. »

---

19. Notons qu'il s'agit toutefois d'un thème très populaire en Russie, qui trouve notamment sa plus haute expression dans *Le Convive de pierre* de Pouchkine.

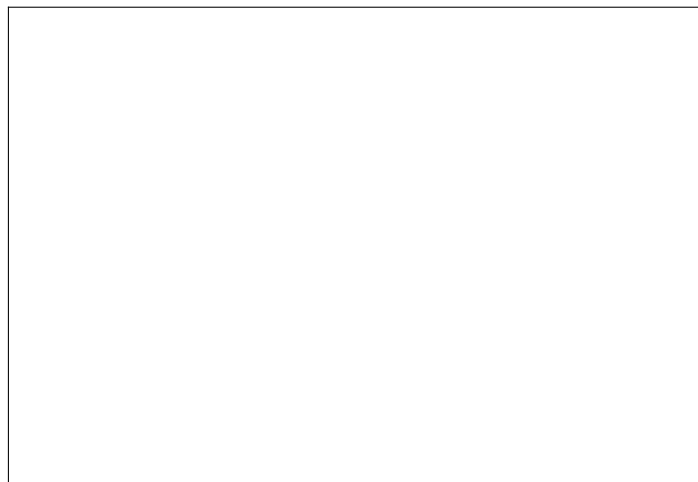


FIGURE 227 – Sergueï Eisenstein, *Aventures d'un sphinx*, 1914. 220 × 175 mm. Publié dans *Eisenstein, 1898-1948. Suite de dessins*

### Le « pygmalionisme » selon Eisenstein

En tant qu'exaltation du pouvoir de l'artiste, le mythe de Pygmalion constitue un véritable *topos* de la littérature artistique<sup>20</sup>. Le texte d'Eisenstein n'y fait pas exception, ce d'autant plus qu'il y est question de cinéma, support de *l'animation* par excellence<sup>21</sup>. À plusieurs reprises dans ses écrits, Eisenstein compare d'ailleurs explicitement les statues qu'il éveille dans ses films par le biais du montage à des Galatées. Par exemple, à propos des fameuses sculptures de lions qui semblent bondir d'indignation dans *Le Cuirassé Potemkine*, objet de sa dédicace, il note :

« Auto-Pygmalionism.

20. Ce *topos* s'amorce notamment à partir des écrits de Winckelmann, Johann Joachim. (Anne GEISLER-SZMULEWICZ. *Le mythe de Pygmalion au XIX<sup>ème</sup> siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris : Champion, 1999, p. 59).

21. Michelle Bloom a bien montré que le cinéma, en tant qu'art de la projection et de l'illusion, constitue le médium privilégié de ce qu'elle appelle « l'espace pygmalionnesque. » (Michelle E. BLOOM. « Pygmalionnesque delusions and illusions of movement : Animation from Hoffmann to Truffaut ». Dans : *Comparative literature* 4.52 (2000), p. 291-320)

Sur Pygmalion et le cinéma, voir aussi Dominique PAÏNI. « Le complexe de Pygmalion (Sculpture à l'écran) ». Dans : *Sculpteur-Photographeur / Photographie-Sculpture*. Sous la dir. de Michel FRIZOT et Dominique PAÏNI. Marval, 1993, p. 109-121; Victor STOICHITA. *The Pygmalion effect : from Ovid to Hitchcock*. University of Chicago Press, 2008.

Plus généralement, sur Pygmalion et l'art, voir « Le pouvoir de Pygmalion », in GOMBRICH, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, p. 127-154.

*Les lions bondissant — marbre éveillé.  
Directement. Littéralement*<sup>22</sup>. »



FIGURE 228 – Les lions du *Cuirassé Potemkine*, une moderne Galatée.

Cependant, la figure de Pygmalion intéresse essentiellement Eisenstein en tant que paradigme du désir du créateur pour son œuvre<sup>23</sup>. Dans sa dédicace au *Cuirassé Potemkine*, il se décrit d'ailleurs comme un amant passionné, « tendu vers » son film auprès duquel il recherche l'inspiration. Notons au passage le déplacement du désir qui s'opère chez Eisenstein : de Galatée, idéal féminin, on passe au *Cuirassé Potemkine*, peuplé de corps virils et de canons pointés vers le spectateur, à la dimension phallique évidente<sup>24</sup>. Quoiqu'il en soit, on a bel et bien affaire à une *érotique* de la création.

Il se trouve qu'Eisenstein consacre toute une étude à la composante libidinale du mythe de Pygmalion dans le cadre de la réflexion générale qu'il mène sur les processus créatifs. Intitulée

---

22. Totémisme et travolojestvo. VLB [Vaterleibsversenkung]. Retour au père, 26 janvier 1944. <http://metod.info/>. Dans le même carnet, Eisenstein s'amuse d'ailleurs de son nom, signifiant littéralement « pierre de fer » en allemand, pour souligner son affinité avec le mythe de Pygmalion.

23. Comme l'a d'ailleurs noté Anne Geisler-Szmulewicz, chez Ovide, le miracle de l'animation ne pourrait se produire si Pygmalion ne caressait ni ne palpait sa statue (GEISLER-SZMULEWICZ, op. cit., p. 33.)

24. « Les machines » in FERNANDEZ, op. cit., p. 127-130.

« Pygmalion—Saturne », elle s’attache à deux types de « pygmalionisme. » Le premier concerne l’activité analytique, l’autre la créatrice<sup>25</sup>. À propos de celle-ci, il définit comme pygmalioniste toute activité créatrice dans laquelle le créateur investit une énergie érotique qui lui permet de satisfaire ses pulsions et ses appétits. On reconnaît sans peine ici le modèle freudien de la sublimation. C’est à ce moment qu’il aborde le cas de Daumier :

*« Il est intéressant de convoquer ici l’érotisme de l’homme parfaitement sain de Daumier. Il est pratiquement inexistant. Ma discussion avec Fuchs lors de notre première rencontre. Berlin, au Russischer Hof, 1926. Mais dans les maigres [spärlichen] images où cet érotisme se déploie, il est tout à fait direct et sans détour [Umschreibung], ce sont des autoportraits : Honoré en personne avec sa Louison, en parfait Pygmalion (avec même une inscription au verso, du type “en souvenir d’une nuit”)\* »*

Dans ce texte quelque peu elliptique, Eisenstein fait part de son étonnement initial concernant Daumier : *a priori*, malgré la qualité *sculpturale* de ses corps, Daumier ne peut être considéré comme pygmalioniste, vu l’absence singulière d’érotisme qui caractérise ses œuvres. Toutefois, la rencontre qu’il fait avec Eduard Fuchs en 1926 à Berlin le fait changer d’avis. En tant que spécialiste de Daumier comme des représentations de la sexualité, Fuchs est en effet à même de lui apporter des nouveaux éléments sur la question.

Tout d’abord, celui-ci lui montre son ouvrage *L’Élément érotique dans la caricature*, qu’Eisenstein s’empresse d’obtenir. En effet, comme l’indique sa mention d’acquisition, l’exemplaire est acheté à Berlin le 1<sup>er</sup> avril 1926<sup>26</sup>. Or dans cet ouvrage, publié en 1904, Fuchs écrit :

*« Il paraît que Daumier a traité plusieurs sujets érotiques à l’instar de Rembrandt, mais nous n’avons pu nous renseigner exactement à ce sujet<sup>27</sup>. »*

Il reproduit tout de même dans les suppléments illustrés une lithographie grivoise de Daumier intitulée *Vilain dormeur, va!*, qui représente une épouse dépitée face à un mari refusant de l’honorer.

25. Voir Oksana

26. Voir la liste des ouvrages du Cabinet d’Eisenstein qui figure au début de ce travail, à la page ??.

27. Eduard FUCHS. *L’Élément érotique dans la caricature*. Vienne : C.W. Stern, 1906 [1904], p. 198.



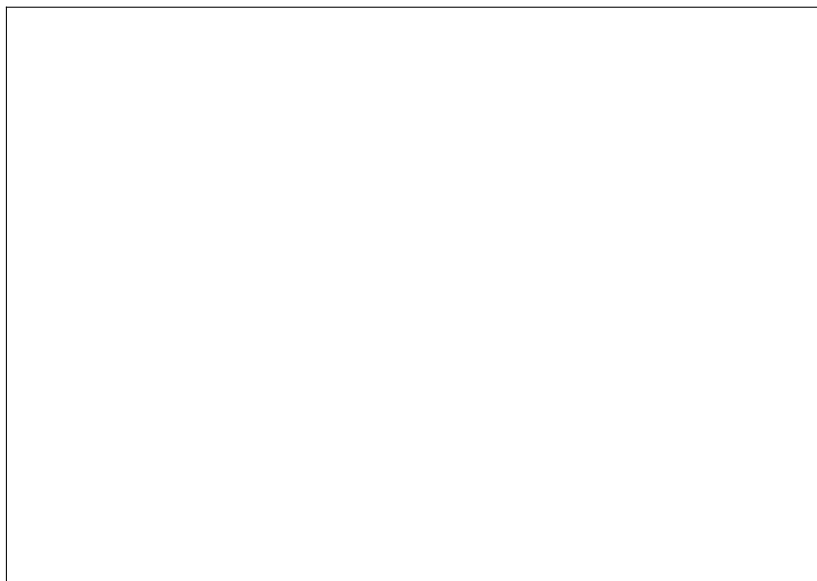


FIGURE 229 – Honoré Daumier, *Vilain dormeur, va!*, 1838. Lithographie, 290 × 205 mm. Collection Noack.

Fuchs la commente en ces termes :

*« Daumier, sans aucun symbolisme, élève aussi la voix, en sa qualité de maître des naturalistes, en faveur des droits à la sensualité. “Vilain dormeur, va!”, c’est un discours en trois mots, mais qui en veulent dire très long, lorsqu’ils sont prononcés par une aussi jeune et jolie femme<sup>28</sup>. »*

Or Eisenstein prévoit justement de reprendre cette image pour conclure l’un de ses travaux :

*« Terminer sur Daumier, Vilain dormeur, va! En tant que Vorspiel [préjeu] pour la fin<sup>29</sup>. »*

Cependant, lors de leur rencontre, Fuchs signale surtout à Eisenstein des œuvres grivoises de Daumier qui ne figurent pas dans son livre, tels que ces autoportraits « directs et sans détour », où l’artiste se représente en compagnie d’une jeune femme.

---

28. *ibid.*, p. 198.

29. « Éléments de forme. Catalogue », <http://metod.info/>

J'ai tenté d'identifier ces images évoquées par Eisenstein mais je n'ai pas réussi à trouver d'œuvre de Daumier se mettant en scène avec une quelconque Louison. Il est possible qu'Eisenstein ait confondu le nom de Louison avec celui de Didine, surnom donné à la femme de Daumier, Marie-Alexandrine Dassy<sup>30</sup>. Dans ce cas, une image pourrait bien correspondre à sa description. Il s'agit d'une lithographie pour la série *Mœurs conjugales*, où Daumier s'est représenté à moitié dévêtu avec Didine, attendant qu'elle finisse de se déshabiller pour la rejoindre dans le lit conjugal<sup>31</sup>. Son œil concupiscent dévoile sans équivoque son désir pour la jeune femme. (*Voir fig.??*)



FIGURE 230 – Honoré Daumier, « -Eh! Bien, ma Didine, avons-nous assez dansé? », 1842. Lithographie, 225 × 252 mm. Collection Noack.

Pour Eisenstein, dans cette œuvre, Daumier fait figure de « parfait Pygmalion. » En effet, en mettant son désir pour Didine au service de son œuvre, il obéit ici au principe qui consiste à employer la *libido* comme moteur de création. En outre, en se mettant en scène avec sa femme, il se représente aussi comme amoureux de la Didine qu'il a engendrée à l'aide de son crayon. Il

30. Il l'épouse en 1846.

31. Je remercie Dieter Noack pour avoir attiré mon attention sur cette image.

apparaît ainsi comme doublement pygmalioniste.

De façon quelque peu inattendue, Eisenstein réussit à inscrire Daumier dans une poétique de l'érotique<sup>32</sup>. De manière plus générale et dans une autre perspective, le parallèle qu'il pose entre Daumier et Pygmalion s'avère très stimulant. Bien que cet aspect ne soit pas du tout développé par Eisenstein, force est de constater que chez Daumier, la confrontation est récurrente entre les corps de chair et ceux de marbre, qui apparaissent souvent comme dotés de vie.

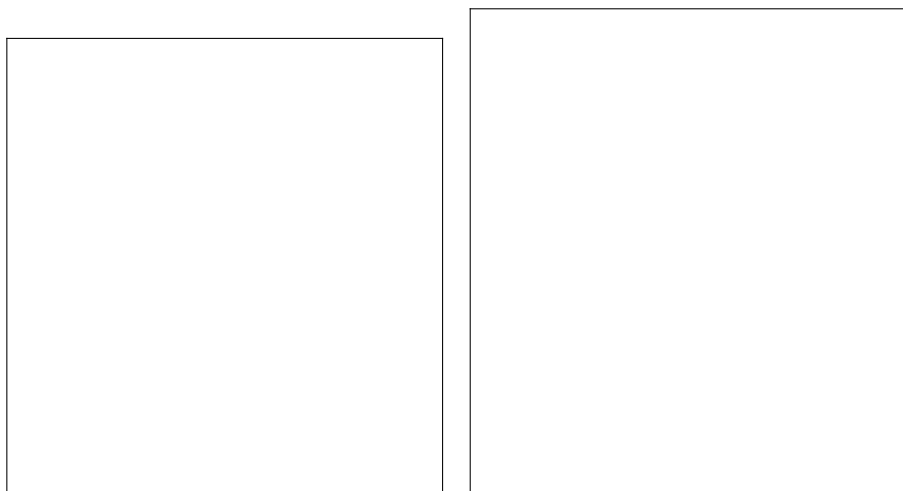


FIGURE 231 – À gauche : Honoré Daumier, « Moi ce que j'aime dans la salle de Sculpture, c'est qu'on est toujours sûr d'y trouver un banc pour s'asseoir ! », 1864. Lithographie, 210 × 237 mm. Collection Noack. À droite : Honoré Daumier, « Je voulais la lui jeter et c'est moi qui me suis sali. », 1869. Lithographie, 205 × 240 mm. Collection Noack.

Par exemple, dans *Croquis pris à l'exposition*, les statues de l'arrière-plan semblent se mouvoir selon une diagonale descendante, comme s'il ne s'agissait que d'une seule et même figure, en un effet de « nu descendant l'escalier » avant l'heure. De même, dans *Je voulais la lui jeter et c'est moi qui me suis sali*, Daumier procède à une inversion amusante entre inanimé et animé : comme comprimée par un fou rire, la sculpture de Voltaire se montre pleine de vie, tandis que la figure dépitée du jésuite se tient raide et figée, telle un bloc de matière inerte.

32. Le désir de Daumier pour le corps féminin est très largement absent des analyses qui lui sont consacrées. Lorsque sa relation aux femmes est abordée, elle l'est presque exclusivement sous l'angle de la misogynie et du regard acerbe qu'il porte sur les bas bleus... Voir par exemple Jacqueline ARMINGEAT, *Daumier, intellectuelles (bas bleus) et femmes socialistes*. Paris : Vilo, 1974.

L'intérêt qu'Eisenstein témoigne à la composante grivoise de l'œuvre de Daumier ressort également à travers la comparaison étonnante qu'il effectue entre certaines de ses lithographies et des photographies d'Eugène Atget.

## b) Atget et Daumier

Dans un carnet datant de 1933, Eisenstein s'intéresse à la figure d'Atget<sup>33</sup>. Recopiant certains passages de la préface écrite par Camille Recht pour la monographie allemande de 1930 qui lui est consacrée, il récuse la conception qui y est exposée, selon laquelle l'œuvre d'Atget relèverait du « documentarisme<sup>34</sup>. » D'après lui, Atget ne photographie pas des *objets* banals et quotidiens, mais des *sujets* à part entière, au sens où ses objets sont comme des personnages auxquels le spectateur peut totalement s'identifier, en une véritable « intropathie<sup>35</sup>. » En effet, l'œuvre d'Atget forme à ses yeux une formidable galerie de personnages types, semblables à ceux de la *Commedia dell'Arte* : il assimile notamment ses escaliers au personnage de l'Intrigant, ses balcons à celui du Père noble accablé par les coups du destin, ses maisons closes à celui du Fripon<sup>36</sup>. Atget apparaît donc littéralement comme un véritable physiologue de la ville. C'est dans ce cadre qu'intervient la comparaison avec Daumier.

En feuilletant la monographie de Jonquières sur Atget, Eisenstein tombe sur des photographies qui lui rappellent certaines œuvres de Daumier. Ainsi, il écrit :

« Atget et Daumier : 1) *Bordel et "Pst !"* (*Caricatur. 1843*)  
2. *Corsets et corssets*<sup>37</sup>. »

33. EIZENCHTEIN, « Extraits de livres ».

34. Camille RECHT. *Eugène Atget. Lichtbilder*. Paris et Leipzig : Jonquières, 1930.

35. Je reprends ici le terme d'« intropathie » que Walter Benjamin utilise à propos de la description que donne Baudelaire du poète dans *Le Spleen de Paris* :

« Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. » (*Les Foules*, *Le Spleen de Paris*). »

(BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 83.)

36. Ces notes apparaissent comme le brouillon d'un développement sur Atget que l'on trouve dans une étude intitulée « La verbalisation de la métaphore » (1937), in EIZENCHTEIN, *Montaj (Montage)*, p. 265-267.

37. Carnet 1410-1, fonds 1923, opus 1, page 83. RGALI, Moscou, 1933.

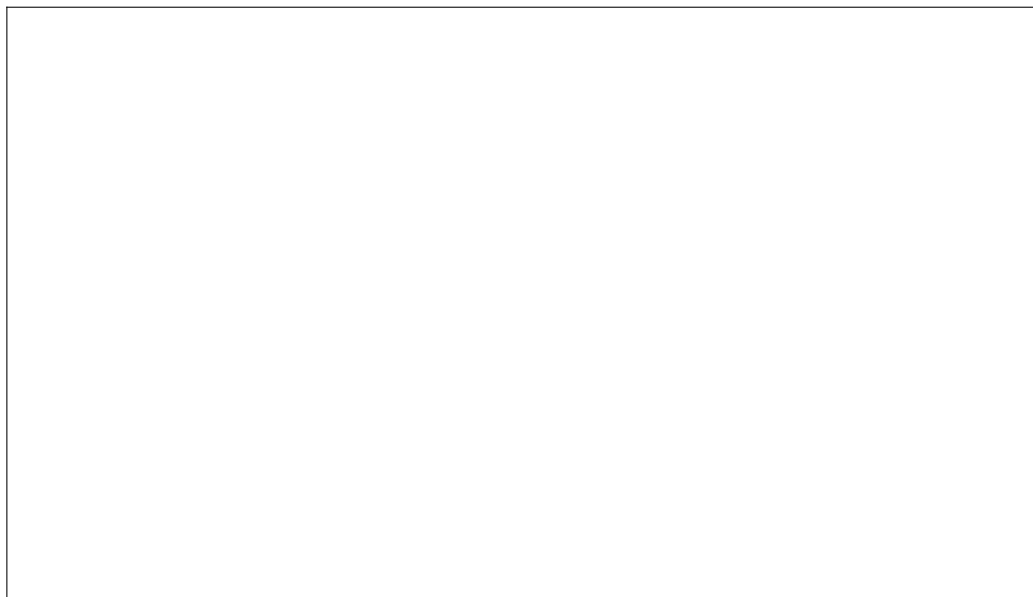


FIGURE 232 – Comparaison d’Atget et de Daumier. 1933. Carnet 1410-1, fonds 1923, opus 1, page 83. RGALI, Moscou.

J’ai tenté, à partir de ces mentions, de retrouver les œuvres auxquelles il fait allusion. J’ai pu ainsi reconstituer le montage d’images qu’il réalise mentalement. (*voir fig. ?? et ??.*)

Le plus difficile a été de comprendre à quelle lithographie de Daumier renvoie la locution « Pst ! » Après un certain nombre de recherches, je suis tombée sur une caricature de Daumier consacrée à l’univers de la prostitution, qui comprend l’interjection « Psit ! » dans la légende qui figure sur son troisième état. Elle fut bel et bien publiée dans *La Caricature*, non pas en 1843, mais en 1841. Il m’a donc semblé plausible que cette représentation d’une patronne de maison close puisse correspondre à l’image qu’Eisenstein a en tête<sup>38</sup>. Quant aux corsets de Daumier, deux lithographies assez proches m’ont paru pouvoir convenir aux propos d’Eisenstein. Au vu du résultat, le rapprochement effectué par Eisenstein entre Atget et Daumier s’avère visuellement pertinent.

Bien qu’il ne soit pas plus développé par Eisenstein lui-même, ce détour par Atget révèle

---

38. Il est amusant de noter le titre donné à la photographie d’Atget dans la monographie de Jonquières : celle-ci est appelée pudiquement « Rue Asselin », toute mention à l’univers de la prostitution étant passée sous silence.

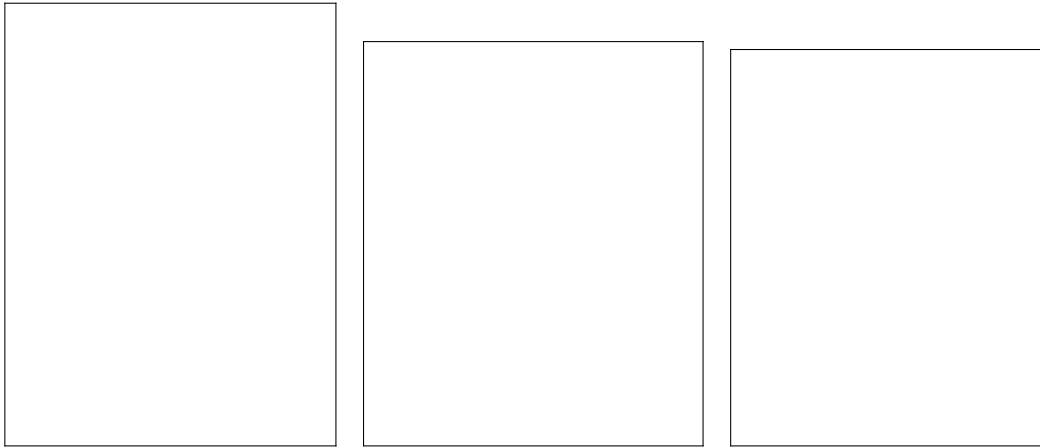


FIGURE 233 – Eugène Atget, *Corsets. Boulevard de Strasbourg*. Au milieu : Honoré Daumier, « *Oh p'pa!... La belle femme!!...* », 1846. Lithographie, 227 × 257 mm. Collection Noack. À droite : Honoré Daumier, « *C'est unique! j'ai pris quatre tailles, juste comme celles là dans ma vie; Fifi ma première! Cocotte, cette gueuse de Cocotte! la grande Mimi, et mon épouse là haut dans le coin* », 1840. Lithographie, 187 × 244 mm. Collection Noack.

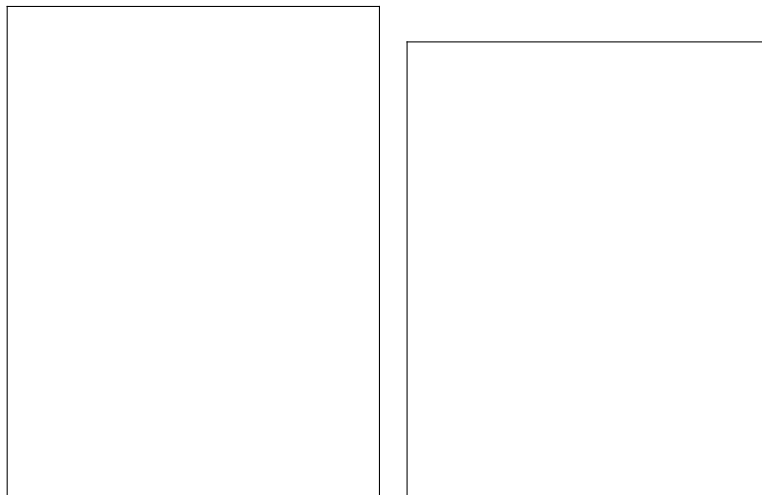


FIGURE 234 – À gauche : Eugène Atget, *Jeune fille publique faisant le trottoir dans la rue Asselin*, 1921. À droite : Honoré Daumier, *La Marcheuse*, 1841. Lithographie, 177 × 245 mm. Collection Noack.

l'intérêt que celui-ci porte aux représentations de la ville comme espace de désir dans l'œuvre de Daumier. Il permet ainsi de faire ressortir sa sensibilité baudelairienne à des thèmes emblé-

matiques de la modernité urbaine.

Tout d'abord, en montrant des vitrines remplies de corsets, Daumier se fait le relais du flâneur qui erre au hasard parmi les boutiques des passages parisiens<sup>39</sup>. Il met l'accent sur le dispositif de la vitrine en tant que support de projection fantasmatique : dans l'une des lithographies, l'enfant s'émerveille sur la femme qu'il aperçoit à travers la vitrine, dont la silhouette se confond de manière troublante avec celle des corsets exposés, femme qu'il est voué à admirer comme un songe trop fugace, à l'instar de la passante qui perturbe Baudelaire. Dans l'autre, la vue de corsets de tailles différentes fait surgir la vision des quatre femmes de sa vie dans l'esprit du passant. Dans les deux cas, la vitrine est productrice d'un désir masculin, dont l'objet s'apparente à un fantasme-fantôme, comme dans la photographie d'Atget, où le flou de la prise de vue anime d'une vie singulière et étrange les accessoires conçus pour érotiser la silhouette féminine.

La vitrine est par ailleurs l'endroit où la marchandise s'*expose* en tant qu'objet de désir. Or cette dimension marchande du désir trouve son expression par excellence dans la figure de la prostituée. Atget lui a consacré un certain nombre de clichés ; Daumier l'a représentée dans quelques œuvres qui s'attachent à immortaliser les mœurs de l'ancienne rue du Panier-Fleuri, la rue Pierre Lescot. Daumier s'intéresse alors au phénomène de la prostitution pour lui-même, dans une optique quasi ethnographique, contrairement à ses caricatures politiques, qui recourent à ce thème sur un mode essentiellement métaphorique.

Dans les deux images de prostituées qu'Eisenstein sélectionne chez Daumier et chez Atget, l'œuvre se fait vitrine en exhibant la prostituée de face. Attendant la venue d'un client potentiel, elle s'offre sans détour au regard du spectateur. Dans les deux cas, la prostituée est indissociable du décor urbain où elle se produit : les pavés du trottoir et surtout l'embrasure noire, étroite et mystérieuse de l'entrée de l'immeuble où elle officie.

En isolant ces deux thèmes dans l'œuvre de Daumier, Eisenstein rattache ce dernier à toute une lignée d'artistes sensibles aux dispositifs urbains du désir, qui s'attachent à dresser des physiologies de la capitale érotique.

Par ailleurs, de manière plus générale, cette comparaison entre Atget et Daumier révèle la manière dont il se constitue son propre musée imaginaire. Semblable en cela à Warburg, il agence

---

39. « Le flâneur » *in* BENJAMIN, *op. cit.*, p. 57-58.

différentes images entre elles de façon originale et inattendue, en vertu de mécanismes associatifs qui permettent de mettre à jour des ressemblances cachées.

Toutefois, la composante érotique de l'œuvre de Daumier ne représente qu'une bien petite part des considérations d'Eisenstein sur Daumier. Bien plus importantes et nombreuses sont les remarques qu'il effectue à propos de ses affinités avec le cinéma.

#### 4. Daumier, précurseur du cinéma

À partir des années quarante, les écrits d'Eisenstein sur le cinéma se distinguent par leur recours systématique à des exemples précinématographiques. On reviendra plus précisément sur les causes de ce phénomène dans la partie suivante relative au cinématisme. Quoiqu'il en soit, parmi ces exemples, Daumier revient de manière récurrente. La plupart du temps, son nom surgit au détour de l'écriture, venant interrompre le propos général sur un mode digressif. Vu le nombre d'occurrences et vu le caractère relativement anecdotique de celles-ci, il aurait été beaucoup trop long de s'attarder sur chacune d'entre elles pour analyser leur irruption dans le discours d'Eisenstein. Plutôt donc que d'examiner de manière détaillée leur contribution à telle ou telle de ses idées, on les abordera sur le mode du survol, afin de montrer à quel point la connaissance de l'art de Daumier figure toujours en arrière-plan des réflexions d'Eisenstein sur le cinéma.

##### Daumier et le cinéma

Dans ses notes pour son *Histoire générale du cinéma*, qui restera à l'état de projet, Eisenstein entreprend de répertorier les ancêtres du cinéma parmi les arts qui lui préexistent<sup>40</sup>. Dans une partie intitulée « La peinture et le cinéma », il dresse une liste des différents artistes qui lui paraissent préfigurer le cinéma. Parmi eux, dans une surreprésentation frappante des artistes français, figurent Goya, Guys, Menzel, Degas, Lautrec et Daumier — on les retrouvera presque

---

40. Naoum Kleïman est en train d'éditer ces notes, jusque là jamais publiées. En tant que participante au colloque Eisenstein qui aura lieu autour de l'établissement de ce texte à l'Université Columbia de New York du 30 septembre au 2 octobre 2010, j'ai pu y avoir un accès en exclusivité.



tous au chapitre suivant, à propos de la question du cinématisme. Pour chacun, il donne les différentes raisons qui justifient qu'on le rapproche du cinéma :

« *La peinture et le cinéma.*

Constantin Guys.

*Cinématographisme.* The ever changing flow of scenery.

*Dynamisme.*

*Particularités de coloriste.*

Daumier

*Le nom des séries lithographiques : "Actualités."*

*Un regard tourné vers la vie.*

*Déformation satirique.*

*Fonctionne comme l'instantanéité d'une photographie momentanée.*

*Chiaroscuro.*

Goya

*Desastros de la Guerra et la Tauromachie (aile naturaliste de ses séries d'eaux-fortes.)*

Menzel

*La peinture de Menzel comme un succédané de photographie (l'usine et les réceptions mondaines sur un même plan.)*

*Différence de principe entre les peintures de Menzel et ses vignettes illustratives.*

*"Momentanéité" du mouvement et point de vue qui n'est pas celui d'un peintre de chevalet. Lien avec Hokusai.*

*Gros plan et métaphores plastiques.*

*Tradition de Chodowiecki (1726-1780).*

Callot, Les Misères de la guerre.

Edgar Degas

*Fonctionne comme un effet d'instantanéité. Et en plus, cadrage.*

*Instantanéité de la photographie momentanée dans le découpage du cadre (pour la première fois).*

*Cadrages pour la première fois. "La baigneuse".*

*Appels enflammés à sortir dans la rue et intérieurs bourgeois.*

*Peindre ce que l'on voit (maison vue d'en bas).*

Lautrec

*Prolongement d'Ed. Degas dans la même direction.*

*Tentative de montage. "Bombe explosant"<sup>41</sup>.*

*Tradition en cela qui vient des actualités lithographiées.*

---

41. Je n'ai pas réussi à déterminer quelle œuvre Eisenstein a ici en vue.

*Tendance qui s'affine, et rapprochement avec le photo-œil<sup>42</sup>. »*

Aux yeux d'Eisenstein, Daumier apparaît donc comme un précurseur du cinéma en raison de son recours au clair-obscur et surtout de sa capacité, comme Degas et Toulouse-Lautrec plus tard, à capturer le réel, l'« actualité. » La plupart de ces idées se retrouvent de façon éparse dans les différents textes où il aborde le cinématographisme potentiel de Daumier.

### **Puissance du noir et blanc**

Toujours dans ses notes pour une histoire générale du cinéma, Eisenstein consacre un paragraphe à la photographie intitulé « De la reproduction mécanique du réel à la création photographique consciente et à l'art de la photographie. De l'appareil photo à la caméra. » Selon lui, le cinéma en noir et blanc possède de nombreux antécédents, parmi lesquels la pratique de la photographie monochrome, elle-même tributaire d'une tradition instaurée par la peinture et les arts graphiques, qui comprend notamment les lithographies de Daumier :

*« Stade de la photographie monochrome.*

*Culture et traditions du principe monochromatique dans la peinture.*

*Dessin chinois à l'encre.*

*Paysage monochrome oriental.*

*Arts graphiques.*

*Photo-graphie de la grisaille vs couleur-graphie<sup>43</sup>.*

*Chiaroscuro dans la peinture italienne.*

*Photo-graphie dans les eaux-fortes de Rembrandt.*

*Gravure "mezzo-tinto."*

*Lithographie monochrome de Daumier<sup>44</sup>. »*

42. « Peinture et cinéma », in Sergueï EIZENCHTEÏN. « Notes pour une histoire générale du cinéma ». Archive 1016, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. 1946-1948, p. 34. (*nous traduisons*)

43. Jeu de mots intraduisible. Le néologisme *svetopis*, littéralement, « écriture de lumière », s'oppose au néologisme *tsvetopis*, littéralement, « peinture de couleur ». Eisenstein n'entend pas photo-graphie dans son sens courant, comme le prouve plus bas son emploi du mot à propos de Rembrandt. Comme le supposent Naoum Kleiman et Luka Arsenjuk, qui ont établi le texte, « phot-graphie » renverrait à « dessin monochrome contrasté. »

44. « De la copie mécanique de la réalité à la création photographique consciente et à l'art de la photographie, de l'appareil photographique à la caméra » (1947), in EIZENCHTEÏN, op. cit., p. 5.

### Paysages émotionnels

Au-delà de son rapport à la couleur, Daumier intéresse Eisenstein pour son aptitude à suggérer, avec des moyens exclusivement visuels, des perceptions sonores. Ainsi, dans *La Non-indifférente nature*, dans le cadre de la réflexion qui lui est chère sur les correspondances entre son et image, celui-ci consacre toute une étude à ce qu'il appelle « la musique pour les yeux<sup>45</sup>. » Il s'intéresse alors tout particulièrement au « paysage émotionnel », c'est-à-dire au paysage dont la composition plastique forme une musique visuelle qui affecte puissamment le spectateur. Selon lui, la « suite de brouillards » qu'il filme dans le *Cuirassé Potemkine* pendant la séquence du deuil de Vakoulintchouk représente l'un des meilleurs aboutissements en la matière.

Toutefois, pour créer de tels paysages, le réalisateur peut et doit s'inspirer de l'étape précédant le cinéma, à savoir les arts plastiques. Il donne alors comme exemple la série de Daumier consacrée à la guerre franco-prussienne, série qui l'avait fortement marqué lors de sa lecture de *L'Invasion, le Siège, La Commune* :

*« Il est absolument clair qu'on peut provoquer une émotion non seulement à travers un paysage musicalement construit, mais également, bien entendu, à travers son objectalité même.*

*Je ne parle même pas des maisons détruites et des ruines fumantes enregistrées un jour dans les cadres d'une ciné-chronique ou dans les lithographies de Daumier (et en particulier dans sa série de feuillets liée à la guerre franco-prussienne), mais chaque paysage "mélancolique" de terre nue ou d'arbre nu solitaire a en lui-même la possibilité — par la disposition des objets — d'éveiller un sentiment de morosité et des émotions maussades. Rappelons-nous également les paysages sonores de Daumier issus d'autres séries de lithographies<sup>46</sup>... »*

### Lignes et contours

Dans un des chapitres destinés à *Montage*, Eisenstein s'attarde sur la façon d'élaborer un plan cinématographique. Pour que celui-ci soit efficace et juste, il stipule que sa composition doit

45. « Musique visuelle » (1945), in idem, *Népravnodouchnaia priroda (La Non-indifférente nature)*, t. II.

46. « Musique visuelle » (1945), in *ibid.*, p. 322, t. II.

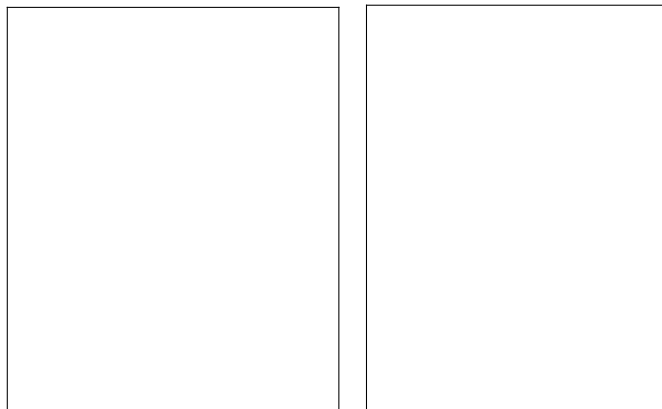


FIGURE 235 – Honoré Daumier, *Pauvre France ! Le tronc est foudroyé, mais les racines tiennent bon.*, 1871. Lithographie et gillotage, 193 × 234 mm. Collection Noack. Honoré Daumier, *Un paysage en 1870*, 1870. Lithographie et gillotage, 177 × 223 mm. Collection Noack.

être construite selon un schéma graphique qui fasse ressortir le thème principal de la scène<sup>47</sup>. Pour apprendre à réaliser de tels schémas graphiques, le cinéaste doit s'inspirer des précédents de la peinture. Notamment, Eisenstein préconise de se tourner vers les productions picturales où la ligne joue un rôle expressif majeur. Il donne alors l'exemple de Daumier, en reprenant la description qu'en donne Fritz Burger dans *Cézanne und Hodler* :

« *Daumier savait déjà se servir de la ligne de contour. Pour lui, elle était l'instrument à l'aide duquel ce virtuose déployait ses cadences folles et passionnées après avoir écrasé d'un coup de point la lumière et l'ombre. Ses contours tantôt clairs, tantôt sombres, délimitations vivantes et agitées, ramènent toutes les parties du tableau à un tout unique. Leur conformité à la nature est le cadet de ses soucis, il n'accorde pas d'importance à leur cohérence, ni aux lois auxquelles le tableau obéit. Pour lui, le contour est d'abord un geste*<sup>48</sup>. » »

47. « Montage 1937 », in idem, *Izbrannyye proizvédénia v chesti tomakh [Œuvres choisies en six tomes]*, p. 335-351, t. II.

48. Fritz Burger, *Cézanne und Hodler*, 5<sup>ème</sup> édition, 1923, p. 166, cité dans « Contour et généralisation » in ibid., p. 351, t. II. (*nous traduisons*). Le même essai figure dans la publication russe de *Montage*.

### La *pars pro toto*

Suite à sa lecture des ouvrages de Lévy-Bruhl, Eisenstein s'intéresse au principe de la *pars pro toto*, où le tout et ses parties fonctionnent de façon interchangeable<sup>49</sup>. Selon sa conception de l'art comme processus de régression, le principe de *pars pro toto*, en tant que résidu de mentalité primitive, constitue un procédé artistique fort efficace. Au cinéma, ce principe trouve son expression par excellence dans le *gros plan*, dont la puissance sur le spectateur attire particulièrement Eisenstein.

Comme toujours, il entreprend d'en repérer des ancêtres dans les arts précédant l'apparition du cinéma. Aussi désire-t-il écrire un essai intitulé « Les péripéties de la *pars pro toto* », qui retracerait l'histoire de la *pars pro toto*, depuis les arts plastiques et littéraires jusqu'au cinéma,

Dans cet essai, il accorde une place importante à l'art de l'illustration, qu'il décrit comme « un sentier de l'histoire des arts que ni Daumier ni Doré ne dédaignèrent emprunter, ainsi qu'un autre artiste, dont il sera question plus tard<sup>50</sup>. »

L'artiste en question s'avère être Menzel, dont on a déjà vu qu'Eisenstein le classait comme un précurseur du cinéma. Contrairement à sa peinture, qu'il juge totalement dépourvue d'intérêt, son travail d'illustrateur pour *L'Histoire de Frédéric II* retient son attention en raison de son potentiel cinématographique. Néanmoins, aussi captivantes qu'elles soient, les illustrations de Menzel lui apparaissent comme bien inférieures à celles de Daumier pour les Physiologies :

« Les innombrables Physiologies françaises apparaissent lors de ces mêmes années 30-40. Que ce soit la "physiologie" de l'étudiant, du médecin, du jeune marié, de l'avocat et ainsi de suite, toutes utilisent une méthode semblable [le recours au gros plan], mais avec un succès et une finesse bien moindres, bien que leur série comprenne La Physiologie de la portière et La Physiologie du poète, dont les perfectionnements plastiques dues au talent de Daumier surpassent le savoir-faire de n'importe quel Menzel<sup>51</sup> ! »

49. De Lévy-Bruhl, Eisenstein lit *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1918) et *La Mentalité primitive* (1922).

50. « Les péripéties de la *pars pro toto* » (1940-1942), in EISENSTEIN, *Méthod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 109, t. II.

51. « Les péripéties de la *pars pro toto* » (1940-1942), in *ibid.*, p. 111, t. II.

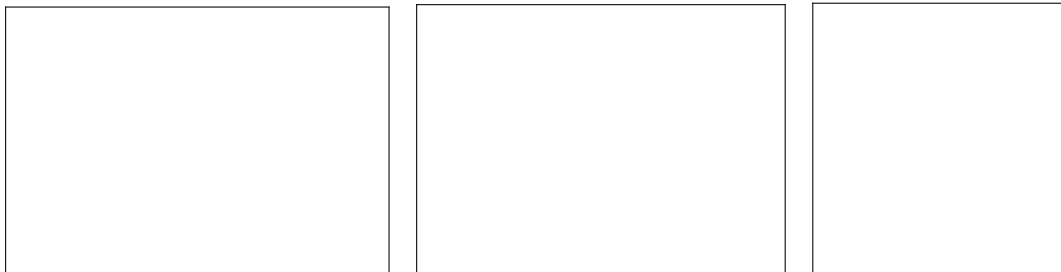


FIGURE 236 – Exemples de planches perçues comme des gros plans pré-cinématographiques par Eisenstein. À gauche : Honoré Daumier, *La Portière curieuse*, in *Physiologie de la Portière* (1841). Gravure sur bois, 40 × 31 mm. Collection Noack. Au milieu : Honoré Daumier, *L'Exécutrice des basses œuvres du propriétaire*, in *Physiologie de la Portière* (1841). Gravure sur bois, 46 × 48 mm. Collection Noack. À droite : Honoré Daumier, *Le Poète biblique* in *Physiologie de la poète* (1841). Gravure sur bois, 41 × 62 mm. Collection Noack.

Il reprend ce point de vue dans un brouillon pour un autre chapitre de *Méthode*, consacré quant à lui à la ligne et à l'ornement. Il interprète alors les expérimentations picturales abstraites qui apparaissent à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle comme une nouvelle évolution du principe de *pars pro toto* : au lieu de réduire un objet à une de ses parties sur un mode figuratif, par exemple un homme à sa tête, comme on pouvait le voir chez Daumier ou chez Menzel, l'objet est désormais réduit à l'une de ses composantes formelles, couleur, lumière ou facture. Il l'écrit dans une formulation quelque peu elliptique et obscure :

« XIX<sup>ème</sup> siècle.

*Isolé — Menzel.*

La *pars pro toto* se transfère dans les styles et les manifestes. Disons, de Daumier à Kandinsky. Zapfenstreich<sup>52</sup>).

52. « Extinction des feux ». Mention assez déconcertante. Peut-être qu'Eisenstein fait ici allusion à un numéro comique auquel il assistait, petit, à Riga, au Jardin des tirailleurs :

« Dans le Jardin des tirailleurs jouait un orchestre de musiciens vêtus d'aveuglants pantalons jaune et bleu. Leur numéro comique favori me plaisait beaucoup. Il s'appelait "Zapfenstreich" et consistait en ceci : le chef se plaçait dos à l'orchestre et dirigeait sans le regarder. "Profitant de ça", les concertistes s'esquivaient un à un, dans un ordre tel que, jusqu'au départ du dernier exécutant, le thème musical puisse se poursuivre. Et ce n'est qu'à ce moment — au départ du tambour, me semble-t-il — que le chef d'orchestre, étonné, se retournait, "s'apercevait" qu'il était seul et, qu'au milieu des glapissements enthousiastes des enfants, il jetait sa baguette et quittait son pupitre en courant. »

(« Le mouvement de la couleur » (1940) in EISENSTEIN, *Eisenstein. Le mouvement de l'art*, p. 57.)

Le comique du numéro se nourrit du principe de *pars pro toto* : en exécutant sa contribution au thème musical au bon moment, chaque musicien joue alors pour l'ensemble de l'orchestre, de sorte que d'autres musiciens peuvent

*Le caractère éphémère des impressions devient le tout.*

*La lumière est le tout.*

*Le mouvement est le tout.*

*La facture est le tout.*

*Le schéma est le tout*<sup>53</sup>. »

## 5. Conclusion

Le nom de Daumier scande ainsi régulièrement les écrits théoriques et critiques d'Eisenstein, le plus souvent en vertu d'un processus associatif. Comme on l'aura remarqué, la plupart du temps, ses commentaires envisagent l'œuvre de Daumier à travers une constellation d'approches mêlant anthropologie, psychologie, psychanalyse, analyses cognitives, formalisme et structuralisme avant l'heure. En cela, Eisenstein se démarque de ses contemporains qui abordent l'art de Daumier à l'aide de perspectives essentiellement idéologiques.

Dans le dernier développement de cette partie, consacré au cinéma, la figure de Daumier nous est souvent apparue de façon erratique, comme au détour de la conversation. En réalité, et ce sera l'objet du chapitre suivant, elle peut également se retrouver tout à fait au centre de problématiques liées au cinéma, qu'elle contribue alors à ordonner et à articuler. C'est le cas du *cinématisme*.

---

s'éclipser sans dommage pour la composition générale, ce qui explique que le chef d'orchestre ne remarque pas leur départ.

53. « Remarques sur la ligne et sur l'ornement » (1940), in EISENSTEIN, op. cit., p. 441, t. II. (*nous traduisons*).





## Chapitre III

# Daumier, artiste du montage

### 1. Le « cinématisme »

#### a) La mise en place d'une méthode « cinématique » pour l'étude de l'art

##### Le cinéma, révélateur des mécanismes artistiques

*« Certains originaux s'obstinent à être absolument incapables d'inclure dans le système unique du développement de l'histoire de la peinture ce miracle de possibilités plastiques qu'est le cinématographe. »*

Sergueï Eisenstein, « *Ermolova* »

Parmi les investigations théoriques qu'Eisenstein mène, la question du cinématisme occupe une place à part entière. Si aucun livre ne devait lui être consacré en propre, celle-ci traverse la plupart de ses projets majeurs d'ouvrages, qu'il s'agisse de *Méthode*, de *La Non-Indifférente nature* ou de *Montage*. Certains des textes relatifs à cette question ont été rassemblés à titre posthume par François Albera dans un recueil en français qui vient d'être réédité, assorti de précieux commentaires<sup>1</sup>.

---

1. EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*.

Avant d'exposer en quoi consiste le cinématisme, une petite précision lexicale s'impose. En ce qui me concerne, je n'ai jamais rencontré ce terme dans les écrits d'Eisenstein<sup>2</sup>. Dans son introduction au recueil, François Albera ne donne d'ailleurs aucun détail sur son origine. En revanche, il mentionne le fait qu'Eisenstein emploierait l'adjectif « cinématique » en 1929, lors d'une controverse avec Malévitch, dans un article intitulé « La quatrième dimension au cinéma. » Le cinéaste y opposerait la dimension picturale de l'image cinématographique à sa dimension cinématique<sup>3</sup>. Toutefois, lorsqu'on se reporte au texte original russe, le terme utilisé est celui de *kinematografichnost'*, « cinématographicité<sup>4</sup>. » La notion de cinématographicité, employée ici pour contrebalancer celle de picturalité, est alors tout à fait courante dans le vocabulaire critique russe de l'époque et notamment dans celui des formalistes (qui recourent parfois également aux termes de « photogénie » ou de « cinégénie<sup>5</sup> »). Dans la bouche d'Eisenstein, elle ne constitue donc guère un néologisme, contrairement à ce qui se passerait si le terme employé avait été celui de « cinématisme » ou de « cinématique. » D'ailleurs, dans son texte, Eisenstein ne lui met pas de guillemets.

Toutefois, Eisenstein utilise bien l'adjectif « cinématique » (*kinematicheski*), bien plus tard, dans les années quarante, lorsqu'il commente le *Portrait de Cecy Loftus* de Toulouse-Lautrec. Il parle alors d'« effet cinématique de l'image immobile<sup>6</sup>. » Comme le note François Albera, l'adjectif cinématique, qui dérive initialement de l'appellation de l'une des branches de la mécanique, est largement usité dans les discours sur le film des années vingt, notamment en France. Il est donc fort possible qu'Eisenstein y recoure pour commenter ce portrait de Toulouse-Lautrec en se souvenant de *Naissance du cinéma* de Léon Moussinac, avec lequel il entretenait une cor-

2. Je remercie Antonio Somaini d'avoir attiré mon attention sur ce point.

3. « Introduction » in EISENSTEIN, op. cit., p. 13.

4. « La quatrième dimension au cinéma » (1929) in EĪZENCHTEĪN, *Montaj (Montage)*, p. 513.

5. Par exemple, dans « La nature du cinéma » (1926), Boris Kazanski emploie la notion de cinématographicité dans un sens qui, on le verra, s'apparente fort à celui du terme prêté à Eisenstein de cinématisme :

« Examinant un jour chez moi un vieux livre illustré français, le metteur en scène V. Gardine fut frappé par la cinématographicité de ces illustrations, entendant par là justement leur caractère détaillé, partiel, leurs "raccourcis". »

(Boris Kazanski, « La nature du cinéma » (1926) in ALBERA, *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, p. 116.)

6. « Dramaturgie de la forme filmique » (1929) in EISENSTEIN, op. cit., p. 26.

respondance active, comme on l'a vu. En effet, dans cet ouvrage, celui-ci écrit que « *le cinéma est le premier des arts cinématiqués*<sup>7</sup>. » Cependant, ce cas est très exceptionnel, dans la mesure où il s'agit de la seule occurrence du terme que j'aie repérée dans les écrits d'Eisenstein. C'est pourquoi il semble difficile d'octroyer à la notion de cinématisme l'importance que le recueil édité par François Albera lui accorde, d'autant plus que dans ce cas, Eisenstein n'utilise le terme que sous sa forme adjectivale, « cinématique ». Néanmoins, comme depuis la première parution de *Cinématisme*, cette notion a connu une grande fortune auprès de la communauté des chercheurs sur Eisenstein, où elle sert à désigner l'ensemble des propriétés structurales que le cinéma peut révéler dans les pratiques créatives, j'ai décidé de la conserver dans ce travail, ce qui ne m'a pas empêché de lui préférer, par endroits, le terme plus précis de montage.

Voyons à présent en quoi consiste ce fameux cinématisme.

Dans une visée essentiellement pratique, Eisenstein espère fonder avec le cinématisme une nouvelle méthode de compréhension et d'analyse des processus créatifs. En effet, dans une conception quelque peu hégélienne, il envisage le cinéma comme le dernier terme d'un processus de développement téléologique des arts, d'où la possibilité de les comprendre à partir de celui-ci : « *Il semble que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma. Inversement, le cinéma aide à comprendre leurs méthodes.*<sup>8</sup>. »

La place de choix qu'il accorde au cinéma s'explique par sa vision selon laquelle les différentes formes d'art constituent des processus de figuration de la pensée. Or parmi elles, le cinéma est celui dont les mécanismes s'approchent le plus de ceux de l'esprit humain. Ainsi, il assimile explicitement dans ses brouillons à *Glass House* le montage au fonctionnement analytique de la pensée :

« *Le cinéma, c'est du montage  $\implies$  Pensée.*

*Le séparateur du point de vue de l'objet ou de la pensée. i. e. attention dans les affirmations.*

*La pensée déchirée*<sup>9</sup>. »

7. idem, « Lettre du 16 décembre 1928 à Léon Moussinac », p. 7.

8. Cité par idem, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 7. À l'opposé d' toutefois, la conception d'Eisenstein ne présuppose pas une disparition progressive de la matière composant chacun de ces arts, bien au contraire.

9. Feuillet 42, EISENSTEIN, *Glass House. Du projet de film au film comme projet*. P. 47.

C'est donc en tant que mise en image de la pensée et non comme dispositif technique que le cinéma se trouve en puissance dans les arts qui lui préexistent. Loin de se développer indépendamment de ce qui l'a précédé, le cinéma s'inscrit par conséquent dans le prolongement des problématiques antérieures liées à la représentation, auxquelles il répond à sa manière.

Dans ces conditions, le cinéma peut fonctionner comme un révélateur des mécanismes de l'œuvre d'art : « *la méthode du cinéma est comme un verre grossissant, à travers lequel on peut observer la méthode de chacun des arts*<sup>10</sup>. »

Eisenstein refuse ainsi de procéder à l'opposition entre cinéma et arts plastiques caractéristique des débats de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle sur le cinéma, tant de la part de ses défenseurs que de ses détracteurs. De même qu'il se souciait d'établir une filiation entre les problèmes du théâtre et ceux de la peinture, entre ceux du cinéma et ceux du théâtre, de même, avec le cinématisme, il cherche à mettre en place une méthode qui transcende les époques, les styles et les médiums, de manière à mettre l'accent sur le passage et sur la circulation des procédés d'une expression artistique à une autre. Il ne s'agit donc nullement d'établir un nouveau *paragone*, mais bien de faire ressortir les caractéristiques communes à chaque art.

Le cinématisme consiste à interpréter les formes d'art qui précèdent l'apparition du cinéma en y repérant des procédés cinématographiques avant l'heure. Ces derniers s'apparentent à autant de figures matrices, à la fois productrices de sens et opérateurs compositifs, qu'il s'agisse du montage, du cadrage, du recours au gros plan, de l'éclairage... Le détour par le cinéma doit ainsi permettre de mieux comprendre les arts graphiques et plastiques. Par ailleurs, le recours à une méthode délibérément anachronique donne la possibilité d'aborder librement des œuvres extrêmement variées dans le temps, dans l'espace et dans leur style.

C'est pourquoi Eisenstein peut proposer une lecture neuve et originale de l'œuvre d'artistes aussi divers que Le Greco, Watteau, Rodin, Degas, Toulouse-Lautrec, Sérov, Sourikov, Orozco, Delaunay, Rivera, etc. Et bien entendu, Daumier. Son tour de force réside dans sa capacité à renouveler à l'aide d'outils spécifiquement cinématographiques un discours critique déjà bien

---

10. « Psychologie de la composition » (décembre 1940), in TAYLOR, op. cit., p. 213. Il s'agit de verre grossissant, et non de « vitre magnifique », comme l'écrit erronément François Albera dans son introduction à *Cinématisme*. La métaphore du microscope revient à différentes reprises chez Eisenstein. Par exemple, il écrit également que « *le cinéma, mieux que toute autre forme d'art, est obligé de nous révéler le processus qui se poursuit microscopiquement dans toutes les autres disciplines artistiques.* » (« Du théâtre au cinéma » (1935), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 115.)

fourni sur ces artistes et à se départir de l'analyse iconologique traditionnelle.

### Une nouvelle esthétique

Au-delà de sa dimension explicative de l'œuvre d'art, le projet d'Eisenstein doit également poser les fondements d'une nouvelle esthétique, spécifiquement cinématographique<sup>11</sup>. Pour être considérée comme un chef-d'œuvre, il ne suffit plus à une œuvre créée avant l'apparition du cinéma de faire preuve d'innovation dans le domaine de son champ propre; il lui faut également dépasser ce dernier et transgresser ses limites, en se faisant anticipation du médium cinématographique. Le jugement ne s'établit plus sur une base synchronique, en comparant l'œuvre aux réalisations qui lui sont contemporaines, mais sur une base diachronique, en évaluant l'œuvre par rapport aux réalisations futures. Littéralement, l'œuvre d'art doit accomplir un bond dans le temps. C'est ce que révèle le jugement d'Eisenstein à propos du *Portrait de l'actrice Ermolova* de Valentin Sérov :

*« Le peintre a utilisé ici des moyens qui, par nature, relèvent en fait déjà d'une autre étape que celle de l'époque à laquelle appartient encore le tableau lui-même dans l'histoire de la peinture. C'est là le propre de toute œuvre d'art réellement grande, me semble-t-il : elle renferme à titre de procédé partiel, des éléments de ce qui deviendra, lors d'une phase ultérieure de cette forme d'art, les principes et les méthodes d'une nouvelle étape de sa progression. [...] Pour d'obscures raisons, les œuvres qui m'attiraient si vivement alors étaient celles qui, dans les bornes d'un art, renfermaient déjà "en puissance" des éléments d'une étape ultérieure du développement de cet art.<sup>12</sup>. »*

Le chef d'œuvre véritable doit donc préfigurer l'art cinématographique; il doit apparaître comme une image-mouvement avant l'heure. En cela, Eisenstein se rapproche peut-être le plus de Léon Moussinac. Dans *Naissance du cinéma*, celui-ci associe l'art du cinéma à celui des génies :

*« Il n'est pas si ridicule d'affirmer que si Vinci, par exemple, était né au XXe siècle, il aurait possédé [avec le cinéma] un moyen d'expression à sa taille<sup>13</sup>. »*

11. Sur cette nouvelle esthétique, voir Pietro Montani, « Le seuil infranchissable de la représentation. Du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein » CHATEAU, JOST et LEFEBVRE, op. cit., p. 67-80.

12. « Ermolova » (1937), in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 210.

13. LÉON MOUSSINAC. *Naissance du cinéma*. Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1983 [1925], p. 52.

En quelque sorte, Vinci serait né trop tôt ; seul le cinéma, art suprême, lui aurait permis d'exprimer toutes ses potentialités. Pour appuyer ses dires, il convoque la description que donne Léonard de Vinci de son projet de représentation du Déluge, dans laquelle il repère des caractéristiques cinématographiques. Or quelques années plus tard, Eisenstein reprendra littéralement le même exemple en l'analysant en termes de montage, afin de démontrer le génie de Léonard<sup>14</sup>. Il semblerait ainsi que les conceptions de Moussinac aient fortement nourri le projet de cinématisme d'Eisenstein.

### Une stratégie du grand écart

Bien que l'éclectisme et la diversité des choix d'Eisenstein ne permettent pas de déterminer une norme eisensteinienne en matière de cinématisme, on remarque tout de même qu'il fait la part belle aux « classiques » du passé, notamment pour l'art russe. Ainsi, s'il mentionne certaines expérimentations de « l'art de gauche », comme les *Contre-reliefs* de Tatline, il fait essentiellement appel à la peinture des Ambulants, celle de Sérov, de Répine et de Sourikov, qu'il n'avait eu cesse de décrier dans les années vingt. En cela, il se montre conforme à la doctrine du réalisme socialiste, qui prône la réappropriation de l'héritage culturel passé classique et qui met les Ambulants à l'honneur. La place de choix qu'il confère à Daumier dans ce cadre n'est donc nullement étonnante.

Si son matériau semble idéologiquement correct, en revanche, sa manière de le traiter se distingue nettement des approches alors en vigueur : ses préoccupations anthropologiques, psychanalytiques, cognitives et structuralistes avant l'heure détonnent largement avec la critique de son temps. En somme, Eisenstein tente d'élaborer une stratégie qui lui permette de mener à bien ses investigations théoriques *a priori* suspectes pour le pouvoir comme pour le milieu cinématographique, qui lui reproche de délaisser la caméra au profit d'élucubrations intellectuelles, tout en se donnant une apparence de conformité avec la *doxa* de son époque. Il s'adonne ainsi à une véritable acrobatie théorique.

14. « Montage 1938 » in EISENSTEIN, *Réflexions d'un cinéaste*, p. 80-85. Il utilise également la description de Léonard de Vinci dans « Le cinéma et la littérature » (1933), in EISENSTEIN, op. cit., p. 22-24.

Cet exemple semble avoir marqué les Soviétiques : Boris Kazanski cite également Moussinac, dont le livre fut traduit en russe l'année de sa parution, à propos du *Déluge* de Vinci dans son essai intitulé « La nature du cinéma » (1926). (ALBERA, op. cit., p. 125.)

## b) Une approche en avance sur son temps

« Avec Édouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe. »

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*

Tout en procédant à ce « grand écart », Eisenstein produit néanmoins à l'aide de son système cinématique des analyses extrêmement originales et stimulantes. Certes, dès 1922, un Élie Faure par exemple suggérait que Tintoret, Michel-Ange, Rubens, *Goya* et Delacroix étaient les précurseurs du cinéma<sup>15</sup>, mais aucun contemporain d'Eisenstein n'a exploré de façon aussi fouillée et méthodique la manière dont le cinéma permettait de lire les formes d'art qui le précèdent. Eisenstein fait œuvre ici de précurseur, anticipant plusieurs des approches qui mêleraient, par la suite, cinéma et arts plastiques. Par exemple, son approche cinématique préfigure par certains aspects la rhétorique illustrative employée quelques années plus tard par Malraux dans *Les Voix du silence* où, fortement inspiré par les procédés cinématographiques du gros plan et du travelling avant, il recourt au détail et à l'agrandissement pour étayer ses propos<sup>16</sup>. Malraux y emploie d'ailleurs un vocabulaire explicitement cinématographique. Par exemple, envisageant Le Tintoret comme un précurseur du cinématographe, à l'instar d'Élie Faure qu'il considérerait comme son maître en matière d'esthétique, il compare ses compositions potentiellement cinématographiques aux plans d'Eisenstein justement :

« C'est lui qui invente la perspective que surprend l'œil au ras de terre et que retrouveront les cinéastes en baissant l'appareil ; lui qui découvre dans la montée du calvaire, la puissance d'un mouvement ascendant commencé de gauche à droit et

15. « L'arbre d'Eden » (1922) in ÉLIE FAURE. *Fonctions du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*. Genève : Gonthier, 1964, p. 52.

Sur les liens entre Faure et Eisenstein, voir Barthélémy AMENGUAL. « S. M. Eisenstein disciple d'Élie Faure ? » Dans : *Cahiers Élie Faure* 2 (1983), p. 193-222.

16. Christiane Moatti, « Une rhétorique de l'image » in André MALRAUX. *Œuvres complètes*. Gallimard, La Pléiade, 2004, p. 1340-1343., t. IV.

Camille Pageard a bien montré comment on pouvait rapprocher la méthode cinématique d'Eisenstein de celle de Malraux. (PAGEARD, op. cit.).

Il ne s'agit probablement pas d'une coïncidence : les deux hommes se connaissaient et ils ont eu l'occasion d'échanger leurs points de vue sur l'art. Après s'être rencontrés en 1932 à Paris, ils entretiennent une correspondance assez longue. Ils projettent même en 1935 d'adapter *La Condition humaine* au cinéma, mais le film ne verra jamais le jour.

*continué de droite à gauche... Eisenstein a repris ce mouvement, mais horizontal et sur deux plans, dans la scène du pont du Cuirassé Potemkine ; je l'ai moi même employé descendant dans la scène des funérailles de l'Espoir<sup>17</sup>... »*

De même, les propos d'Eisenstein annoncent ceux d'un Jean-Georges Auriol, pour qui Giotto, Brueghel et Botticelli sont des cinéastes en puissance, qui recourent au travelling, au gros plan ou au panoramique. On peut aussi penser, entre autres, à Godard, qui se réclamera explicitement du cinématisme eisensteinien<sup>18</sup>.

Plus récemment, dans *Moving pictures*, Anne Hollander a entrepris de repérer un art protocinématographique chez les peintres témoignant d'un intérêt prononcé pour les jeux d'ombre et lumière, pour les effets optiques, pour les cadrages et les compositions insolites. Ces artistes seraient à l'origine d'une vision moderne fixée ensuite par le médium cinématographique. Elle s'attarde par exemple sur les œuvres de peintres de tradition nordique, tels que Vermeer, de Georges de la Tour mais aussi sur celles de Vélasquez, de Watteau, de Boucher et de Caillebotte. Bien que ses choix de peintres ne recoupent que rarement ceux d'Eisenstein, on s'étonne tout de même qu'elle ne fasse aucune mention de la démarche cinématique de ce dernier.

Enfin, à propos des toutes dernières études, on peut aussi citer l'essai de Dominique Païni, intitulé « Peindre l'instant d'après, ou Gêrôme cinéaste. » L'auteur y insiste sur la cinématographie avant l'heure des réalisations du peintre<sup>19</sup>. On le voit, avec le cinématisme, Eisenstein a ouvert la voie à une approche riche et féconde pour l'histoire de l'art.

De manière générale, au-delà du repérage de qualités précinématographiques, l'idée eisensteinienne de convoquer le cinéma pour analyser les arts plastiques préfigure les nombreuses et fructueuses tentatives actuelles de faire se rencontrer cinéma et peinture, que ce soit dans le cadre d'expositions ou d'essais.

17. « La création artistique » in André MALRAUX. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1951, p. 442.

De même, à l'issue de la comparaison qu'il effectue entre Le Greco et Le Tintoret Malraux invoque « *un œil d'aigle qui se ferme comme la dernière image d'un film d'Eisenstein.* » ( *ibid.*, p. 444.)

18. Sur l'intérêt de Godard pour le cinématisme d'Eisenstein, notamment dans *Passion*, voir Joachim PAECH. « *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard.* ». Dans : *Kinematograph* 6 (1989).

19. Catalogue de l'exposition *Gêrôme* à Orsay, à paraître. Je remercie Dominique Païni de m'avoir transmis son texte.



## 2. Interprétations d'œuvres de Daumier en termes de montage

Avant de pouvoir nous attarder sur le regard cinématique qu'Eisenstein porte sur l'œuvre de Daumier, il convient d'exposer sa conception de « l'image mentale », sans laquelle on ne peut réellement comprendre ses écrits sur le cinématisme.

### a) Un concept fondamental : l'« imagicité »

Pour Eisenstein, il est fondamental que le créateur fasse preuve d'« imagicité », c'est-à-dire qu'il soit capable de transmettre une « image globale. » Il s'inspire de la distinction propre à la langue russe entre *izobrajenie* et *obraz*, termes signifiant tous deux « image » : le premier désigne une représentation, un *analogon*, tandis que le second renvoie à une image globale, généralisante et mentale, un *eidōs*<sup>20</sup>. Pour Eisenstein, de façon quelque peu platonicienne, l'image éidétique (*obraz*) se forme mentalement dans la tête du spectateur à partir de différentes représentations (*izobrajenia*). Il s'agit donc d'une image-concept, qui subsume différents percepts en abstraction<sup>21</sup>. Loin d'être passif, le spectateur participe activement à la *construction* de l'*obraz*, en empruntant les mêmes sentiers cognitifs que l'auteur de l'œuvre qu'il regarde :

*« 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 dans l'affectivité de celui qui les perçoit une image synthétique finale, celle-là même qui hantait l'auteur. [...] »*

20. Ce point est très bien expliqué par François Albera dans « Introduction », in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*.

21. La conception eisensteinienne de « l'imaginité » peut évoquer celle de Sartre, qui distingue dans *L'Imaginaire* l'image matérielle, fruit d'une conscience perceptive, de l'image immatérielle, créée par une conscience imageante. À partir de l'image matérielle, dans laquelle il « écrase » son savoir, dans laquelle il projette une intentionnalité, le spectateur crée une image immatérielle, une image mentale qui déborde largement la première. (Jean-Paul SARTRE. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, 1971).

On pense également aux investigations de Gombrich sur la capacité de l'être humain à la *projection*. (GOMBRICH, op. cit.)

Comme le note François Albera, on peut aussi rapprocher les conclusions d'Eisenstein des distinctions opérées par Pierre Francastel durant ses cours des années 50-60 à l'Institut de Filmologie entre le niveau matériel de l'image filmique, son niveau sémantique et son niveau virtuel, ce dernier correspondant à l'*obraz* eisensteinien. (EISENSTEIN, op. cit., p. 16.).

*Qu'y a-t il de remarquable dans cette méthode ? Avant tout son dynamisme, le fait que l'image recherchée n'est pas donnée, mais qu'elle surgit, qu'elle naît. L'image voulue par l'auteur, le metteur en scène, l'artiste et qu'ils ont fixée dans des éléments représentatifs discontinus, doit se former de nouveau et définitivement dans la perception du spectateur. [...]*

*Le montage permet de venir à bout de cette tâche. La vertu du montage consiste en ce que l'émotivité et la raison du spectateur s'insèrent dans le processus de création. On oblige le spectateur à suivre la voie qu'a suivie l'auteur lorsqu'il construisait l'image. Le spectateur ne voit pas seulement les éléments représentés ; il revit le processus dynamique d'apparition et de formation de l'image tel que l'a vécu l'auteur. C'est probablement le plus haut degré possible d'approximation qui existe pour communiquer au spectateur l'idée et le sentiment de l'auteur dans leur plénitude, pour les lui communiquer avec cette "puissance de vérité physique" avec laquelle ils s'imposaient à l'auteur aux instants de travail créateur et de vision créatrice. [...]*

*La vertu de cette méthode consiste encore en ce que le spectateur est entraîné dans un acte de création au cours duquel sa personnalité, loin d'être asservie à celle de l'auteur, s'épanouit en se fondant avec l'idée de l'auteur. [...]*

*C'est l'image que l'auteur a voulue et créée, mais, en même temps, recrée par la création propre du spectateur<sup>22</sup>. »*

Au cœur de la conception eisensteinienne de l'image globale figure le *montage*. En effet, l'image globale ne peut s'obtenir qu'à partir de la *superposition* imaginaire de plusieurs images particulières, par un processus de *surimpression* mentale. Tout comme l'œil est affecté par un phénomène de persistance rétinienne, de même, le cerveau conserve l'impression d'une première image particulière. À celle-ci s'ajoutent les impressions produites par d'autres images particulières, engendrant ainsi une image globale.

## **b) Impressions de mouvement au cinéma et dans les arts plastiques**

C'est en vertu de ce mécanisme qu'Eisenstein élucide la manière dont le cinéma produit l'illusion du mouvement à l'aide du montage. En effet, le mouvement au cinéma est construit comme une image globale. C'est la *superposition* de deux images effectuée mentalement par le spectateur qui donne naissance au mouvement :

---

22. « Montage 1938 » in idem, *Réflexions d'un cinéaste*, p. 83-85.

« *Le concept de mouvement naît dans le processus de superposition de l'impression conservée de la première position de l'objet et de la position devenant visible de l'objet. [...]*

*La non-congruence des contours de la première image imprimée dans la mémoire et de la seconde image qui est à percevoir ensuite — le conflit des deux — enfante le sentiment de mouvement, le concept de déroulement d'un mouvement<sup>23</sup>. »*

Loin de se limiter au cinéma, cette description vaut également pour tous les domaines de l'activité humaine sollicitant l'imaginaire, y compris les arts plastiques. Eisenstein l'applique donc pour expliquer l'effet dynamique que peut produire une image dite fixe telle qu'une peinture ou un dessin. L'impression de mouvement s'obtient alors par un phénomène de montage *interne* à l'image, que vient actualiser le balayage optique du spectateur :

« *Ici nous avons dans le temps ce que nous voyons naître spatialement sur la surface graphique ou peinte.*

*En quoi consiste l'effet dynamique d'une image ?*

*L'œil suit la direction d'un élément. Conserve l'impression visuelle qui entre en collision ensuite avec la poursuite de la direction du second élément. Le conflit de cette direction forme l'effet dynamique dans la perception du tout<sup>24</sup>. »*

À la source de la sensation de mouvement se situe donc la collision, la *non-coïncidence*. Il s'agit là d'un héritage de l'esthétique du choc chère à Eisenstein, celle qui prévaut dans le montage des attractions. Cette conception du conflit comme source de dynamisme constitue le socle à partir duquel Eisenstein explique la mobilité des personnages de Daumier.

### c) **Le « truc » de Daumier**

« *L'homme n'a pas attendu l'invention des caméras pour capturer le mouvement.* »

Sergueï Eisenstein, « *Le phénomène principal du cinéma : la dynamique issue du statique* »

---

23. « Dramaturgie de la forme filmique » (1929) *in idem, Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 26.

24. « Dramaturgie de la forme filmique » (1929) *in ibid.*, p. 26.

Dans le cadre de sa réflexion sur le cinématisme, Eisenstein s'arrête à plusieurs reprises sur les réalisations de Daumier, qui lui apparaissent comme remarquables par leur dynamisme. Fidèle à son ambition d'élucider les mystères et les processus de l'activité créatrice, il tente d'en livrer le secret. Pour cela, il analyse en détail le fonctionnement de la lithographie *Belle Dame* en l'assimilant à du montage, dans une approche cognitive avant l'heure :

*« Le procédé même qui consiste à représenter les phases successives d'un mouvement pour en donner la sensation se niche étroitement dans ces modèles picturaux qui nous frappent particulièrement par leur dynamisme et qui, en même temps, ne disloquent pas sur la toile l'unité de texture de l'objet, du phénomène ou du personnage représenté. C'est le cas, dans une certaine mesure, par exemple, des lithographies de Daumier et des plafonds du Tintoret. Leur "truc" pour doter leurs personnages d'une mobilité inhabituelle est purement cinématographique. Cependant, à la différence du Moyen-Âge, ces deux artistes ne restituent pas les phases successives d'un mouvement en représentant un même personnage plusieurs fois, mais en attribuant ces différentes phases à différents membres d'un même corps articulés successivement.*

*Ainsi, alors que le pied se trouve encore dans la position A, le genou se trouve déjà au stade A + a, le torse à A + 2a, le cou à A + 3a, le bras écarté du corps à A + 4a, la tête à A + 5a, etc.*

*Selon la loi de la pars pro toto, à partir de la position du pied, on complète mentalement la position dans laquelle le corps tout entier devrait se trouver à ce moment. De même pour le genou. De même pour le cou. De même pour la tête. Et, de fait, la figure ainsi dessinée se lit comme six "photogrammes" successifs d'un même personnage pris dans différentes phases d'un mouvement. La superposition qui en résulte de l'une sur l'autre force à les percevoir comme "un mouvement", exactement de la même manière qu'au cinéma.*

*Daumier et Le Tintoret utilisent ce procédé de la même manière.*

*Leur talent à tous deux réside dans le fait qu'en dépit de représenter les différentes parties d'un même corps à différents stades d'un mouvement, ils s'arrangent pour conserver l'unité de la perception globale du personnage dans son ensemble. La "brisure" d'un personnage n'arrive que très rarement, et c'est pour cette raison que j'ai choisi délibérément parmi l'œuvre lithographique de Daumier un des rares exemples où une telle "brisure" se produit. Particulièrement spectaculaire, cet exemple nous permettra de passer ensuite plus facilement à l'observation et à l'analyse des cas où l'intégrité de la silhouette est maintenue.*

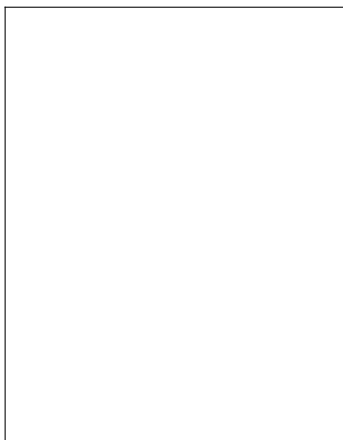


FIGURE 237 – Honoré Daumier, « *Belle dame, voulez-vous bien accepter mon bras ?* », 1851. Lithographie, 220 × 256 mm. Collection Noack.

*La soudaineté du revers brutal du cavalier [Ratapoil] est donnée à voir par une rupture très nette des phases dans lesquelles se trouvent, d'une part, le corps du personnage dans sa position présente, et, d'autre part, le bras et le coude, ayant conservé la position qui était la leur avant ce brusque revers. Il est tout à fait clair que dans le dessin même, le bras est brisé "anatomiquement" au coude.*

*Ce qui concourt le plus à donner l'impression d'intégrité, malgré le morcellement, dans les exemples réussis — qui sont en très grand nombre — c'est le caractère même des croquis de Daumier, leur trait incisif, leur aspect d'ébauche qui ne s'épanouit en formes entières et "achevées" qu'à certains points bien déterminés. Le Tintoret parvient au même résultat à l'aide de ses moyens picturaux propres<sup>25</sup>. »*

### **Du mouvement expressif au cinématisme**

Aux yeux d'Eisenstein, l'impression de mouvement et de vivacité qui se dégage des personnages de Daumier provient donc de la construction de leur posture, impossible à trouver telle quelle dans la nature, et qui synthétise en une seule figure les différentes étapes d'un même mouvement. Comme le révèle son emploi du terme « truc », qui véhicule des connotations liées

---

25. « Le phénomène principal du cinéma : la dynamique issue du statique » (1937), in EISENSTEIN, op. cit., p. 159. Ce texte a été publié en français dans Sergueï EISENSTEIN. « Montage 1937 ». Trad. par Michelle Brudny de LAUNAY. Dans : *Café 2* (1983), p. 104–108. J'ai repris en grande partie cette traduction, tout en modifiant les passages qui me semblaient problématiques.

à la magie, à la performance et à l'efficacité, Eisenstein rattache les corps de Daumier à une esthétique du spectaculaire héritée du cirque et du music-hall, qu'il apprécie pour sa capacité à toucher et à ébranler le spectateur.

C'est pour les mêmes raisons qui lui permettaient d'analyser, dans les années vingt, l'art de Daumier à travers le prisme du mouvement expressif et de la biomécanique qu'il peut l'envisager, dans les années quarante, à la lumière du montage. En effet, comme on s'en souvient, Eisenstein décrivait alors les postures des personnages de Daumier en termes de « raccourcis », c'est-à-dire comme des corps se trouvant à un moment de transition, tiraillés entre des impulsions contradictoires. Or déjà à l'époque, il stipulait que le spectateur vient parachever leur mouvement, employant même l'expression de « mouvement potentiel » pour qualifier ce phénomène<sup>26</sup>. Cette conception lui fournit le terrain à partir duquel il élabore sa lecture des personnages de Daumier à l'aide du principe de montage. En effet, il affine l'intuition qu'il exposait lors de ses réflexions sur le mouvement expressif en détaillant cette fois les processus perceptifs et imaginatifs à travers lesquels le spectateur complète mentalement les mouvements des personnages de Daumier. À partir d'un membre dans une position donnée, l'œil du spectateur prolonge en imagination la posture du corps tout entier. La qualité ébauchée du trait de Daumier et la mobilité de son geste graphique encouragent tout particulièrement ce processus de complétion mentale. Cette conception participative a pu être inspirée à Eisenstein par les travaux de la *Gestalt Psychologie*, qu'il connaissait bien et qui stipulent que tout homme normal aura tendance à compléter mentalement une construction ouverte quelconque en une forme achevée et régulière<sup>27</sup>.

Pendant que la posture du corps est ainsi mentalement parachevée à partir d'un membre, le spectateur poursuit son balayage optique. Son œil se heurte alors aux autres membres du corps représenté, dont la position vient contredire la posture globale du corps recréée en imagination. Il se produit donc une rupture entre la perception mentale du corps induite par la position du premier membre et la représentation effective et matérielle de ce même corps dans l'œuvre. Intégrant cette discordance, le cerveau du spectateur la convertit en impression de mouvement.

Ce phénomène se produit pour chacun des membres, qui éveillent tous dans la tête du

---

26. Voir page ??.

27. « Rodin et Rilke » in EISENSTEIN, op. cit., p. 251. Il y convoque d'ailleurs le cas « *d'études à demi ébauchées, de caricatures et de croquis incomplets.* »

spectateur l'image d'une posture globale du corps à chaque fois différente. L'impression générale de dynamisme qui se dégage d'une figure est donc créée par une succession de décalages et de ruptures perceptives entre des images imaginaires et l'image existante. C'est en vertu de ce processus que les compositions de Daumier s'apparentent, aux yeux d'Eisenstein, à du *montage*. Et c'est à cet égard qu'il le voit comme un ancêtre du cinéma. Il est d'ailleurs fort probable que sans sa propre pratique de cinéaste et sans sa prédilection pour les plans fonctionnant comme des instants prégnants, Eisenstein ne se serait pas montré aussi sensible au talent de Daumier pour synthétiser le mouvement.

### Une analyse originale

Tout comme pour le mouvement expressif, l'analyse qu'Eisenstein produit à propos du montage chez Daumier apparaît comme fortement originale, encore aujourd'hui. Si les commentateurs ont toujours souligné l'incroyable dynamisme qui caractérise ses œuvres, en revanche, rares sont ceux qui décortiquent avec autant de précision les moyens plastiques et compositionnels qui lui permettent d'atteindre ce résultat. Pour apprécier la singularité du regard d'Eisenstein, il suffit, à titre d'exemple, de comparer la description qu'il fait de *Belle Dame* avec celle qu'en propose Nina Iavorskaïa quelques années plus tôt :

« *La lithographie est construite sur une opposition entre les lignes arrondies, calmes, sûres, de la figure féminine et les lignes inquiètes et anguleuses de Ratapoil. Toute sa silhouette apparaît comme tordue et quand on le regarde, on dirait qu'il va abaisser ses tentacules*<sup>28</sup>. »

L'auteur met bien l'accent sur l'aspect brisé et contorsionné de Ratapoil, qui semble sur le point de *se mouvoir*, mais sans expliciter le lien entre la torsion de la figure et le dynamisme qui s'en dégage. L'explication qu'Eisenstein propose au sujet du dynamisme de Ratapoil dans la lithographie est encore plus stimulante du fait que la statue de Ratapoil a souvent été décrite en termes de synthèse et de condensation, mais toujours d'un point de vue sémantique et symbolique, et non de celui de son dynamisme<sup>29</sup>.

---

28. IAVORSKAIA, op. cit., p. 70.

29. KAENEL, op. cit.

L'originalité du regard d'Eisenstein tient essentiellement à deux facteurs. D'une part, il ne se contente pas d'analyser l'aspect extérieur des œuvres de Daumier, mais il prend également en compte ses effets sur l'imaginaire du spectateur. Selon lui, l'efficacité du mouvement chez Daumier ne tient pas seulement à sa représentation, mais aussi au fait qu'il sollicite une dimension mentale de la perception du spectateur, qui permet à celui-ci de l'expérimenter de l'intérieur. La force de Daumier réside ainsi dans sa capacité à ériger le spectateur au statut de co-créateur de l'œuvre.

D'autre part, Eisenstein met le principe de l'incongruité anatomique à l'honneur, sacrifiant à nouveau le naturalisme sur l'autel de l'expressivité. Si les figures de Daumier apparaissent comme dynamiques, c'est grâce au *montage* de différentes positions du corps incompatibles dans la réalité. Ainsi, c'est paradoxalement parce que la figure de Ratapoil est brisée qu'elle semble se mouvoir fluidement.

Comme on le voit, Eisenstein s'intéresse à la déformation dans l'art de Daumier sous un angle inédit : loin de s'attarder sur son aspect caricatural, il n'en retient que la composante dynamique. Les remarques qu'il établit sur les positions intenables de ses personnages peuvent d'ailleurs s'appliquer aussi bien à ses peintures qu'à ses lithographies, indépendamment de toute intention caricaturale. Bien plus, contrairement à ce qui se passe dans la caricature, dont l'efficacité est conditionnée par l'écart qu'elle laisse percevoir entre la représentation et son modèle, ici, les déformations qu'il repère dans les corps de Daumier ne sont pas détectées *comme telles* par le spectateur. Pour qu'une impression de dynamisme se dégage d'un personnage, la condition *sine qua non* est que l'anomalie anatomique agisse à *l'insu* du spectateur, qu'elle soit enregistrée par lui sans être identifiée.

Eisenstein s'inscrit ainsi en porte-à-faux de toute la tradition critique qui, depuis la Troisième République, s'attache à voir en Daumier un « classique », louant l'exactitude et l'équilibre de ses représentations, sa connaissance de l'anatomie, sa justesse d'observation. Pour lui, c'est justement parce que Daumier *enfreint* les règles de l'anatomie qu'il témoigne de la finesse de son regard. C'est justement parce que les postures de ses corps sont intenables dans la réalité qu'elles apparaissent comme exactes et équilibrées. Pour les mêmes raisons, l'interprétation d'Eisenstein se trouve aux antipodes des lectures soviétiques de l'artiste qui font de lui un précurseur du réalisme-socialisme.



## d) Sources

Aussi originale qu'elle soit, la lecture qu'Eisenstein propose de l'œuvre de Daumier peut être rattachée à différentes pensées esthétiques qui considèrent l'instant comme l'expression cristallisée et condensée d'une durée. Il s'agit donc de mettre en évidence les points de contact que présente la théorie eisensteinienne du montage dans l'art avec des discours antérieurs qui ont pu la nourrir. On montrera ainsi qu'elle s'inscrit dans une longue tradition théorique et critique de réflexion sur l'expression du geste et du mouvement dans l'art.

### Les écrits de Rodin

Tout d'abord, la réflexion d'Eisenstein est fortement tributaire des écrits sur l'art de Rodin. En effet, comme on le verra plus loin, dans ses considérations sur le cinématisme, le cinéaste cite explicitement les entretiens sur l'art de celui-ci avec Paul Gsell. Or Rodin y livre le secret pour rendre une sculpture dynamique dans des termes extrêmement proches de ceux d'Eisenstein :

*« C'est là tout le secret des gestes que l'art interprète. Le statuaire contraint, pour ainsi dire, le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage. Dans l'exemple que nous avons choisi [il s'agit du Maréchal Ney de Rude], les yeux remontent forcément des jambes au bras levé, et comme durant le chemin qu'ils font, ils trouvent les différentes parties de la statue représentées à des moments successifs, ils ont l'illusion de voir le mouvement s'accomplir<sup>30</sup>.*

Bien qu'Eisenstein ne fasse pas référence à ce passage précis, il semble plus que plausible que ce dernier l'ait inspiré dans son interprétation des œuvres de Daumier en termes de montage.

Les entretiens de Rodin avec Gsell étaient d'ailleurs bien connus en Russie et en Union soviétique et on les convoquait souvent à propos d'esthétique. Par exemple, le formaliste Boris Kazanski les utilise en 1926 dans un article intitulé « La nature du cinéma », où il s'intéresse au rendu du mouvement dans l'art. La description qu'il donne à cet égard du fonctionnement du dessin évoque singulièrement l'analyse à laquelle Eisenstein procédera, des années plus tard, pour rendre compte de la mobilité des personnages de Daumier :

---

30. Auguste RODIN. *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris : Grasset, 1986 [1911], p. 70. (*nous soulignons*)

« Une illustration, plus généralement un dessin, est tenu, par son caractère statique de résumer, de généraliser le mouvement en rendant non une phase isolée, mais le passage d'une phase à une autre, c'est-à-dire en fait, **en concentrant en un tout unique deux phases consécutives de l'action qui se déterminent et s'interprètent l'une l'autre du point de vue du sujet**. Cette concentration, par fusion en un tout unique, de deux étapes consécutives du mouvement confère au dessin **une dynamique interne qui donne le sentiment d'une durée, d'un mouvement**<sup>31</sup>... »

Dès les années vingt, le terrain est donc déjà prêt en Union soviétique pour le modèle d'interprétation qu'Eisenstein propose au sujet de l'art de Daumier.

### Instants prégnants

De façon plus générale, Eisenstein penche pour un paradigme de montage prisé depuis l'Antiquité grecque, celui de l'*acmé*, que l'essai sur le *Laocoon* de consacre comme modèle esthétique en 1766<sup>32</sup>. Dans son ouvrage, Lessing met en évidence la notion d'« instant prégnant », qu'il définit comme le moment le plus fécond que puisse capturer le sculpteur, celui « *qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit*<sup>33</sup>. »

Comme le résume bien Maria Tortajada, il s'agit donc d'un « *récit potentiel concentré en un moment, que le spectateur pourra déployer mentalement*<sup>34</sup>. » Celle-ci a d'ailleurs démontré que cette conception de l'instant prégnant se retrouve dans la pensée esthétique du XIX<sup>ème</sup> siècle. Elle cite entre autres un extrait de l'*Esthétique* d'Eugène Véron (1878), dans lequel celui-ci dénigre le modèle classique du Beau idéal au profit de l'« attitude unique », qu'il présente comme impossible à trouver telle quelle dans la nature, exactement comme Eisenstein à propos des postures de Daumier :

31. Boris Kazanski, « La nature du cinéma » (1926) in ALBERA, op. cit., p. 124. (*nous soulignons*)

32. Sur la fortune critique du groupe sculpté, voir Salvatore SETTIS. *Laoconte. Fama et stile*. Rome : Donzelli, 1999.

33. Gottold Ephraïm LESSING. *Laocoon*. Paris : Hermann, 1990, p. 55.

Selon Dominique Chateau, le principe de l'instant prégnant remonterait à « la règle de consistance » de Shaftesbury. (Dominique CHATEAU. *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 63).

34. Maria TORTAJADA. « Le statut du photogramme et l'instant prégnant au moment de l'émergence du cinéma ». Dans : *Dall' inizio, alla fine/ In the very beginning, at the very end*. Sous la dir. de Francesco CASETTI, Jane GAINES et Valentina RE. XVI International film studies conference. Udine : FilmForum, 2009, p. 23-32.

« On comprend que le peintre, n'ayant à sa disposition qu'un moment de la durée, s'efforce d'en tirer tout l'effet possible **en étendant pour ainsi dire au passé et à l'avenir le geste présent de son personnage**. Le geste n'est pas un mouvement arrêté, car alors il se confondrait avec l'attitude; **c'est un mouvement qui se continue**. Le peintre, qui n'a pas la ressource de reproduire directement cette continuité, a pour devoir de la faire sentir, en ajoutant à l'immobilité forcée de l'attitude qu'il substitue au geste quelque chose **de celle qui a immédiatement précédé et de celle qui suivra immédiatement**. On conçoit facilement que cette attitude multiple dans un même moment ne saurait exister dans la réalité matérielle<sup>35</sup>. »

Toutefois, c'est surtout chez Goethe que cette conception s'exprime le mieux à l'époque, lorsqu'il célèbre la capacité du *Laocoon* à se faire non seulement sculpture *du* mouvement, mais également sculpture *en* mouvement, pour reprendre la jolie formule de Georges Didi-Huberman<sup>36</sup> :

« Afin qu'une œuvre d'art plastique s'anime vraiment quand on la contemple, il est nécessaire de choisir **un moment transitoire; un peu plus tôt, aucune partie du Tout ne doit s'être trouvée dans cette posture, peu après, chaque partie doit être forcée de la quitter**. [...] »

L'expression pathétique la plus haute se situe dans la transition d'un état à un autre. Lorsqu'une telle transition **conserve en plus la trace claire et distincte de l'état antérieur**, elle constitue l'objet le plus merveilleux pour les arts plastiques; c'est le cas du *Laocoon* où l'effort agissant et la souffrance **sont unis en un moment unique**<sup>37</sup>. »

L'intérêt d'Eisenstein pour le montage dans l'art apparaît donc comme un héritage de cette conception de l'instant prégnant<sup>38</sup>.

35. Eugène Véron, *Esthétique*, Paris, Vrin, 2007 [1878], p. 281. Cité par *ibid.* (*nous soulignons*)

36. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, p. 208.

37. Johann Wolfgang Goethe, « Sur *Laocoon* », *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, trad. Jean-Louis Schaeffer, p. 169-172. (*nous soulignons*)

Pour apprécier tout le mouvement potentiel de la sculpture, Goethe préconise de cligner des yeux devant elle ou de la regarder à la lumière chancelante d'une torche, proposant ainsi de se livrer à une expérience cinématographique avant l'heure. Il est intéressant à ce sujet de rappeler qu'Eisenstein convoque dans ses écrits sur le montage un épisode similaire. Il rappelle en effet que Tolstoï rapporte dans *Enfance et Adolescence* avoir été frappé par le dynamisme inhabituel d'un cheval galopant qu'il avait aperçu par une nuit traversée d'éclairs.

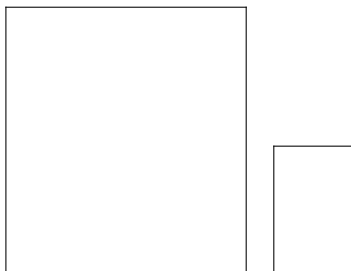


FIGURE 238 – À gauche : *Le Laocoon*, attribué à Agésandros, Athanadoros et Polydore. À droite : expérience de Duchenne de Boulogne pour « rectifier » le *Laocoon*.

Il se trouve qu'il réserve justement une analyse au *Laocoon*, qu'il considère comme l'un des plus beaux exemples de montage dans l'art<sup>39</sup>. En effet, tout comme pour les personnages mobiles de Daumier, il démontre que l'impression de mouvement qui émane du visage de Laocoon est obtenue par la combinaison de plusieurs traits liés à la souffrance normalement incompatibles entre eux. En guise de preuve, il rappelle que les tentatives de Duchenne de Boulogne pour corriger l'anatomie de la sculpture se soldèrent par un échec : l'œuvre fut au final dépouillée de toute son expressivité :

*« Le plus intéressant dans cette triade est la tête du personnage central ; et ce qui frappe le plus, à son égard, c'est que l'expression vivante de la souffrance humaine dans ce visage est produite par l'illusion du mouvement, et cette illusion elle-même tient à ce que les plis provoqués par cette souffrance sont représentés selon une configuration impossible dans la dimension de la simultanéité. Les traits du visage déformé par la souffrance sont représentés à deux moments différents, si l'on considère les possibilités purement physiologiques de l'expression. Nous sommes redevables de cette observation à Duchenne de Boulogne, connu pour ses expériences de stimulation*

(« Le phénomène essentiel du cinéma : de la dynamique à partir du statique » (1937), in EISENSTEIN, op. cit.).

38. Parmi les références qu'il donne à ses étudiants sur le mouvement expressif, Eisenstein conseille les écrits de Lessing. (Sergueï EISENSTEIN. « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (suite). Cours de deuxième année (1933) ». Dans : *Cahiers du cinéma* 223 (août 1970), p. 58-61. )

De même, Il convoque souvent la pensée de Diderot, qui joue une part importante dans la genèse de la notion d'instant prégnant.

(Stéphane LOJKINE. « Genèse de l'instant prégnant ». Dans : *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*. Sous la dir. de Stéphane LOJKINE. Paris / Nîmes : Jacqueline Chambon / Actes Sud, 2007, 2°4-238.)

39. Comme le résume joliment Philippe-Alain Michaud, « le Laocoon n'est pas seulement une figure montée, c'est la figure du montage. » (« Passage des frontières », in Philippe-Alain MICHAUD. *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*. Paris : Kargo, 2006, p. 49. )

*électrique des divers muscles. (Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions). Il a montré que la contraction simultanée de tous les muscles faciaux était physiologiquement impossible. Dans son ouvrage, il présente à la fois le visage du Laocoon grec et le visage "anatomiquement" rectifié de Laocoon, c'est-à-dire un personnage avec une déformation des traits du visage qui serait possible anatomiquement. Et quel est le résultat ? Sur le Laocoon anatomiquement vraisemblable, il n'y a pas la plus infime dynamique de la souffrance qui, rendue par un procédé d'ordre cinématographique, a immortalisé Laocoon pour des siècles<sup>40</sup> ! »*

Eisenstein récuse ainsi la conception selon laquelle l'art grec serait synonyme de Beau idéal et de justes proportions, à l'instar de Warburg qui s'oppose à la lecture néo-classique de l'Antiquité chère à Winckelmann en mettant l'accent sur les « dynamogrammes » de l'art antique et sur ses figures du pathétique.

### **Lignes serpentine**

*« Il y a dans le Traité de peinture de Léonard de Vinci une page où il est dit que l'être vivant se caractérise par la ligne onduleuse ou serpentine, que chaque être a sa manière propre de serpenter, et que l'objet de l'art est de rendre ce serpentement individuel. »*

Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*

Comme on l'a vu, pour Eisenstein, l'aspect contorsionné des figures de Daumier est source de dynamisme. Il est assez tentant de rapprocher cette analyse de la manière dont Hogarth érige la ligne serpentine comme modèle dans *L'Analyse de la Beauté*. Eisenstein connaissait bien cet ouvrage, qu'il convoque à plusieurs reprises dans le cadre d'études portant sur les différentes manifestations du principe serpentin. Par exemple, dans un carnet consacré à Balzac, il écrit :

*« Cf Hogarth.*

*“Des critiques n'ont pas vu que *La Peau de chagrin* est l'expression de la vie humaine, abstraction faite des individualités sociales, la vie avec ses ondulations*

---

40. « Le phénomène essentiel du cinéma : de la dynamique à partir du statique » (1937), in EISENSTEIN, op. cit., p. 163.

Comme on s'en souvient peut-être, Eisenstein convoque déjà les résultats de Duchenne de Boulogne dans le cadre de ses réflexions sur le mouvement expressif.

bizarres, avec sa course vagabonde et son allure serpentine, avec son égoïsme toujours présent sous mille métamorphoses...”

*Introduction aux Romans et contes philosophiques de Balzac, éd. Paris, 1861.*

*Cf. Sterne, Tristram Shandy*<sup>41</sup>. »

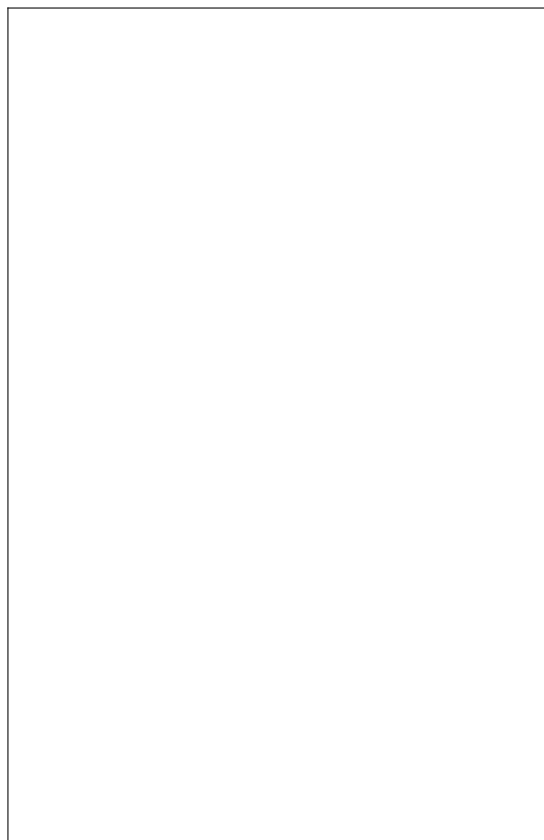


FIGURE 239 – Notes d'Eisenstein sur le principe serpentin. Entre 1928 et 1936. Carnet 1410-2, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou.

D'après Hogarth, la ligne serpentine présente le mérite, par son asymétrie, de susciter l'imagination du spectateur. En effet, l'œil apprécie de suivre des « *sentiers tortueux, des lignes qui serpentent, et tous les autres objets dont les formes sont principalement composées de ce qu'on appelle ligne ondoyantes ou serpentines*<sup>42</sup>. » Par le détour de lecture qu'il implique, ce recours

41. idem, « Extraits de livres ». (*Soulignements d'Eisenstein*)

42. William HOGARTH. *Analyse de la beauté*. Trad. par JANSEN. Paris : ENSBA, 1991 [1753], p. 67.

à l'arabesque permet ainsi de créer de manière efficace un mouvement. N'est-ce pas ce que produisent, selon Eisenstein, les compositions construites par montage, qui *guident* l'œil selon un parcours au cours duquel l'imaginaire du spectateur recrée l'ensemble de l'action<sup>43</sup> ? Et effectivement, Eisenstein recourt à l'arabesque dans certaines des analyses qu'il déploie à propos du cinématisme de certaines œuvres, comme le *Portrait de Maxime Gorki* par Sérov. (voir fig. ??)

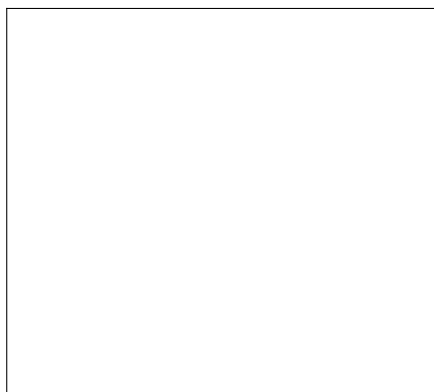


FIGURE 240 – Schémas réalisés par Eisenstein sur le *Portrait de Maxime Gorki* de Valentin Sérov. Reproduit dans *Cinématisme*.

De même, il n'est pas anodin qu'il qualifie de « spirales » les personnages planants du Tintoret , dont il rapproche, comme on l'a vu, les compositions construites par montage de celles de Daumier<sup>44</sup>.

### **Autres perspectives**

Si l'on peut rapprocher les compositions dynamiques repérées par Eisenstein des arabesques hogarthiennes, en revanche, ces dernières ne sont pas supposées induire de déformations ou de disproportions dans les formes qu'elles structurent. Or pour Eisenstein, le cinématisme de Daumier se distingue justement par l'incohérence anatomique des postures de ses personnages. Cet aspect-là de sa lecture est probablement tributaire de l'entreprise intellectuelle menée en

---

43. Sur le lien entre cinématisme et ligne serpentine, il est amusant que Georges Didi-Huberman qualifie la danse serpentine de Loïe Fuller de « *sculpture cinématique*. ».

(« La danse de toute chose », Georges-Didi Huberman et Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004, p. 296.)

44. « Le scénario de court-métrage » (septembre 1941), in TAYLOR, op. cit., p. 344.

Russie et ailleurs pendant la première moitié du vingtième siècle pour réhabiliter les systèmes perspectifs autres que celui de la perspective centrale. Notamment, on peut rapprocher son interprétation de Daumier des travaux menés pendant la première moitié du vingtième siècle en Russie et en Union soviétique sur les icônes.

Convoquer les icônes à propos du cinématisme d'Eisenstein peut paraître étonnant mais en réalité, ce dernier est à maints égards l'héritier de l'intense réflexion menée au XX<sup>ème</sup> siècle en Russie sur l'art des icônes. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il consacre, dans le cadre de ses écrits sur le montage dans l'art, toute une analyse au dynamisme de la composition de *La Trinité* d'Andreï Roublev<sup>45</sup>. (*voir fig. ??.*)

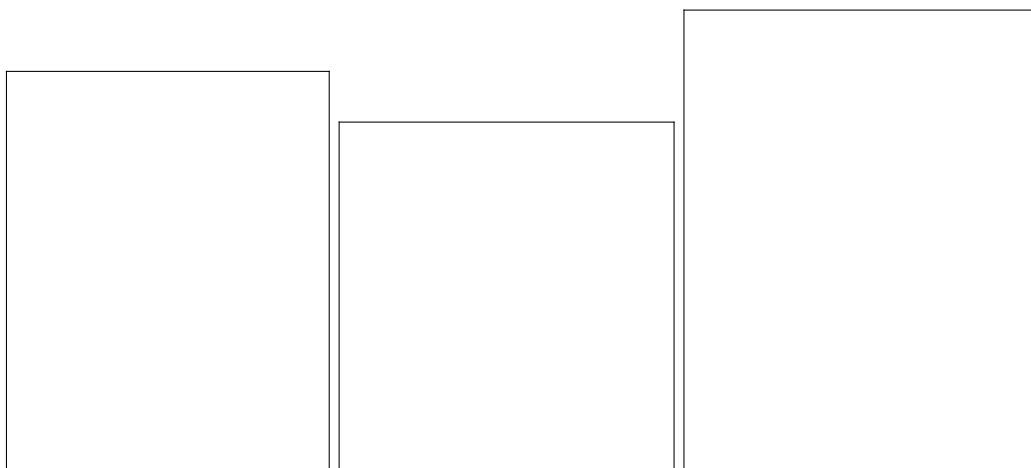


FIGURE 241 – Andreï Roublev, *La Trinité*, 1411. Croquis et observations réalisés par Eisenstein à propos de la composition dynamique du tableau. Reproduit dans *Cinématisme*.

Dès les années 10, l'icône fait l'objet d'une attention accrue de la part des artistes et des théoriciens russes, qui y voient une source d'inspiration plastique puissante capable d'affranchir l'expression artistique russe de l'Occident. Le père Florenski s'applique notamment à démontrer que l'art de l'icône, loin d'être « primitif », constitue en réalité un système esthétique parfaitement déterminé et évolué, supérieur même à celui de la perspective linéaire hérité de la Renaissance, qu'il décrit comme un dressage artificiel du regard<sup>46</sup>.

45. « Pair-impair » (1940), in EISENSTEIN, op. cit., p. 175.

46. (« La perspective inversée » in Pavel FLORENSKI. *La Perspective inversée, suivi de L'Iconostase*. Trad. par



Il se trouve que les thèses de Florenski préfigurent par endroits la théorie d'Eisenstein sur le montage dans l'art <sup>47</sup>.

Tout d'abord, pour lui, loin d'être le fruit de la maladresse et de l'ignorance du peintre, ce qui apparaît comme des déformations dans les icônes est en réalité parfaitement voulu et conforme à la réalité. En effet, alors que la perspective linéaire s'ordonne à partir d'un point fixe unique, artificiel et conventionnel, la perspective inversée qu'on trouve dans l'art des icônes est quant à elle polycentrique : elle se construit à partir de et pour un regard mobile, ce qui correspond à la nature véritable de la vision. Les déformations des icônes sont donc dues au regard mouvant du peintre, qui synthétise dans son œuvre la somme des impressions récoltées pendant le parcours de son œil. Comme le résume bien B. Ouspenski, l'un des émules de Florenski :

*« Des formes "tordues" apparaissent, résultant de la somme des impressions dans le temps du spectateur, comme pour le rendu du mouvement, par exemple, lorsqu'une figure en mouvement concentre en elle les différentes phases de celui-ci »* <sup>48</sup>.

On semble lire la description d'Eisenstein, lorsqu'il rend compte des postures anatomiquement intenables des personnages de Daumier qui, synthétisant différentes phases d'un mouvement, produisent une puissante impression de dynamisme.

Tout comme, pour Eisenstein, l'incohérence anatomique est gage d'expressivité, de même, pour Florenski, loin de constituer des faiblesses, les déformations de l'icône lui assurent au

---

Françoise LHOEST. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1992, p. 67-120.)

47. Celui-ci les connaissait forcément. « La perspective inversée », qui les expose en partie, est écrit en octobre 1919. Le texte est lu lors d'une séance de la section byzantine de l'Institut de Recherche en Histoire de la Peinture et de Muséologie de Moscou le 29 octobre 1920. Comme le précise Florenski lui-même, il donne ensuite plusieurs conférences sur le problème de l'espace dans l'art plastique et sur les différents systèmes de perspective en 1921 et en 1923 aux VKHOUTEMAS et à la faculté de Presse et d'Art Graphique. Ses positions théoriques étaient donc bien connues dans le monde de l'art.

Il est fort possible qu'Eisenstein les ait découvertes par le biais de Nikolaï Taraboukine, grand admirateur des icônes et qu'Eisenstein invite durant ses cours au VGIK. Voir page ??.

48. B. A. Ouspenski, « Pour l'étude du langage de la peinture ancienne » Lev JEGIN. *Iazyk jivopisnogo proizvedénia (Le langage de l'œuvre picturale)*. Moscou : Iskousstvo, 1970, p. 20. (*nous soulignons*)

Sur le rapport entre regard mobile et déformations dans l'icône, l'ouvrage de Lev Jegin, *Le langage de l'œuvre picturale*, est le plus éclairant. Dans une perspective essentiellement formaliste, dénuée de toute considération iconographique et théologique, Jegin s'emploie minutieusement à rendre compte des lois de construction de l'espace dans l'art de l'icône. Bien qu'essentiel, cet ouvrage n'a jamais été traduit du russe. Publié tardivement, en 1962, son livre fait la somme de plus de quarante ans de réflexions. Toutefois, dès les années vingt, ses positions étaient déjà largement connues des formalistes, et sûrement donc d'Eisenstein.

contraire une puissance inégalée. Pour le démontrer, celui-ci se tourne vers la peinture occidentale, en prouvant que nombre de ses chefs-d'œuvres comportent des entorses à la perspective centrale, sans lesquelles leur effet serait bien moindre<sup>49</sup>. Parmi les artistes qu'il convoque, figurent d'ailleurs Léonard de Vinci, Véronèse, Le Tintoret, Le Greco — artistes qu'Eisenstein admire pour leur cinématisme ...

En outre, chez le Daumier que perçoit Eisenstein, les figures offrent toujours à voir, en plus de leur état présent, un mouvement passé ou futur. De même, pour Florenski, l'icône véritable se fait promesse de mouvement, grâce à ses lignes, qui ne correspondent à rien de physiquement visible, mais qui guident l'œil de façon dynamique :

*« En soi, ces lignes ne sont absolument pas visibles, et tracées sur l'icône, elles constituent dans l'intention du peintre l'ensemble des objectifs de l'œil, les lignes qui indiquent les mouvements de l'œil quand il contemple l'icône. Ces lignes forment le schéma de reconstitution de l'objet contemplé dans la conscience. Mais si on cherche leurs bases physiques, ce sont les lignes de force, de tension. En d'autres mots, ces lignes qui en s'ordonnant dans l'ensemble, formeraient des plis, ne sont pas, **pas encore**, du moins, des plis dus à la tension, mais seulement **des plis possibles, potentiels**<sup>50</sup>. »*

Enfin, Florenski met l'accent sur l'*activité* (*aktivnost*) que l'espace de l'icône réclame du spectateur. De même que l'icône exige du peintre un regard mobile, de même, elle doit éveiller la participation du spectateur en lui offrant une représentation synthétique et condensée :

---

49. « La perspective inversée » in FLORENSKI, op. cit., p. 94-96.

Florenski rappelle notamment les tentatives de François Bossuet pour rectifier les « erreurs » des *Noces de Cana* de Véronèse, tentatives qui se soldèrent par un échec total.

Comme on le verra plus loin, Eisenstein procède à un raisonnement similaire lorsqu'il évoque les essais de Duchenne de Boulogne pour corriger le *Laocoon*, essais qui dépouillèrent au final la sculpture de son expressivité. ??.

Il consacre d'ailleurs tout un développement aux « fautes » de la peinture occidentale :

*« Dürer et Léonard de Vinci n'ont-ils pas délibérément utilisé tout à la fois plusieurs perspectives et plusieurs points de fuite quand ça leur convenait ? Et dans son tableau de Giovanni Arnolfini et de sa femme, Jan Van Eyck n'a-t-il pas bel et bien utilisé trois points de fuite ? Dans ce dernier cas, c'est peut-être inconscient, mais quelle merveilleuse intensité de profondeur l'œuvre ne gagne-t-elle pas ?*

(« Synchronisation des sens » (1938), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 271.)

50. « La perspective inversée », in FLORENSKI, op. cit., p. 71. (nous soulignons. « Pas encore » l'est déjà par l'auteur)

« Dans la contemplation du tableau, l'œil du spectateur passe successivement par ces **traits caractéristiques**, il reproduit en esprit une image — **qui dure déjà dans le temps** — d'une idée qui scintille et palpite, mais maintenant **plus intense et plus compacte** que l'image de la chose elle-même, car ici **les moments les plus splendides observés en temps différents sont donnés à l'état pur, en condensé**<sup>51</sup>. »

Tout comme la mise en relief des traits caractéristiques de l'icône amène le spectateur à se la représenter mentalement sous une forme intensifiée et déployée dans la durée, de même, chez Daumier, la non-congruence des différentes parties du corps de ses personnages force le spectateur à en reconstituer le mouvement dans son esprit. Il est à ce sujet symptomatique que B. Ouspenski compare le rendu du temps et de l'espace dans le microcosme de l'icône au procédé du montage cinématographique. Comme au cinéma, c'est au spectateur qu'il revient, par son activité, de synthétiser les différents moments fixés par le peintre<sup>52</sup>. Il cite alors en note de bas de page... les écrits d'Eisenstein sur le montage.

On peut ainsi supposer qu'Eisenstein élabore son modèle du montage dans l'art en se souvenant de ces efforts pour réévaluer l'art des icônes<sup>53</sup>.

Voyons à présent la place qu'occupe cette lecture de Daumier dans l'ensemble de la réflexion d'Eisenstein sur le cinématisme. Le montage qu'il prête à Daumier lui permet d'une part de penser sa propre pratique cinématographique; d'autre part, il lui offre un modèle à partir duquel appréhender la production d'autres artistes.

---

51. « La perspective inversée », *in* *ibid.*, p. 120.

52. B. A. Ouspenski, « Pour l'étude du langage de la peinture ancienne », *in* JEGIN, *op. cit.*, p. 23.

53. De manière générale, Eisenstein s'inspire d'autres formes de « primitivisme », tels que le dessin d'enfant ou les productions extra-européennes, et qui contredisent le système de la perspective centrale.

### 3. Daumier, artiste du montage : un outil de réflexion

#### a) Un processus analogue à celui du cinéma

Selon Eisenstein, non seulement Daumier dote ses personnages d'une incroyable mobilité, mais en outre, il le fait à l'aide d'un « truc » purement cinématographique. En effet, à l'instar du cinéma, Daumier donne à voir les étapes successives d'un mouvement de manière à ce que le spectateur les perçoive comme un phénomène unifié et continu :

*« Nous avons déjà eu de tels exemples de réunion de diverses phases de mouvement, lorsque le parcours de l'œil le transforme en un mouvement continu de l'objet filmé.*

*On peut en trouver un exemple dans le montage des trois lions de marbre successivement répartis dans diverses poses sur l'escalier d'Aloupka. Réunis par montage, ils donnent l'illusion d'être un seul lion bondissant. [...]*

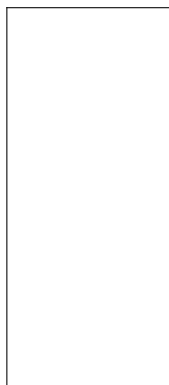


FIGURE 242 – Trois engendre un : le lion bondissant du *Cuirassé Potemkine*.

*N'obtient-on pas un effet de mouvement du personnage lui-même parce que l'on perçoit ses quatre positions successives comme quatre phases successives d'un mouvement du personnage dans son ensemble ?*

*C'est ainsi que se crée, par exemple, la dynamique des personnages de Daumier ou du Tintoret, qui disposent les parties distinctes des personnages conformément aux diverses phases d'un seul et même processus progressif d'un mouvement ; parcourant ces divers stades de "décomposition" du mouvement, l'œil subit inconsciemment le*

saut d'une image à l'autre et perçoit cet enchaînement de chocs comme un mouvement unifié.

C'est exactement de cette manière que se réalise le principal phénomène dynamique au cinéma, à cette seule différence que c'est l'appareil de projection lui-même qui montre successivement au spectateur et dans l'ordre, les phases successives non de parties distinctes du personnage, mais le personnage entier.

Il est intéressant de noter que, pour ce qui est de la transmission expressive du mouvement, le cinématographe est loin de se contenter de ce phénomène dynamique fondamental qui lui est propre.

Afin de rendre le mouvement de façon expressive et prenante, il recourt à un artifice de méthode similaire à ceux ... de Daumier et du Tintoret . C'est dans l'assemblage d'éléments de montage qu'il montre en dynamique les différentes parties du personnage<sup>54</sup>. »



FIGURE 243 – Tintoret, *L'origine de la voie lactée*. 1570. National gallery, Londres.

Eisenstein compare ici explicitement ses propres réalisations cinématographiques— les lions du *Potemkine* — aux figures mobiles de Daumier. Rappelons qu'il effectuait déjà une telle association dans le cadre de ses analyses sur l'« effet Pygmalion. » Par ailleurs, il opère un renversement intéressant : en quelque sorte, Daumier et Le Tintoret recourraient davantage au montage que le cinéma lui-même<sup>55</sup> ! En effet, si le cinéma permet de produire l'illusion du

54. « Ermolova » (1937), in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 214.

55. François Albera note cette dimension paradoxale de la conception eisensteinienne du cinématisme lorsqu'il écrit « ce "cinéma" antérieur au cinéma est plus développé, plus riche que le cinéma lui-même en retard sur lui-même. »

(« Les passages entre les arts. Cinéma, architecture, peinture, sculpture », in **artXX**)

mouvement en montrant un personnage dans les différentes phases de son action, en revanche, pour rendre ce mouvement de façon *expressive*, il vaut mieux s'inspirer de la manière dont Daumier et Le Tintoret assemblent les corps à l'aide d'un montage d'éléments incompatibles dans la réalité. Il convient donc de ne pas prendre le personnage en entier, mais de filmer successivement avec des cadrages différents les différentes parties de son corps, de manière à respecter le principe de *pars pro toto* et à créer ainsi les ruptures perceptives nécessaires à l'établissement d'une sensation réellement dynamique.

Eisenstein reprend ces considérations qu'il développe plus amplement dans un autre passage, où il insiste à nouveau sur la similitude que présente le cinéma avec les procédés de Daumier. Il y revient d'ailleurs sur l'exemple des lions :

*« Des sabots bondissant, la tête d'un cheval galopant, l'échine d'un cheval en pleine course. Voilà trois représentations. Et ce n'est que dans leur combinaison que surgit la sensation imagée d'un saut de cheval. Il est intéressant qu'ici aussi pour "le spectateur lambda", comme on dit, ces fragments se fondent en un. Il s'avère que "voir" à la place de la scène des fragments de montage est pratiquement impossible pour un non-professionnel et exige un entraînement particulier et approprié. Je me souviens avec quelles difficultés au début de ma carrière cinématographique il me fallait apprendre à voir par moi-même sur l'écran, par exemple, une scène où Fairbanks éteint un cigare, non pas comme un tout uni, mais selon un point de vue professionnel, c'est-à-dire comme trois "fragments de montage" : 1. Plan moyen : il sort le cigare de sa bouche. 2. Gros plan : la main éteint le cigare dans le cendrier. 3. Plan américain : ayant jeté le cigare, Douglas sort de table ! Pourtant, on peut déjà ici, moyennant un petit effort, arriver à distinguer les deux processus. On peut percevoir trois représentations successives, successivement, comme on peut percevoir la totalité de l'image de ce qui se passe.*

*De façon intéressante, il n'y a ici en essence aucune différence avec ce que nous avons dit sur la "manière" de Daumier. Aucune. Chaque gros plan donne, en accord avec le principe de la pars pro toto, une idée de l'intégralité de l'action de l'objet. Et, en essence, les trois fragments du cheval mentionnés ci-dessus (sabots, tête, échine) semblent répéter, à un niveau plus élevé, ce qui se serait passé avec trois cadres successifs ayant capturé en plan général les trois phases successives du galop du cheval.*

*À cette étape du cinéma muet précédant de peu le sonore, l'application logique de ce principe provoqua un recours excessif au montage en tant que juxtaposition de fragments indépendants, dont la combinaison donnait l'illusion d'une action ou*

*d'un mouvement continu. Octobre abonde en de tels exemples, mais la première expérience dans ce sens se rapporte à nouveau au Potemkine, à ces mêmes lions bondissant depuis l'escalier du Palais Vorontsovski à Aloupka.*

*Dans ce cas-là, les trois phases autonomes du mouvement, représentées à travers les figures indépendantes des trois lions de marbre, avaient été assemblées entre elles de manière à donner l'illusion d'un seul lion bondissant<sup>56</sup>. »*

Dans cette description, la démarche intellectuelle d'Eisenstein s'inverse. Il ne s'agit plus d'expliquer l'art de Daumier en prenant le cinéma comme référence, mais d'analyser le fonctionnement du cinéma par rapport aux œuvres de Daumier.

### **Une source d'inspiration**

On ne s'étonnera guère, dans ces conditions, qu'Eisenstein cherche à s'inspirer du montage des personnages de Daumier pour sa propre pratique. Par exemple, alors qu'il réfléchit sur l'utilisation de la couleur au cinéma, il stipule que celle-ci devra y être employée indépendamment de son objet, comme dans la peinture qui se met en place à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle. En effet, la couleur pourra ainsi jouer le rôle de contrepoint visuel dans l'image. En présentant une couleur indépendamment de son objet, on créera une discordance que le spectateur tentera de combler mentalement. Cette discordance permettra de dynamiser la représentation selon le même processus qui amène le spectateur à percevoir les figures de Daumier comme dynamiques :

*« Comparer les différents stades du mouvement dans les différentes parties de la figure de Daumier. Comme un ciné-phénomène (dynamique du mouvement).*

*Regarder le Silène : mi-bouc, mi-homme = exposition double d'un bouc et d'un homme (dans la dynamique des significations<sup>57</sup>).*

*Une même dynamisation se trouve dans la méthode consistant à séparer la progression dramatique de la progression de la couleur, qui se réunissent en un contrepoint engendrant à la fois une sensation de discordance, la nécessité de les faire coïncider et la connaissance psychologique de leur unité (car la sensation de discordance présuppose de savoir où la concordance peut s'opérer!). Tout cela se trouve*

---

56. « L'image du mouvement dans le montage » (1937), in EISENSTEIN, *Montaj (Montage)*, p. 175. (nous traduisons)

57. Il ne semble pas qu'Eisenstein fasse ici allusion à *L'Ivresse de Silène* de Daumier. Certes, cette œuvre présente une composition fort dynamique, mais elle ne met pas en évidence les caractéristiques qui intéressent Eisenstein dans ce cas précis, à savoir la combinaison de l'homme et de l'animal.

dans la couleur comme en une « synchronie véritable » de la musique et de la représentation<sup>58</sup>. »

### **Le Discobole de Myron**

Il se trouve qu'Eisenstein s'est inspiré réellement du montage de Daumier pour renforcer le dynamisme de ses films, comme le révèle le témoignage de Grigori Alexandrov. Celui-ci raconte comment Eisenstein présenta le *Discobole* de Myron pendant un cours :

« Lors d'un autre cours, Sergueï Mikhaïlovitch attira notre attention sur la sculpture du Discobole de Myron. Si on pouvait animer ce discobole et filmer son mouvement sur une pellicule, disait-il, nous ne trouverions pas, parmi les plans, la phase correspondant à la position du corps représentée par Myron. La cause est que dans la sculpture, le pied d'appui se trouve dans une phase du mouvement, les genoux, dans une autre, les hanches, dans une autre encore, etc.

Myron a su rendre le mouvement de façon expressive en synthétisant les phases successives du mouvement en une simultanéité. C'est ce procédé qu'utilisa Léonard de Vinci pour La Joconde : la position de ses genoux (on peut le deviner) correspondent à une phase, celle du torse, à une autre, celle de la tête, à une troisième, celle des yeux, à une quatrième. Elle est en train de se retourner.

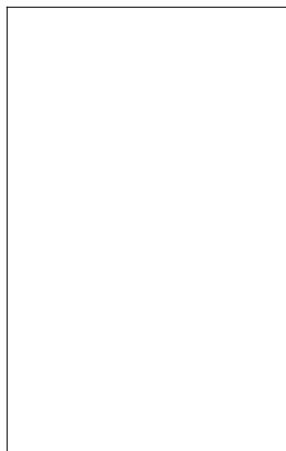
Eisenstein recourut à ce principe sculptural dans l'épisode où un matelot (l'acteur Vobrov) brise l'assiette des officiers portant l'inscription "Donne-nous notre pain quotidien". Nous comprîmes pourquoi il avait filmé le mouvement du matelot à l'aide de plusieurs plans et de différents points de vue. Grâce à cela, Eisenstein avait pu exprimer la colère du matelot avec une grande expressivité<sup>59</sup>. »

Le témoignage d'Alexandrov permet d'établir que la sensibilité d'Eisenstein au montage dans les œuvres d'art précinématographiques remonte à bien avant qu'il ne commence à écrire sur le sujet, au moins au temps du *Cuirassé Potemkine*. Ce n'est guère étonnant, dans la mesure où sa vision du montage dans l'art s'inscrit dans la continuité de son intérêt pour le mouvement expressif. Par ailleurs et surtout, il est intéressant d'envisager la scène de l'assiette cassée du

58. « Réflexions sur la couleur » in EĪZENCHTEĪN, *Néravnodouchnaia priroda (La Non-indifférente nature)*, p. 554. (nous traduisons).

59. Grigori ALEXANDROV. *Epokha i kino (Époque et cinéma)*. Moscou : Izdatelstvo politicheskoi litératoury, 1983, p. 59-60. (nous traduisons).



FIGURE 244 – Myron, *Le Discobole*, V<sup>ème</sup> siècle av. J-C.

*Cuirassé Potemkine* sous l'angle du cinématisme, dans la mesure où le matelot présente, on l'a vu, une certaine ressemblance avec l'ouvrier typographe de *Ne vous y frottez pas !* de Daumier<sup>60</sup>. Effectivement, tout monumental qu'il soit, l'ouvrier typographe de Daumier semble sur le point de se mouvoir grâce à la répartition des différentes phases de son mouvement sur les différents membres de son corps, selon la méthode décrite par Eisenstein. Les bras et les poings correspondent au début du mouvement, lorsque l'indignation saisit l'ouvrier ; les jambes au milieu, quand l'ouvrier pivotera pour s'en prendre à ceux qui menacent la liberté de la presse ; la tête à la fin, lorsqu'il fera front à ses ennemis. Le mouvement imminent de l'ouvrier donne ainsi tout son poids à la menace contenue dans la légende, « Ne vous y frottez pas<sup>61</sup> ! » Il est donc fort possible qu'Eisenstein se soit tout autant inspiré du *Discobole* de Myron que du typographe de Daumier pour donner tout son poids à la colère du matelot du *Cuirassé Potemkine*.

## b) Un modèle d'interprétation pour d'autres artistes

En plus de nourrir ses réflexions sur sa pratique cinématographique, le modèle de lecture qu'Eisenstein met au point avec l'œuvre de Daumier et du Tintoret lui sert également pour

---

60. Voir page ??.

61. Notons que l'arrière-plan de l'image peut évoquer une séquence cinématographique, puisqu'il donne à voir le sort de ceux qui s'en prennent à la liberté d'expression — Charles X y est représenté renversé. Il constitue ainsi une synthèse graphique du combat mené par l'équipe de Philipon.

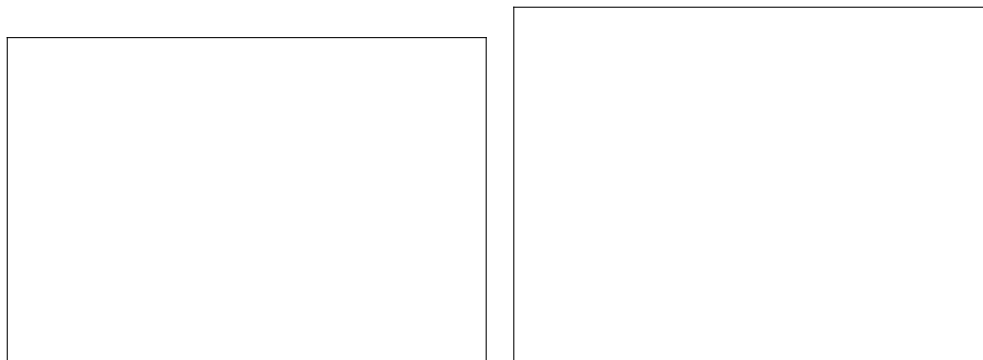


FIGURE 245 –

interpréter les travaux d'autres artistes. À cet égard, l'investigation méthodique qu'il mène pour analyser la représentation du mouvement dans les arts à l'aide du montage peut rappeler le grand chantier entrepris par Warburg pour répertorier les survivances du mouvement intensifié et expressif caractéristique des formules antiques de *pathos* dans des œuvres variées dans le temps comme dans l'espace — Eisenstein cherche d'ailleurs lui aussi à produire des *formules* du mouvement, lorsqu'il décompose par exemple une figure de Daumier en positions a, a+1, etc..

### Rodin

Dans un essai intitulé « Le phénomène principal du cinéma : la dynamique issue du statique », Eisenstein s'attelle à l'écriture d'une histoire de la représentation du mouvement en peinture et en sculpture<sup>62</sup>. Dans un parti pris souvent téléologique, il part des œuvres du Moyen-Âge, où un même personnage est représenté plusieurs fois, pour en arriver à la peinture du XX<sup>ème</sup> siècle, principalement le cubisme et le futurisme. Il s'agit pour lui d'étudier ainsi les précédents du montage cinématographique pour exprimer le mouvement. D'emblée, il pose comme étalon la méthode compositionnelle qu'il attribue à Daumier et au Tintoret .

Évoquant le passage de la représentation « primitive » du mouvement utilisée par la peinture du Moyen-Âge à des solutions plus « réalistes », il donne *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau comme exemple de cette transition. En effet, à travers la représentation de trois couples

62. L'intégralité de l'article figure en annexe.

différents, Watteau a su exprimer les différentes phases d'une même action. Confrontant cette peinture à l'étalon « Daumier-Tintoret », Eisenstein cite la description qu'en livre Auguste Rodin dans ses *Entretiens* avec Paul Gsell, au chapitre « Le mouvement dans l'art » :

« Le chemin menant de cette conception primitive à des représentations plus réalistes est analogique à ce que nous avons constaté dans l'exemple de Daumier et du Tintoret : les phases d'une scène se déploient entre différents groupes de protagonistes qui, en substance, représentent les stades successifs d'une seule et même action, d'un seul et même acte. L'Embarquement pour Cythère de Watteau en offre un exemple classique, d'après la description et l'analyse qu'en fit Rodin :



FIGURE 246 – Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, 1717. Musée du Louvre, Paris.

« [...] “ Un artiste peut, quand il lui plaît, non seulement représenter des gestes passagers, mais aussi une action, pour employer le terme usité dans l' Art dramatique... Il lui suffit, pour y réussir, de disposer ses personnages de manière que le spectateur voie d'abord ceux qui commencent cette action, puis ceux qui la continuent, et enfin ceux qui l'achèvent.”<sup>63</sup> ... »

63. *Entretiens avec Paul Gsell* cité dans « Le phénomène essentiel du cinéma : de la dynamique à partir du statique » (1937), in EÏZENCHTEÏN, *Montaj (Montage)*, p. 160-161. (Cet extrait ne figurant pas dans la traduction proposée par Michelle Brudny de Launay dans EISENSTEIN, « *Montage 1937* », nous le traduisons).

Notons que l'exemple de *L'Embarquement pour Cythère* est également convoqué en 1926 par Kazanski à propos de la capacité d'une œuvre à « faire naître chez le spectateur l'image d'un sujet complexe se déroulant par étapes successives. » (« La nature du cinéma » in ALBERA, op. cit., p. 125.)

Comme on l'a vu, Kazanski s'appuie sur les propos de Rodin. Sur la question du mouvement, il lui reprend d'ailleurs également l'exemple de *La Marseillaise* de Rude.

Dans sa propre pratique, Rodin se montre en réalité plus novateur. Eisenstein le reconnaît plus loin dans son article, estimant que le sculpteur restitue le mouvement avec un talent comparable à celui de Daumier. Il en donne pour preuve son monument à *Balzac*, qu'il décrit comme doublement daumièresque. D'une part, par sa texture volontairement ébauchée, qui lui rappelle le trait incisif et vibrant du Marseillais, qu'il juge propice à stimuler l'imagination du spectateur, et d'autre part, par son montage, qu'il assimile explicitement à la « méthode de Daumier » :

« [Rodin, dans sa sculpture de *Balzac*, comme pétrie par les hachures de Daumier, obéit entièrement à la méthode de ce dernier] : le torse, la tête et les détails se trouvent tous dans des phases différentes, d'où la dynamique colossale de ce monument qui n'a survécu à toutes les intrigues pour être enfin dressé sur une place que grâce au gouvernement du Front Populaire<sup>64</sup>. »

Aux yeux d'Eisenstein, par son rendu du mouvement, Rodin s'affranchit des limites de la sculpture traditionnelle en une manière qu'il considère comme « incroyablement proche de sa pratique cinématographique<sup>65</sup>. » C'est la raison pour laquelle il le place aux côtés de Daumier. Si le lien entre Rodin et Daumier n'est nullement inventé par Eisenstein — Rodin se réclamait lui-même des terres cuites de Daumier —, en revanche, celui-ci fait preuve d'originalité en l'abordant du point de vue du *montage*<sup>66</sup>.

64. EISENSTEIN, op. cit. La partie entre crochets correspond à ce que j'ai retraduit à partir de « Le phénomène essentiel du cinéma : de la dynamique à partir du statique » (1937), in EISENCHTEIN, op. cit., p. 161-162.

Le *Balzac* de Rodin revient à plusieurs reprises dans les écrits d'Eisenstein (ce portrait de l'écrivain recourt davantage au montage que le *Balzac nu*). Cette œuvre le fascinait pour sa capacité à suggérer l'atmosphère entourant l'écrivain, illustrant ainsi parfaitement bien le principe de *pars pro toto* :

« Rodin tentait de rendre l'atmosphère entourant l'écrivain. L'ayant représenté en robe de chambre, marchant comme en rêve, il voulait que le spectateur puisse se représenter le génial visionnaire la nuit, durant les heures d'insomnie qui lui dictaient son œuvre.

Il voulait qu'en regardant sa sculpture, on puisse imaginer tout le désordre de la chambre, le lit défait, les épreuves d'imprimerie éparpillées par terre. Il voulait que tous les héros du génial Balzac apparaissent autour de l'écrivain... »

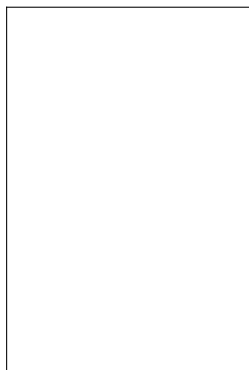
(« Les péripéties de la *pars pro toto* » (1940-1942), in idem, *Métod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 83, t. II. (nous traduisons). Eisenstein lui consacre une description similaire dans « Ermolova » (1937), in EISENSTEIN, op. cit., p. 221.

Sur le *Balzac* de Rodin, voir l'éloge qu'en fait Arsène Alexandre dans Arsène ALEXANDRE. *Le Balzac de Rodin*. Paris : Floury, 1898.

Alexandre, qui était un grand amateur de Daumier, souligne l'expressivité des déformations du *Balzac* de Rodin.

65. « Regissoura. Sur le mouvement expressif » (1933), in EISENCHTEIN, *Izbrannye proizvédénia v chesti tomakh [Œuvres choisies en six tomes]*, p. 298, t. IV. Il n'est pas anodin à ce sujet qu'Eisenstein ait employé différentes sculptures de Rodin dans ses films *Octobre* et *Romance sentimentale*. (ACKERMAN, op. cit.)

66. Au-delà de cette dimension de montage, le goût d'Eisenstein pour l'art de Rodin s'explique aussi, comme

FIGURE 247 – Auguste Rodin, *Balzac*. 1891-1897.

### Michel-Ange

Après avoir comparé Rodin à Daumier dans son article, Eisenstein aborde le cas de Michel-Ange. On pourrait imaginer que le nom de Michel-Ange arrive sous sa plume par associations d'idées, suite à la mention du *Balzac* de Rodin. En effet, l'écrivain aurait qualifié dans une exclamation célèbre Daumier de Michel-Ange de la caricature. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un simple mécanisme associatif : Eisenstein a l'intime conviction que Michel-Ange comme Daumier emploient les mêmes techniques de montage. Il retrouve en effet les mêmes « anomalies » de postures chez l'un et chez l'autre. Chez Michel-Ange, l'effet de montage est par ailleurs renforcé par son recours à des proportions anatomiquement incorrectes et par-là même expressives :

*« C'est ainsi que procède aussi Michel-Ange. La déformation anatomique et l'hypertrophie des formes du corps humain reposent sur ce même procédé. C'est ... Freud qui, avec beaucoup de finesse, a interprété en termes dynamiques la pose apparemment immobile de Moïse face aux adorateurs du Veau d'or comme un mouvement de dégoût peiné. Dans un petit travail qui n'avait plus rien de commun avec la psychanalyse et qui se contentait d'examiner la relation entre la torsion du tronc, la position de la barbe et celle des mains qui la tenaient, Freud a tenté de recréer par l'analyse le mouvement qui l'avait engendrée et d'en donner une interprétation psychologique<sup>67</sup>. »*

---

pour Daumier, par l'intérêt du sculpteur pour le *caractéristique*, et non pour le Beau idéal.

67. EISENSTEIN, op. cit.

Eisenstein cite ici « *Le Moïse* de Michel-Ange » in SIGMUND FREUD. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*.

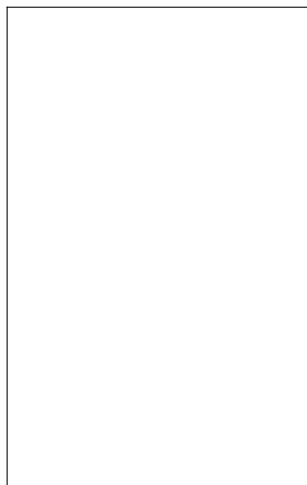


FIGURE 248 – Michel-Ange, *Moïse*, 1515. Marbre, Saint Pierre aux liens, Rome.

Dans un autre texte, Eisenstein précise le lien qu'il établit entre le rendu du mouvement chez Daumier et chez Michel-Ange : leurs techniques sont les mêmes, mais au service de résultats totalement opposés.

Lors d'un cours donné au VGIK (Institut Cinématographique d'État) le 11 septembre 1941, il s'attarde sur la manière de réaliser des courts-métrages qui stimuleraient l'armée dans son combat contre les nazis. Il insiste sur la nécessité de mobiliser l'attention du spectateur d'une part en faisant appel à ses facultés de complétion mentale, d'autre part en brisant l'inertie de ses perceptions. Il préconise alors de s'inspirer de la composition dynamique des œuvres de Daumier, qu'il rapproche à nouveau du cinéma et des œuvres du Tintoret avant de les comparer à celles de Michel-Ange :

*« Pendant vos examens d'entrée, j'ai pu démontrer à l'aide d'un même "numéro" l'existence de cette faculté à reconstruire le tout à partir d'une partie (pars pro toto) On installe trois chaises sous lesquelles on place des chaussures dans différentes positions. Une paire avec des chaussettes à l'intérieur, une autre avec des chaussettes à l'extérieur et enfin, une seule chaussure. À partir de la position des chaussures, vous deviez décrire à quoi ressembleraient les personnages assis sur les chaises. Beaucoup d'entre vous étaient frappés par la chaussure unique. Cinquante pour cent des candidats déclarèrent qu'il s'agissait ... d'un estropié !*

*C'est sur cette faculté que se fonde également le phénomène de mouvement au cinéma. Des plans d'images immobiles se succèdent les uns aux autres. À partir de la première image fixe, vous imaginez un mouvement, dont la phase suivante est stimulée par le plan suivant. Optiquement, vous percevez un mouvement ininterrompu.*

*Rappelons-nous à présent les dessins de Daumier.*

*Ils font partie des exemples les plus vivants et les plus dynamiques qu'ait engendrés le monde de l'art. Le "truc" de Daumier est très simple. En représentant un personnage, il dépeint la position des pieds si parfaitement que l'on imagine clairement le mouvement de la figure toute entière. Vous construisez mentalement la figure attendue à partir de ses pieds (de manière inconsciente) mais... Daumier vous montre aussi la portion centrale du corps comprise entre les genoux et les épaules dans une autre phase du mouvement, et la tête dans une autre phase encore. Au final, vous avez l'impression que la figure a bougé en passant d'une phase à une autre, comme au cinéma.*

*Ceci est facilité par le caractère ébauché et hachuré des dessins de Daumier, qui déforme parfois la forme physique du corps au point que l'on voit quelle articulation est "brisée".*

*Ce principe qui consiste à interrompre l'inertie de la perception est utilisé aussi par Le Tintoret, mais de façon plus modérée que Daumier, avec une déformation moins sévère des corps. Ses figures planantes sont littéralement dessinées comme des spirales.*

*Michel-Ange fait la même chose en sculpture. Regardez son tombeau pour les Médicis. Chaque élément du corps des deux figures allongées se trouve dans une phase différente du mouvement. Mais Michel-Ange en tire un effet différent. Daumier, en démembrant successivement une figure, crée un mouvement du corps. Chez Michel-Ange en revanche, bien que toutes les articulations du corps soient dans les différentes phases d'un mouvement, les figures sont organisées de manière à ne pas donner une impression de mouvement. D'une certaine façon, il essaie même de réprimer le mouvement. Ceci est intimement lié à la situation psychologique qui caractérise les travaux de Michel-Ange. En dépit de leur incroyable puissance, ils expriment tous une contrainte tragique. Et ce sentiment (un mouvement effrené qui ne peut s'épanouir) trouve une incarnation plastique. Tout bouillonne de l'intérieur, tout veut exploser, mais tout est condamné à s'exprimer sans espoir. Ce principe de destruction du mouvement est très approprié, d'un point de vue thématique, pour les statues du tombeau et plastiquement, merveilleusement exprimé. Ainsi, la façon dont l'inertie de la perception est interrompue détermine la sensation perçue. Il est possible d'obtenir une sensation de mouvement direct, "frontal", de mouvement avec des tours et des sauts*

*inattendus, une sensation de mouvement qui s'équilibre soi-même*<sup>68</sup>. »

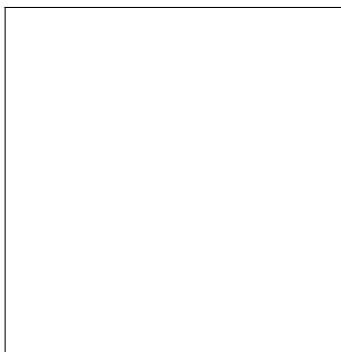


FIGURE 249 – Michel-Ange, *La Nuit*. 1526-1533. Chapelle Sixtine, Rome.

Eisenstein renouvelle ici le poncif qui consiste à assimiler Daumier à Michel-Ange en vertu de l'aspect sculptural et monumental de leurs personnages. Il déplace cette comparaison sur le terrain, plus original et plus fructueux, de l'expression du mouvement.

On voit bien comment la lecture qu'il met au point au sujet de Daumier à l'aide du montage lui permet d'analyser la production d'autres artistes. L'interprétation qu'il donne des œuvres de Michel-Ange est entièrement structurée par la référence à Daumier : d'une part par la similitude qu'il découvre entre les procédés de montage des deux artistes, d'autre part par le contraste qui existe entre l'expression de dynamisme franc qui caractérise les travaux de Daumier et l'impression de mouvement réprimé qui émane des réalisations de Michel-Ange.

Concernant ce dernier point, Eisenstein doit beaucoup à l'analyse du *Moïse* de Michel-Ange par Freud, qui s'attache à démontrer, contrairement aux interprétations qui prévalent jusque là, que la statue de Michel-Ange ne représente pas Moïse sur le point de bondir d'indignation. Ceci aurait été en effet incohérent, au vu de la destination et de la fonction de la sculpture, initialement conçue pour faire partie d'un ensemble de six statues assises incarnant chacune un caractère particulier de la nature humaine. Au contraire, selon Freud, Michel-Ange montrerait Moïse en train de réprimer son accès de colère, en train de contenir ses gestes furieux. La disposition intrigante de son corps s'expliquerait par cette retenue :

68. « Le scénario de court-métrage » (septembre 1941), in TAYLOR, op. cit., p. 342-344. (*nous traduisons*).



« Ce que nous voyons sur sa personne, n'est pas le prélude à une action violente, mais le reste d'un mouvement qui a déjà eu lieu. Bondir, tirer vengeance, oublier les tables : tout cela, il voulait le faire dans un accès de colère ; mais il a **surmonté** la tentation, il va désormais rester assis ainsi, en proie à une **fureur domptée**, à une douleur mêlée de mépris. Il ne jettera pas non plus les tables, afin qu'elles se fracassent contre la pierre, car c'est justement à cause d'elles qu'il a **étouffé** sa colère, c'est pour les sauver qu'il a **maîtrisé** sa passion<sup>69</sup>. »

Alors que Freud met ce mouvement réprimé sur le compte de la fonction spécifique de la statue du *Moïse*, Eisenstein lui donne quant à lui une valeur générale, qui s'applique à tous les travaux de Michel-Ange et qui traduit plastiquement, selon lui, le caractère de l'artiste.

Par ailleurs, l'analyse d'Eisenstein résonne fortement avec celle de Rodin dans ses entretiens avec Gsell :

« Sa statuaire exprime le repliement douloureux de l'être sur lui-même, l'énergie inquiète, la volonté d'agir sans espoir de succès, enfin le martyr de la créature que tourmentent des aspirations irréalisables. [...] Chacun de ses Captifs est l'âme humaine qui **voudrait éclater la chape de son enveloppe corporelle** afin de posséder la liberté sans limites. [...] Toutes les statues qu'il fit sont d'une **contrainte si angoissée qu'elles paraissent vouloir se rompre elles-mêmes**<sup>70</sup>. »

## Le Greco

Eisenstein se sert également de l'étalon constitué par l'art de Daumier pour évaluer la manière dont le Greco représente le mouvement. À ses yeux, l'artiste représente l'un des peintres les plus cinématiques qui soient, d'où le célèbre et important essai qu'il lui consacre, « El Greco y el cine », dans lequel il s'ingénie à repérer les procédés analogues au cinéma employés par ce dernier<sup>71</sup>. Parmi les différents moyens plastiques qu'il utilise pour représenter le mouvement, Le Greco passe notamment par la phase qui consiste à répartir les différentes phases d'une action entre différents personnages (la « méthode Watteau »). Selon Eisenstein, il y parvient bien mieux

69. « *Le Moïse* de Michel-Ange » in FREUD, op. cit., p. 113-114. (nous soulignons)

70. « Phidias et Michel-Ange » in RODIN, op. cit., p. 199-218. (nous soulignons)

71. « El Greco y el cine » (1937), in EISENSTEIN, op. cit., p. 65-129.

que ses contemporains grâce à son style délié, dont il compare les effets à ceux du trait ébauché de Daumier, déjà mentionné à propos du *Balzac* de Rodin :

« *Le Greco se contente de passer à une phase suivante au sein de cette méthode : il déploie l'action entre les personnages, leur attribuant successivement les phases d'un seul et même mouvement. Je pense que peu d'artistes ont, à l'époque, fait cela avec autant de légèreté, d'élégance et de sens purement pictural que lui. [...] Certes, sa manière, toute en technique déliée, l'y aide fort (comme le caractère d'esquisse des dessins de Daumier l'aida à obtenir cet effet, mais en appliquant un autre procédé technique<sup>72</sup>). »*

Tout comme pour le *Balzac* de Rodin, chez Le Greco, le style n'importe pas moins que la composition pour provoquer une impression de mouvement et pour induire chez le spectateur un processus de complétion mentale.

### Sharaku : le Daumier japonais

Le modèle de lecture mis au point par Eisenstein à propos des figures de Daumier trouve également son application pour des artistes extra-européens. C'est le cas pour le japonais Sharaku Toshusai, le mystérieux artiste célèbre pour ses portraits d'acteurs exécutés entre 1794 et 1795<sup>73</sup>.

***L'inventeur du portrait d'acteur en gros plan.*** Alors que ses contemporains réalisent des portraits élogieux et idéalisés d'acteurs de kabuki, afin de satisfaire la clientèle aisée désireuse de contempler chez elle ses interprètes favoris, Sharaku privilégie quant à lui leur expressivité. Placé près du *hanamichi*, « le chemin des fleurs », cette passerelle qui traverse le parterre et sur laquelle l'acteur rejoint et quitte la scène, il excelle dans la restitution du jeu et de la physionomie de celui-ci. En effet, c'est sur le *hanamichi* que l'acteur fait preuve de sa virtuosité en exécutant

72. « El Greco y el cine » (1937), *in* *ibid.*, p. 84-85.)

73. Sur Sharaku, voir Julius KURTH. *Sharaku*. Munich : R. Piper, 1922 [1910] ; Ichitaro KONDO. *Toshusai Sharaku*. Trad. par Paul BLUM. Vermont : Rutland, 1957 ; Élise GRILLI. *Sharaku*. Paris : Arthaud, 1962 ; *Sharaku. Portraits d'acteurs. 1794-1795*. Paris : Galerie Huguette Berès, 1980 ; Muneshige NARAZAKI. *Sharaku : the enigmatic Ukiyo-e master*. Trad. par Bonnie ABIKO. New York : Kodansha international, 1983.

le *mié*, une posture très stylisée dans laquelle il se fige au point culminant de son action<sup>74</sup>. Par son intensité plastique, le *mié* concentre en lui l'essence du kabuki, qui se veut un théâtre de la convention et de l'expressivité, aux antipodes du naturalisme. Les *mié* constituent donc les temps forts d'une représentation de kabuki, ainsi qu'en témoigne la ferveur du public, qui les acclame toujours, encore aujourd'hui.

Sharaku se distingue des autres artistes en inventant un nouveau genre : la représentation en gros plan du *mié* de l'acteur. Insistant sur les visages contractés par la recherche de l'expression, à la fixité proche du masque et aux traits rehaussés par un maquillage stylisé, le *kumadori*, il réalise des œuvres très expressives.

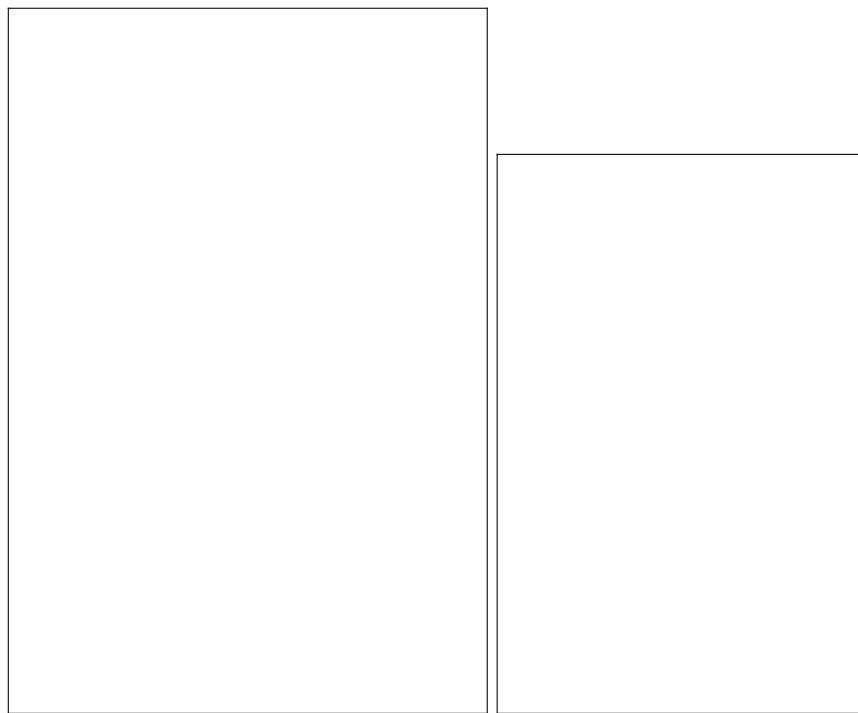


FIGURE 250 – À gauche : Sharaku, *Portrait d'Otani Oniji*, 1794. Gravure sur bois polychrome. Collection Phillips. À droite : Sharaku, *Portrait de l'acteur Arashi Ryuzo dans le rôle d'Ishibe no Kinkichi*, 1794.

---

74. Sur le fonctionnement du théâtre kabuki, voir Earle ERNST. *The Kabuki theatre*. New York : Oxford University Press, 1956 et Georges BANU. *L'acteur qui ne revient pas. Journée de théâtre au Japon*. Paris : Aubier, 1986.

Lorsque, en plein japonisme, les Européens du XIX<sup>ème</sup> siècle les découvrent, ils se sentent tout d'abord déconcertés par elles, assimilant ces poses outrées à de la caricature et mettant ces déformations apparentes sur le compte d'un manque d'habileté artistique. En réaction à ce jugement, Julius Kurth s'attache à réhabiliter l'art de Sharaku. Eisenstein découvre l'ouvrage de Kurth en 1918, comme le révèle la bibliographie qu'il élabore alors sur le théâtre japonais et chinois<sup>75</sup>. Toutefois, c'est à partir des analyses produites par Kurth dans la deuxième édition de son livre, publiée en 1922, qu'Eisenstein élabore sa propre lecture des portraits de Sharaku à la lumière du montage.

**Sharaku et le montage.** Dans un article intitulé *Le principe du cinéma et la culture japonaise. Hors-cadre* (1929), il pose une équivalence entre le fonctionnement du montage cinématographique et celui de l'idéogramme japonais (on a déjà évoqué ce lien à propos de son projet de cinéma intellectuel) :

*« La copulation — nous ferions peut-être mieux de dire la combinaison — de deux hiéroglyphes des séries les plus simples ne doit pas être considérée comme leur somme, mais comme leur produit, c'est-à-dire comme une unité d'une autre dimension, d'un autre ordre. Si chacune séparément, correspond à un objet, à un fait, leur combinaison correspond à un concept. Les hiéroglyphes séparés se fondent en idéogramme. Par la combinaison de deux choses "représentables", on réalise la représentation de quelque chose que l'on ne peut pas dépeindre graphiquement. Par exemple, l'image de l'eau et l'image d'un œil signifie pleurer. [...] Mais c'est du montage !*

*Oui, c'est exactement ce que nous faisons au cinéma, en combinant des plans figuratifs, à la signification singulière et au contenu neutre, en contextes et en séries intellectuelles<sup>76</sup>. »*

Eisenstein met ainsi à profit les connaissances accumulées pendant sa première année à Moscou, durant laquelle il avait entrepris d'apprendre le japonais. Comme il l'écrit :

*« J'ai dit merci au destin de m'avoir fait prendre contact, au prix de tant d'épreuves, avec les modes de pensée et d'écriture des vénérables langues de l'Est. Car c'est*

75. Archive 882, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou.

76. « Le principe du cinéma et la culture japonaise. Hors-cadre » (1929), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 34-35. (*J'ai modifié la traduction qui était erronée par endroits*).

*l'extraordinaire de ce mode de pensée qui m'a aidé ensuite à saisir la nature du montage*<sup>77</sup>. »

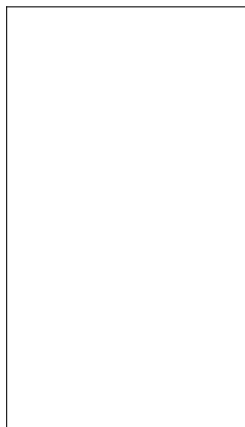


FIGURE 251 – Autoportrait japonisant d'Eisenstein. Reproduit dans *Dessins d'Eisenstein* (éd. trilingue).

Selon lui, loin de s'appliquer uniquement à la langue, le principe idéogrammatique caractérise la culture japonaise dans son ensemble, y compris dans les domaines picturaux<sup>78</sup>. Il en vient alors à parler de Sharaku. Non seulement ses visages disproportionnés ne sont pas le fruit d'une ignorance ou d'une maladresse techniques, mais ils sont volontairement conçus comme tels<sup>79</sup>. En effet, ils sont le fruit d'un montage comparable celui qu'opèrent l'idéogramme et le cinéma, ce qui assure à l'œuvre son expressivité :

*« Sharaku. L'auteur d'excellentes estampes du XVIII<sup>ème</sup> siècle et particulièrement, d'une galerie immortelle de portraits d'acteurs. Le Daumier japonais. Ce Daumier*

77. « Comment je suis devenu metteur en scène » (1944), in EISENSTEIN, *Mémoires*, p. 13. Eisenstein s'intéressait aussi à la culture chinoise, à laquelle il fut peut-être initié par son ami Sergueï Trétiakov, qui enseigna en Chine et qui connaissait bien la civilisation chinoise.

78. David Bordwell a insisté sur le caractère arbitraire et peu rigoureux de la démarche qui permet à Eisenstein d'élargir aux domaines poétique et pictural sa comparaison entre le fonctionnement du montage cinématographique et celui de l'idéogramme japonais. (BORDWELL, op. cit., p. 126-127.)

Dans *Un point de jonction imprévu*, paru en 1928, Eisenstein avait déjà étudié les parentés qu'entretenait l'art du kabuki avec celui du cinéma, suite aux représentations de kabuki données à Moscou et à Léninegrad en 1926 par la troupe d'Ichikawa Sandanji.

79. On voit bien ici comment Eisenstein procède à un raisonnement qui évoque celui de Florenski pour les icônes.

que Balzac, qui était lui-même le Bonaparte de la littérature, avait dénommé “le Michel-Ange de la caricature”.

*Et en dépit de cela, il nous est presque totalement inconnu.*

*Les traits caractéristiques de son travail n'ont été analysés qu'au vingtième siècle. L'un de ces critiques, Julius Kurth, en se penchant sur la question de l'influence de la sculpture sur Sharaku, trace un parallèle entre son portrait xylographié de l'acteur Nakayama Tomisaburo et un masque antique du théâtre semi-religieux Nô, le masque Rozo :*



FIGURE 252 – Croquis de Julius Kurth repris par Eisenstein.

“Les visages de la gravure et du masque ont une expression *identique*... Les traits et la répartition des masses sont arrangés de manière similaire, bien que le masque représente un vieux prêtre, et la gravure une jeune femme. La ressemblance est frappante, bien que ces deux travaux n'aient rien en commun. Mais c'est justement là que nous découvrons le trait le plus caractéristique de l'originalité de Sharaku : tandis que le masque est sculpté selon des proportions anatomiques assez justes, les proportions de l'estampe sont quant à elles tout simplement impossibles. L'écartement des yeux est tel qu'il défie la raison. Si l'on compare le nez aux yeux, celui-là fait presque deux fois la longueur à laquelle pourrait prétendre un nez normal et le menton est totalement disproportionné par rapport à la bouche... *On pourrait faire les mêmes observations pour toutes les grandes têtes de Sharaku.* Il est naturellement exclu d'imaginer que l'artiste n'ait pas eu conscience que toutes ces proportions étaient fausses. C'est donc intentionnellement qu'il rejette la normalité. Si chaque partie, prise séparément, est dessinée suivant les principes du réalisme le plus strict, en revanche, ses proportions

obéissent à des considérations purement intellectuelles. *Pour déterminer les proportions respectives d'une partie par rapport à une autre, il a pris pour norme l'essence de l'expression psychique.*"

*N'est ce pas là le processus de l'idéogramme, qui combine les notions indépendantes de "bouche" indépendante et d'"enfant" pour créer le concept de "crier" ?*

*N'est-ce pas là exactement ce que nous faisons dans le temps au cinéma, à l'instar de Sharaku dans la simultanéité, lorsque nous créons une disproportion monstrueuse entre les différentes parties d'un événement se déroulant normalement, quand nous le démembrons soudainement en "gros plan de mains qui s'agrippent", en "plans moyen de lutte", en "très gros plan d'yeux exorbités", en désintégrant par le montage l'événement en différents plans ? En rendant un œil deux fois aussi gros qu'un visage entier ? En combinant ces incongruités monstrueuses, nous rassemblons de façon nouvelle l'événement démembré en un tout, mais en accord avec notre vision. Selon le traitement de la relation que nous entretenons avec l'événement<sup>80</sup>. »*

Eisenstein reprend la description de Kurth dans un autre article écrit la même année, *Dramaturgie de la forme filmique*, qu'il achève par un résumé de sa conception concernant Sharaku où il livre son « secret », comme il l'avait fait pour Daumier :

*Le secret de la force d'expression la plus raffinée de Sharaku réside dans la disproportion anatomique spatiale des parties. [...]*

*L'amplification spatiale de la grandeur correspondante d'un détail par rapport à un autre et le choc avec les mesures déterminées pour cela par l'artiste engendrent la caractérisation — le jugement sur le figuré.<sup>81</sup>. »*

Là où Daumier se rapproche du montage cinématographique en dotant ses personnages de postures intenables dans la réalité et obtenues par la synthèse des différentes phases d'un même mouvement, Sharaku y parvient en composant des visages à partir de traits disproportionnés les uns par rapport aux autres. Tout comme les personnages de Daumier engendrent par ce biais une puissante impression de dynamisme, de même, les visages de Sharaku acquièrent ainsi une grande expressivité. En effet, à partir d'un trait, le spectateur complète en imagination le visage qui devrait lui correspondre. Or cette représentation mentale est contrariée par la proportion

80. « Le principe du cinéma et la culture japonaise. Hors-cadre » (1929), in EISENSTEIN, op. cit., p. 36-37. (J'ai modifié la traduction qui était erronée par endroits).

81. « Dramaturgie de la forme filmique » (1929), in idem, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 26.

d'un autre trait qui ne s'accorde pas avec celle-ci, de sorte que le cerveau intègre ce conflit en la transformant en sensation dynamique.

Cette similitude de fonctionnement explique le surnom de Daumier japonais qu'Eisenstein attribue à Sharaku. Comme il le résume dans un brouillon complémentaire à « Dramaturgie de la forme filmique » :

« C'est la non-coïncidence qui crée la tension nécessaire, comme conséquence du conflit des termes non-coïncidents. Comme dans l'exemple de la disproportion chez Sharaku. Comme dans la dynamique de Lautrec ou Daumier<sup>82</sup>. »

On le voit, il ne s'agit pas de comparer les deux artistes en termes de caricature ou de grotesque, mais d'*irrégularité expressive* et de *montage*. D'ailleurs, Eisenstein ne confronte pas les visages de Sharaku aux physionomies caricaturées par Daumier ; seuls les corps de ce dernier pris dans leur globalité l'intéressent.

Eisenstein ne parvient pas à cette comparaison tout seul : celle-ci lui est suggérée par l'ouvrage de Kurth. En effet, bien qu'il ne le mentionne pas, tout le passage qui précède l'extrait qu'il cite est consacré à Daumier. Selon Kurth, ce dernier et Sharaku partagent une même générosité plastique, qui s'explique par la proximité de leurs méthodes de création respectives<sup>83</sup>. Là où Daumier utilise les petits bustes en terre cuite qu'il a modelés pendant des séances à l'Assemblée pour réaliser ses portraits-charges lithographiés de parlementaires, Sharaku s'inspire quant à lui de masques nô pour ses portraits d'acteurs de kabuki<sup>84</sup>. Pour décrire ce processus chez Daumier, Julius Kurth s'appuie sur le récit qu'en livre Kurt Bertels dans sa monographie sur l'artiste. Avec cette mise en parallèle, Kurth s'inscrit dans la tendance qui consiste, à partir de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, à défendre l'estampe japonaise contre ses détracteurs en la rapprochant du style des caricatures et des journaux illustrés européens<sup>85</sup>. En effet, la première génération

82. « Introduction et compléments à "Stuttgart" » in ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, p. 105.

83. KURTH, op. cit., p. 77.

84. Jugement pas tout à fait exact : Édouard Papet rappelle que certaines lithographies sculpturales de Daumier sont antérieures à ses figurines, comme les *Masques de 1831*. (Édouard Papet, « Il faut aussi de la sculpture », in LOYRETTE, op. cit., p. 55.)

85. Son point de vue sur Sharaku est ainsi en totale opposition avec celui d'Ernest Fenollosa, par exemple. Ce dernier considère que l'art de l'*ukyo-e*, qui avait atteint la perfection avec Kiyonaga, dégénère au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'époque de Sharaku. Selon lui, les personnages des estampes d'Eisen, de Kunisada et de Kuniyoshi présentent



de critiques favorables au japonisme est aussi celle qui s'emploie alors à mettre à l'honneur la caricature et l'illustration populaire contre les valeurs académiques traditionnelles<sup>86</sup>. Parmi eux, Philippe Burty, Champfleury et Zacharie Astruc. C'est ainsi que Burty décrit le *Manga* de Hokusai comme ayant l'énergie de Daumier, la fantaisie de Goya et le mouvement de Delacroix<sup>87</sup>. De même, Théodore Duret défend l'art d'Hokusai en invoquant celui de Daumier et inversement<sup>88</sup>. Louis Gonse écrit quant à lui qu'Hokusai mérite d'être comparé à Rembrandt, à Corot, à Goya et à Daumier à la fois<sup>89</sup>. Héritier donc de cette tendance, Kurth achève son raisonnement sur le constat qu'il conviendrait d'approfondir cette comparaison entre les deux artistes, émettant l'hypothèse que d'autres similitudes, non perceptibles à première vue, pourraient alors apparaître. C'est Eisenstein qui s'en charge, en déplaçant le parallèle sur le terrain du montage, dans une lecture qui se veut beaucoup plus aboutie et stimulante que les intuitions de Kurth.

***Sharaku et Daumier, inspirations théâtrales.*** Notons toutefois que la comparaison qu'il élabore entre Daumier et l'art japonais n'est pas tout à fait neuve pour lui : comme on s'en souvient peut-être, alors qu'il travaillait sur le mouvement expressif de l'acteur au théâtre, il mettait déjà sur le même plan les lithographies de Daumier et les *ukiyo-e* d'Hokusai<sup>90</sup>. En ce qui concerne Sharaku et Daumier, la comparaison se justifie aisément par l'inspiration théâtrale qui nourrit les deux artistes. Comme on l'a vu précédemment, Daumier connaissait bien le monde du

---

des disproportions monstrueuses. Quant à l'art d'Utamaro, il ne peut plaire qu'à des personnes dotées d'un goût décadent, comme les soi-disant esthètes français de la fin de siècle. (Ernest FENOLLOSA. *Epochs of Chinese and Japanese art. An outline history of East Asiatic design*. Londres : W. Heinemann, 1912, p. 197-199, t. II.)

86. Cette convergence d'intérêts est notée et analysée par Phylis FLOYD. « Documentary evidence for the availability of Japanese imagery in Europe in nineteenth century public collections ». Dans : *The Art Bulletin* 68.1 (1986), p. 105-141.

87. Philippe Burty, *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, Paris, 1866, p. 209.

Edmond de Goncourt compare également le *Manga* de Hokusai aux « croquis incisifs » de Daumier. (Théo LÉSOUALC'H. *La Peinture japonaise*. Lausanne : Rencontre, 1967, p. 88. )

88. Shigemi INAGA. « Impressionist aesthetics and Japanese aesthetics : around a controversy and about his historical meaning as an example of creative misunderstanding ». Dans : *Kyoto Conferences on Japanese studies*. T. II. Kyoto : International Research Center for Japanese Studies, 1996, p. 307-319, p. 310.

89. Louis GONSE. *L'Art japonais*. Paris : Quantin, 1883, p. 289-290.

Ces rapprochements se justifient d'un point de vue historique. Par exemple, Toulouse-Lautrec, dont l'art doit tant à celui de Daumier, avait soigneusement étudié l'œuvre de Sharaku. (Danièle DEVYNCK. *Toulouse-Lautrec et la japonisme, cat. exp.* Albi : Musée Toulouse-Lautrec, 1991, p. 19.)

90. Voir p. ??.

théâtre. De même, Sharaku est suspecté d'avoir été lui-même un acteur de Nô, ce qui expliquerait sa prédilection marquée pour les portraits d'acteurs<sup>91</sup>. Tous deux ont tenté de capturer et de synthétiser dans des « arrêts sur image » ce qui faisait l'essence du comédien à leur époque : là où Daumier condense la gestuelle de l'acteur en un *raccourci*, Sharaku restitue l'expression intensifiée et cristallisée du visage propre au *mié*. Au sujet de Sharaku, la locution empruntée au champ cinématographique d' « arrêt sur image » vient tout naturellement à l'esprit, puisque *mié* veut dire littéralement « couper » :

*« Il semble que de cette situation soit née, chez les acteurs kabuki, l'habitude de s'arrêter, ou mieux de couper, comme on dit dans leur jargon, un mié. Pourquoi couper ? La pose de l'acteur dans le mié était pour ainsi dire l'arrêt du film sur le photogramme où l'acteur montre un état de tension particulier : d'où le sens de "coupure" de l'action et de "blocage" dans une immobilité vivante<sup>92</sup>. »*

Or cette définition s'avère très proche de celle que donne Eisenstein du raccourci, notion qu'il applique aux corps de Daumier :

*« Un raccourci est un mouvement bloqué, extrait du mouvement général, un point de fracture entre deux mouvements, un mouvement potentiel, la dynamique pour un moment congelée<sup>93</sup>. »*

Dans les deux cas, l'arrêt sur image ne signifie donc nullement une immobilité statique, mais au contraire, une immobilité nourrie de mouvement. Là où les visages de Sharaku se donnent comme la synthèse dynamique d'une expression portée à son comble, les figures de Daumier offrent quant à elles des promesses de mouvement.

***Du mouvement à la dynamisation de l'image globale. Éloge de l'irrégularité.*** Avec l'exemple de Sharaku, Eisenstein ajoute toutefois une dimension à son analyse du montage qui ne figurait que de manière latente dans celle consacrée à Daumier. Il passe en effet de la sensation de mouvement *stricto sensu* au dynamisme de l'image globale (*obraz*) en général.

91. KURTH, op. cit., p. 7-9 ; GRILLI, op. cit., p. 3.

92. Nicola Savarese, « Le théâtre de la chambre claire », cité par Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie de la danse. L'art secret de l'acteur*, Holstebro, International School of Theatre Anthropology, 1995, p. 248.

93. « What is a raccourci and what is a pose », LAW et GORDON, op. cit., p. 169.

Comme il l'explique dans son texte, les disproportions chez Sharaku correspondent à l'importance respectivement accordée à chaque partie du visage. En cela, Sharaku recourt à une méthode de composition que l'on retrouve dans le dessin d'enfant et qu'Eisenstein estime par-dessus tout, comme il l'écrit dans le même article, où il fait l'éloge de la « disproportion archaïque » :

*« La description disproportionnée d'un événement nous est propre, organiquement, depuis nos origines ou notre enfance. A. S. Louriia (de l'Institut psychologique de Moscou) m'a montré un dessin fait par un enfant sur le thème "allumer un fourneau." »*

*Tout y était dessiné en proportions relativement correctes et avec beaucoup de soin. Le feu de bois, le fourneau, la cheminée. Mais au milieu de la pièce, on voyait un énorme rectangle sillonné de zigzags. Qu'étaient ces zig-zags ? Et bien, c'étaient... les allumettes. En prenant en considération leur importance cruciale pour le phénomène dessiné, l'enfant leur avait donné une dimension à l'échelle de leur pouvoir.*

[...]

*La représentation d'objets dans leurs proportions réelles (absolues) est, bien sûr, un tribut à la logique formelle orthodoxe. Une soumission à la notion d'un ordre inviolable des choses.*

*À la fois en peinture et en sculpture, ce phénomène réapparaît périodiquement et invariablement aux périodes qui ont établi l'absolutisme. Remplaçant l'expressivité de la disproportion archaïque par la table des rangs de la régularité et de l'harmonie officiellement décrétée.*

*Le réalisme absolu n'est en aucun moyen la seule forme correcte de perception.<sup>94</sup>*

Dans la mesure où les disproportions chez Sharaku obéissent à cette loi psychologique de composition, ses œuvres acquièrent une grande puissance et une grande efficacité sur le spec-

94. « Le principe du cinéma et la culture japonaise. Hors-cadre » (1929), in EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 37.

Le point de vue d'Eisenstein contraste singulièrement avec la *doxa* réaliste-socialiste à venir. Son goût pour les cultures extra-occidentales lui sera d'ailleurs sévèrement reproché. Lors du Congrès des travailleurs du cinéma, le 8 janvier 1935, Sergueï Vassiliev pria Eisenstein d'« ôter son kimono couvert d'hiéroglyphes et de participer à la réalité d'aujourd'hui. » (ibid., p. 169.)

Par ailleurs, la pensée esthétique soviétique officielle se nourrissait essentiellement de l'*Esthétique* d'Hegel, qui rejette explicitement les arts non-occidentaux comme grotesques. La position d'Eisenstein se trouvait donc en contradiction manifeste avec l'idéologie dominante.

En revanche, son intérêt pour les dessins d'enfants n'est guère neuf : dès les années 10-20, de nombreux artistes russes leur prêtent de grandes vertus plastiques. Par exemple, David Bourliouk s'inspire explicitement de leur esthétique pour certains de ses tableaux. Il en est de même pour l'écriture enfantine : en 1913, Alexei Kroutchonykh publie *Cochonnets*, un recueil signé de lui et de Zina V., âgée de onze ans. (Agnès SOLA. *Le Futurisme russe*. Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 24).

tateur. En effet, elles réveillent chez ce dernier le souvenir du stade prélogique durant lequel il attribuait aux choses une taille correspondant à leur importance symbolique respective, dimension absente des œuvres de Daumier. Dans ces conditions, lorsque le cerveau du spectateur rassemble en image globale les différents traits qui composent les œuvres de Sharaku, celles-ci lui apparaissent comme nettement plus expressives et dynamiques qu'une représentation naturaliste.

Loin d'être uniquement caractéristique des formes d'art dites primitives (dessin d'enfant, art extra-occidental), cette méthode de composition se retrouve également parmi certains des exemples les plus classiques de l'art européen, comme l'art de l'Antiquité, qu'Eisenstein rapproche à cet égard des productions de Sharaku :

*« L'Antiquité connaissait cette méthode de montage, et pas uniquement sous la forme employée pour augmenter l'intensité de l'expression de souffrance du masque de Laocoon. Elle s'en servait également pour renforcer l'expressivité d'une caractéristique, ce en quoi elle se montre encore plus cinématographique. Dans ce cas, les fragments de montage n'entretiennent plus seulement entre eux des relations temporelles différentes, mais également spatiales : les détails fixés par le montage relèvent alors chacun d'échelles différentes. J'ai bien démontré de mon temps dans mon article "Hors cadre" la manière dont le faisaient les Japonais<sup>95</sup>. »*

Eisenstein ne fait que reprendre ici sa conception selon laquelle une œuvre d'art, pour susciter une image globale efficace, doit être *irrégulière* et présenter *des reliefs* :

*« Aucune œuvre ne peut se réclamer de l'art si elle n'a pas été créée par un artiste qui croit en l'irrégularité et qui rejette toute forme définie. La régularité, l'ordre, le désir de perfection (qui est toujours fausse perfection) détruisent l'art. L'irrégularité est la base de tous les arts.*

“Ce qui n'est légèrement difforme a l'air insensible, d'où il suit que l'irrégularité — c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement, sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.” (*Baudelaire, Journal, 13 mai 1856*<sup>96</sup>). »

95. « Le phénomène essentiel du cinéma : de la dynamique à partir du statique » (1937), in EISENSTEIN, *Montaj (Montage)*, p. 163-164. (nous traduisons)

96. « La dialectique de la forme cinématographique » (1929), cité par AMENGUAL, *Que Viva Eisenstein !*, p. 490.

Cet éloge de l'irrégularité, qui se décline chez Eisenstein sous différentes formes, depuis son intérêt pour la syncope en musique jusqu'à son goût pour la danse excentrique de Valeska Gert, n'est pas sans rappeler le *zdvig*, ce principe d'écart prôné par les futuristes russes, qui devait briser l'inertie de la perception<sup>97</sup>.

Pour résumer, chez Daumier, l'incohérence anatomique des corps donne l'impression au spectateur que les personnages vont ou viennent de bouger ; chez Sharaku, la disproportion des traits du visage obéit à une loi de composition psychologique qui dynamise puissamment le mouvement de la pensée à travers lequel l'image globale se forme dans la tête du spectateur. Dans les deux cas, on a donc affaire à un montage producteur de mouvement, mais à des niveaux différents.

**Artistes du montage. Équivalences.** Loin d'être anecdotique, la comparaison qu'Eisenstein établit entre Daumier et Sharaku se retrouve à plusieurs reprises dans ses écrits. Lors d'un développement de *Méthode* consacré aux processus de création, Eisenstein mène toute une réflexion sur le principe de régression en art. Il entreprend de minimiser l'importance de Proust et de ses réminiscences pour le dévoilement des mécanismes créatifs. Il est possible que son hostilité envers l'écrivain s'explique par la proximité que peut présenter la méthode créatrice de celui-ci avec le « revivre » stanislavskien auquel il s'oppose de toutes ses forces, à la suite de Meyerhold. En quelque sorte, la madeleine de Proust serait l'équivalent littéraire de la graine de Stanislavski. Quoi qu'il en soit, au détour de son argumentation, Eisenstein s'en prend au réflexe qui consiste à associer le nom de Proust à celui de Joyce, celui de Daumier à celui de Gavarni et celui de Sharaku à celui d'Utamaro :

*« Il suffit de prononcer le nom de Proust et inmanquablement, quel que soit votre interlocuteur, s'il s'agit d'un intellectuel, il ne manquera pas de mêler à la conversation naissante, en guise de réponse, le nom de Joyce et son étiquette de "surréalisme." »*

*Il s'agit là d'un exemple d'association superficielle et totalement arbitraire. Une comparaison purement mécanique. Du même type que celle qui force à prononcer le nom de Gavarni lorsqu'on évoque celui d'Honoré Daumier. Ou lorsqu'on se force à parler d'Utamaro ou d'Hokusai en réponse au nom de Sharaku. D'ailleurs, il n'y a rien chez Gavarni, le roi de la lorette, qui justifie une telle association avec ce titan,*

---

97. Dans ses différents ajouts à « Dramaturgie de la forme filmique », Eisenstein convoque à plusieurs reprises le terme de syncope et le nom de Gert. (ALBERA, op. cit., p. 100-105.)

le “Michel-Ange de la caricature” (selon les mots de Balzac). Sharaku, ce Daumier des Japonais, est tout aussi éloigné de leur Gavarni à eux, Utamaro (ou Hiroshige ?). On ne parlera même pas de Hokusai, qui ne partage rien de plus avec ces deux-là que le fait de figurer dans la même monographie, tout comme les deux Français n’ont rien d’autre en commun que le fait d’avoir dessiné au crayon lithographique sur des pierres<sup>98</sup>. »

Eisenstein exprime presque littéralement le même point de vue au début de ses *Mémoires*, alors qu’il commente son entreprise autobiographique. En effet, il n’entend nullement être assimilé à la démarche de Proust :

« Je n’ai jamais aimé Marcel Proust.

Même par snobisme, et donc au mépris conscient de la mode terriblement forte de Proust.

Cela très probablement, pour la même raison pour laquelle je n’aime pas Gavarni.

J’ai toujours été choqué qu’on parle habituellement de Gavarni en l’accolant à Daumier. Alors que Daumier est un génie, qui voisine avec les plus grandes figures de créateurs des plus grandes époques de l’art, et que Gavarni n’est rien de plus qu’un élégant boulevardier de la lithographie, quelque célèbre qu’il ait été par ses amis les Goncourt.

Il était admis, dans les années vingt-trente, qu’on prononçât le nom de Proust en même temps que celui de Joyce.

Or si Joyce est réellement un colosse dont la grandeur survivra et à la mode, et au morbide succès de scandale des pages excessivement franches d’Ulysse, et aux saisies de la censure, et à l’acalmie de la mode, et à l’oubli provisoire de son souvenir, Marcel Proust en revanche n’est que celui qui a momentanément occupé la place échue au cours des années à Céline, puis à Jean-Paul Sartre<sup>99</sup>. »

Ces deux textes révèlent que dans l’esprit d’Eisenstein, les noms de Daumier, de Sharaku et de Joyce sont étroitement liés, comme si l’un appelait nécessairement l’autre sous sa plume.

98. « Notes pour *Grundproblem* » (1934), in EISENSTEIN, *Méthod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*, p. 352-353, t. II. (nous traduisons).

Il est possible que son irritation face à l’association systématique de Gavarni et de Daumier lui ait été inspirée par la monographie qu’il avait de Henri Frantz intitulée *Daumier and Gavarni*. Eisenstein s’en prend peut-être aussi ici à Meyerhold, dans la bouche duquel les deux noms venaient souvent ensemble, comme on a pu le voir dans la partie consacrée au théâtre. Il semble toutefois plus probable qu’il fasse preuve d’une exaspération générale face à ce qui apparaît comme un poncif de la littérature critique sur la caricature française du XIX<sup>ème</sup> siècle.

99. « Foreword » (mai 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 38.

Si un tel rapprochement peut paraître surprenant, en revanche, pour Eisenstein, il s'explique parfaitement : Daumier, Joyce et Sharaku l'intéressent en tant que précurseurs, chacun dans leur domaine et à leur manière, du principe de *montage*. Il n'est d'ailleurs pas anodin que pour son projet de cinéma intellectuel, comme on l'a vu, Daumier comme Joyce soient explicitement convoqués. De même, Eisenstein rapproche ce dernier de Sharaku, en lui appliquant la description qu'en donne Julius Kurth, exactement comme il l'avait fait pour Daumier :

« Cela a été le rôle de Joyce de développer en littérature le côté descriptif des hiéroglyphes japonais. Chaque mot de l'analyse de Kurth [à propos de Sharaku] peut s'appliquer nettement et facilement à Joyce<sup>100</sup>. »

A *contrario*, cette équivalence posée entre Daumier, Sharaku et Joyce en tant qu'artistes du montage, du choc et de l'irrégularité explique aussi qu'Eisenstein rassemble dans un même clan des créateurs aussi hétérogènes à première vue que Proust, Gavarni ou Utamaro. Leur art, qu'il perçoit comme lisse et dépourvu de heurt, le laisse complètement indifférent.

Il se trouve que le parallèle qu'il établit entre Sharaku et Daumier se reflète jusque dans l'organisation matérielle de son appartement. En effet, dans les plans qu'il dresse en 1935 pour aménager son logement à Potylikha, il prévoit d'accrocher des *ukiyo-e* de Sharaku et une reproduction des *Poires* de Philipon dans la même pièce (la lithographie de Philipon est représentée sur le schéma par un dessin de poire.) (*voir fig.??*).

Au visage du roi se transformant en poire, ancêtre du montage intellectuel pour Eisenstein, répond ainsi visuellement le visage tout en tension de l'acteur de kabuki immortalisé par Sharaku.

Si le modèle de montage mis au point par Eisenstein sur Daumier s'applique à des artistes très divers dans le temps et dans l'espace, il permet également de rendre compte de phénomènes plastiques se produisant chez les héritiers directs de celui-ci. C'est le cas de Toulouse-Lautrec et de Degas, dont Eisenstein cite souvent les noms aux côtés de celui de Daumier<sup>101</sup>.

100. Note de bas de page à « Dramaturgie de la forme filmique » (1929), in ALBERA, op. cit., p. 70.

Dans « Le mal voltairien », Eisenstein loue « l'inimitable matérialité des effets d'écriture » et l'« a-syntaxisme » de Joyce.  
(EISENSTEIN, « Le mal voltairien (janvier 1943) »).

101. Voir par exemple ses considérations sur les contrastes entre premier plan et arrière-plan, à la page ??.

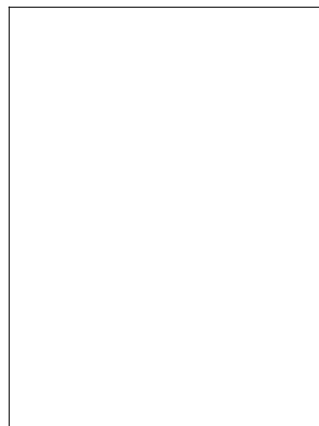


FIGURE 253 – Plan d'Eisenstein pour aménager son appartement à Potylikha. 1935. Archive 1347, fonds 1923, opus 2, page 4 et 5. RGALI, Moscou.

### Toulouse-Lautrec

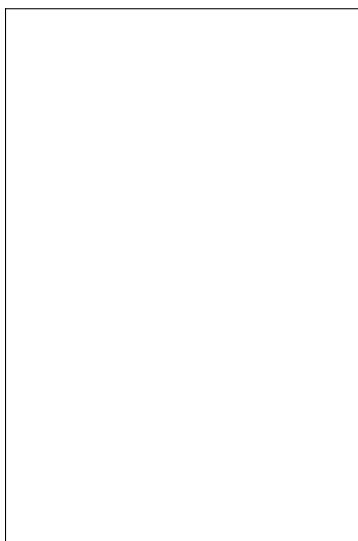


FIGURE 254 – Henri de Toulouse-Lautrec, *Cecy Loftus*. 1894.

Eisenstein analyse la mobilité du personnage de *Miss Cecy Loftus* de Toulouse-Lautrec en

---

De manière générale, l'évocation de Toulouse-Lautrec s'accompagne souvent chez Eisenstein d'une mention de Degas. C'est le cas par exemple pour la question du « cadrage-découpe », qui consiste à laisser une partie du corps d'un personnage en hors-champ.



des termes très similaires à ceux employés pour décrire *Belle Dame* de Daumier :

« Le secret de la fabuleuse mobilité des personnages de Daumier ou de Lautrec consiste en ceci que différentes parties du corps des figures sont reproduites dans des états spatiaux (positions) qui varient dans le temps.

Voir par ex. Miss Cecy Loftus de Lautrec.

Si on développe logiquement la position A du pied, on construit une position correspondante du corps A. Néanmoins, le corps est, depuis le genou, déjà reproduit dans la position A + a. L'effet cinématique de l'image immobile est déjà présent ici ! De la hanche aux épaules on a déjà A + a + a. Le personnage semble vivant et frémissant<sup>102</sup> ! »

Comme on l'a vu, la lecture d'Eisenstein de l'art comme montage doit beaucoup à sa théorie du mouvement expressif et du *raccourci* élaborée et conçue pour l'acteur. Il n'est donc guère étonnant qu'il illustre son propos avec ce portrait de l'actrice Cecilia Loftus, qu'on surnommait la « Sarah Bernhardt du music-hall » et dont le jeu concis et précis lui assurait une grande expressivité.

### Edgar Degas

Bien souvent, dans les écrits d'Eisenstein, le nom de Toulouse-Lautrec s'accompagne de celui de Degas. L'aspect potentiellement cinématographique des œuvres de ce dernier y est comparé à celui de Daumier. Dans l'un d'entre eux, Eisenstein recopie un passage de *La Danse grecque antique* de Maurice Emmanuel, dans lequel celui-ci décrit la manière dont les Grecs dépeignent les mouvements dansés. D'après Emmanuel, les artistes grecs donnent à voir différents moments d'une même danse à travers différentes figures, de sorte qu'il suffit d'envisager toutes les figures représentées ensemble pour obtenir un mouvement complet. Eisenstein y voit l'une des méthodes employées par Degas pour suggérer le mouvement :

« LA DANSE GRECQUE ANTIQUE. D'après les monuments figurés par Maurice Emmanuel. Docteur ès lettres, Lauréat du Conservatoire. Paris, Hachette et Cie, 1896.

---

102. « Dramaturgie de la forme filmique » (1929), in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 26.

“Dyssymétrie [sic] décorative. Les mouvements exécutés par les deux danseurs sont rarement semblables ; et, s'ils sont de même nature, le peintre ou le sculpteur ont eu soin de ne pas les fixer tous deux au même moment. Il en résulte une dyssymétrie décorative toujours préférée par les artistes grecs aux penchants rigoureux. Elle doit correspondre en même temps à des habitudes orchestriques constantes, car elle ne comporte guère d'exceptions. (On ne trouvera jamais, en vis-à-vis, deux danseurs représentés au même mouvement, on a deux moments antinomiques d'un même mouvement...) <sup>103</sup> »

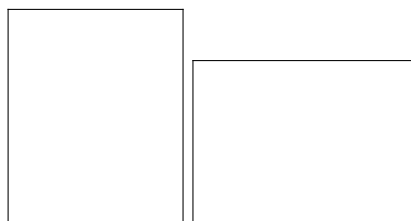


FIGURE 255 – Illustrations tirées de *La Danse grecque antique* de Maurice Emmanuel, 1896.

« C'est exactement comme cela que travaille Degas dans presque toutes ses œuvres : trois figures, qui correspondent presque toujours aux phases d'un seul et même mouvement (*M. Lepic, les blanchisseuses et corbeilles, Mary Cassat au Louvre, assise et debout, vue de dos* <sup>104</sup>, ses éternelles ballerines, etc. etc.)

Voir Daumier, chez qui la même figure se trouve généralement dans les deux-trois phases d'un mouvement (les différentes parties d'un même corps se trouvent à différentes étapes de l'exécution du mouvement <sup>105</sup>. »

103. Selon Georges Didi-Huberman, c'est justement ce passage de l'ouvrage qui aurait pu alimenter les réflexions de Warburg sur les *Pathosformeln*. Tout comme cette dyssymétrie permet, dans l'optique d'Eisenstein, de percevoir ces représentations de danses grecques comme précinématographiques, de même, dans la perspective de Warburg, cette dyssymétrie permet d'envisager les danses grecques comme des expressions dionysiaques de la démesure et du tragique, comme des *Pathosformeln* (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 264-265.)

104. Il s'agit des œuvres suivantes : *Le Vicomte Lepic et ses filles, Les blanchisseuses portant du linge, Mary Cassat au Louvre*.

105. « Degas et le cinéma », <http://metod.info/>. En français dans le texte.

Il est amusant de noter que Valéry, auteur d'un des plus beaux textes sur Degas, se soit justement inspiré de l'ouvrage d'Emmanuel pour écrire « L'âme de la danse » (1921). (« Lettre à Louis Sechan » in Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960, p. 1408.).

Là où Daumier synthétise les différentes étapes d'un même mouvement en un seul corps, Degas utilise quant à lui plusieurs personnages qui se ressemblent et qu'il répartit dans sa toile, de manière à suggérer au spectateur les états successifs d'une seule et même action. Par exemple, l'impression extraordinaire de capture sur le vif qui émane de *Place de la Concorde*, cité par Eisenstein, est créée entre autres par la manière dont les deux filles de Lepic semblent n'former qu'une seule. Habillées de la même manière, placées sur un même plan, les figures de Janine et d'Eylau prises ensemble effectuent à elles deux un mouvement de pivot. De même, le personnage masculin à gauche et à moitié hors champ relaie certes le regard du spectateur sur cette scène éphémère, mais il fait surtout écho à la figure de Lepic, matérialisant sur la toile la position où se trouvait ce dernier quelques secondes auparavant. Le mouvement de marche de Lepic est ainsi puissamment dynamisé<sup>106</sup>.

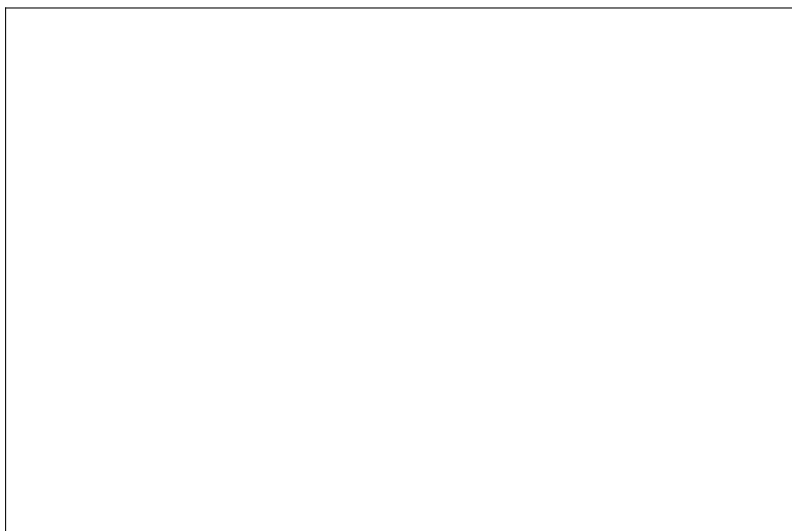


FIGURE 256 – Edgar Degas, *Place de la Concorde*, 1875. Ermitage, Saint-Pétersbourg.

---

106. Au-delà de ces procédés, bien entendu, le tableau doit aussi sa force à son cadrage, qui laisse deviner le monde hors-champ, au décentrement des figures, au grand espace de vide qui permet de juxtaposer abruptement premier plan et arrière-plan, comme dans les estampes japonaises. Voir à ce propos Mari KÁLMÁN MELLER. « Degas' *Place de la Concorde* : Vicomte Lepic and his daughters ». Dans : *The Burlington Magazine* 145.1201 (avr. 2003), p. 273–281.

Le procédé repéré par Eisenstein pourrait d'ailleurs s'appliquer de manière plus générale aux *séries* de Degas : Carol Armstrong a bien montré comment des critiques de l'artiste avaient écrit sur des tableaux qui n'existaient pas, et qu'ils avaient créés en imagination à partir de plusieurs œuvres appartenant à une même série. (Carol ARMSTRONG. *Odd man out. Readings of the work and reputation of Edgar Degas*. Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1991, p. 10-41).

Cependant, pour Eisenstein, ce procédé de décomposition d'une action en plusieurs phases est encore assez primitif. À ses yeux, la véritable méthode pour suggérer le mouvement de manière efficace au sein d'une seule image s'apparente à celle mise en évidence pour Daumier. Or selon lui, Degas y excelle également. Il apparaît à cet égard comme l'un des plus grands précurseurs du cinématographe.

S'appuyant sur un long extrait de *Du dessin français de David à Cézanne* de Waldemar George, Eisenstein loue la capacité de Degas à dépeindre un mouvement en représentant ses différentes phases au sein d'un même corps sans pour autant disloquer ce dernier :

*« Degas parvient à un miracle : il réalise toutes ses aspirations sans briser l'apparence des formes et des objets réels représentés.*

*Il atteint ainsi une intensité dramatique incomparable, équivalente au cinématographe.*

*Entre Degas et le cinéma se déploie une chaîne composée de cas où cette même tendance se réalise au prix d'une "brisure" de la représentation (Delaunay) et, plus loin, au prix d'une "brisure" de la forme peinte elle-même (Picasso).*

*[On peut se faire une idée] du cinématographisme potentiel de Degas à travers les caractéristiques typiquement cinématographiques que lui attribue, sans s'en rendre compte, Waldemar George à chaque instant :*

“Mais à quelle conception, à quelle vision du monde, à quelle volonté d'expression artistique correspond cette tendance à varier les *angles de prises de vue*, à créer de *vivantes arabesques corporelles*, ou à dresser des *constructions spatiales* dans le désert du fond non formulé? Degas ignore la sensation de repos. Ses figures, d'apparence immobile, sont des *synthèses d'un mouvement continu*. Degas est, avant tout, le peintre, le sculpteur et le dessinateur du *dynamisme*, du calcul des mouvements et des forces. L'attraction que le mouvement en soi, ses lois physiques, son rythme exercent sur l'esprit de Degas représente le tribut de l'homme payé à son époque. Degas apparaît à mes yeux comme un des maîtres de la peinture moderne. C'est qu'après Ingres il s'attaque en premier à la forme, qu'il la disloque et la désarticule pour l'inscrire dans le corps du tableau, tout en traduisant, par un savant détour, son caractère spatial. Son travail postérieur au choix du sujet est un travail de *crystallisation* (sic). Ses procédés de dessin sont connus. Il prend sur le vif des croquis, les décalque, superpose ces déqualques (sic), et parvient ainsi une *synthèse du mouvement fonctionnel\**.”

*Précurseur direct des dislocateurs de la forme :*

“Ses recherches constituent des flèches indicatrices. L'avenir dira dans quelle mesure ce précurseur a déterminé les expériences des peintures du XX<sup>ème</sup> siècle. Mais d'ores et déjà on constate que son influence sur le jeune Picasso fut réelle. Degas joue

donc dans l'histoire de l'art un rôle identique à celui des maîtres du Quattrocento.  
C'est le héros d'une ère de transition\*..."<sup>107</sup> »

Effectivement, si l'on regarde une œuvre telle que *Danseuse sur la scène*, on se rend compte que Degas restitue la pirouette de la danseuse en attribuant respectivement à chacun de ses bras et jambes différentes phases du mouvement général. (*Voir fig. ??*)

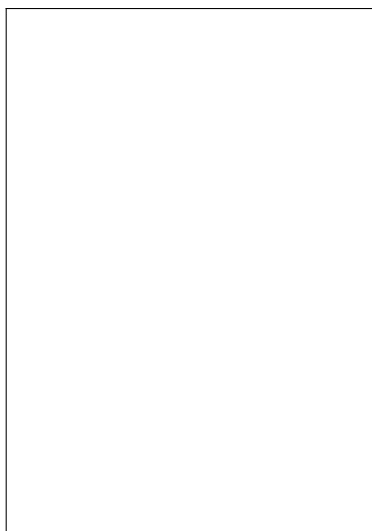


FIGURE 257 – Edgar Degas, *La Danseuse sur scène*, 1878, Huile sur toile. Musée d'Orsay, Paris.

Même si Degas est plus souvent associé à la photographie, la comparaison entre son art et le cinéma ne surprend guère ou, du moins, elle est plus attendue que pour Daumier. Ainsi, en 1886 déjà, Fénéon qualifiait Degas de « cinématique infallible<sup>108</sup>. » De même, Germain Bazin s'est attaché à démontrer les proximités que l'on pouvait repérer entre les œuvres de Degas et le cinéma<sup>109</sup>.

107. Sergueï EÏZENCHEÏN. « Carnet de travail ». Carnet 1415, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1940. (*Inédit. Nous traduisons et soulignons*).

108. « Un bottin des lettres et des arts » (1886), in Félix FÉNÉON. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1948, p. 199.

109.

« Degas eut singulièrement le pressentiment du cinéma. Son œuvre en a quelques-uns des caractères spécifiques. Mobilité d'échelle et de plan. Mobilité spatiale. Successivité des images.

Au-delà de ses propres sensibilités, le lien qu'Eisenstein établit entre le montage de Degas et celui de Daumier se justifie d'un point de vue historique. En effet, Degas a recopié de nombreuses caricatures de Daumier, qu'il collectionnait<sup>110</sup>. À cet égard, Carol Armstrong a bien montré comment il s'est nourri de la gestuelle expressive des personnages de Daumier, tout en la radicalisant<sup>111</sup>. Elle insiste notamment sur les disjonctions qu'on trouve chez Degas entre l'ensemble du corps et certaines de ses parties, disjonctions dont on a vu qu'elles expliquaient, pour Eisenstein, la sensation de dynamisme engendrée par les personnages de Daumier<sup>112</sup>.

### Une sensibilité à un changement de paradigme

*« Dans l'Univers de la Danse, le repos n'a pas de place ; l'immobilité est chose contrainte et forcée, état de passage et presque de violence, cependant que les bonds, les pas comptés, les pointes, l'entrechat ou les rotations vertigineuses, sont des manières toutes naturelles d'être et de faire. »*

Paul Valéry, *Degas danse dessin*

Comme l'indique la dernière phrase de Waldemar George citée par Eisenstein, Degas est « *le héros d'une ère de transition.* » En accordant une place de choix à Degas dans son appréciation des différents moyens plastiques pour représenter le mouvement avant l'apparition du cinéma, Eisenstein se montre particulièrement sensible aux réalisations des acteurs du changement de paradigme qui s'opère à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Comme Michaël Zimmermann l'étudie présentement, c'est en effet à cette époque que se produit le passage entre un corps pensé comme

[...]

*Tout l'œuvre de Degas, lorsque je cherche à l'évoquer, se déroule, en effet, dans ma mémoire, comme un immense film comprenant de multiples séries dans chacun desquels les aspects successifs d'une forme, d'une scène vivante son étudiés. »*

(Germain BAZIN. « Degas et l'objectif ». Dans : *L'Amour de l'art* 7 (1931).)

110. Theodore REFF. *Degas, the artist's mind*. New York : Harper et Row, 1976, p. 70. Sur la collection de Degas, voir Ives STEIN et Susan Alyson STEIN. *The Private collection of Edgar Degas. Summary catalogue*. Yale University Press, 1997.

111. ARMSTRONG, op. cit., p. 136-155.

112. ibid., p. 142.

Le talent de Degas à restituer le mouvement repose aussi sur sa reprise quasi-obsessionnelle des mêmes sujets, qui lui permet de maîtriser à merveille ses compositions, malgré l'apparence de spontanéité qui se dégage de ses œuvres. De même, il faut prendre en compte à ce sujet son intérêt pour les recherches chronophotographiques de Marey.

entité *immobile au repos* vers un corps perçu comme *perpétuellement en mouvement*<sup>113</sup>. Cette évolution semble se cristalliser dans les recherches de Marey qui, au-delà de ses fameuses chronophotographies, est aussi celui qui a mis l'accent sur la prééminence du mouvement dans la vie — il met notamment en évidence les mouvements ininterrompus du corps : battements cardiaques, pulsations sanguines, etc.<sup>114</sup>

Les conséquences de ce bouleversement dans l'appréhension du corps se manifestent dans les arts plastiques, pour lesquels la question de la représentation du mouvement devient centrale.

Selon Michaël Zimmermann, Degas serait l'une des figures majeures de cette *épistémé* nouvelle du corps en mouvement. L'impression dynamique qui se dégage de ses personnages est due à la capacité de l'artiste à saisir un mouvement en plein vol, à le transcrire en termes de corps désaxés et instables, ces « méduses » que Valéry admirait tant<sup>115</sup>. Il ne s'agit plus de corps articulés selon la symétrie d'un beau idéal élaboré à partir d'un corps figé, mais d'organismes décentrés et plasmiques, en reconfiguration permanente, offrant selon Valéry un « idéal de mobilité ». Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, qu'Eisenstein rattache Degas à l'esthétique du cinématisme qu'il s'emploie à fonder, aux côtés de Daumier.

### c) Préférences synthétiques

*« Nous ne procédons à l'analyse qu'au prix d'un violent effort ; nous retombons toujours dans la procédure naturelle, dans la synthèse. En effet, à ses débuts, l'esprit humain était synthèse : la synthèse est ce qui caractérise la science des Anciens. »*

Piotr Chaadaïev, *Lettres philosophiques*

---

113. Michaël Zimmermann a exposé ses recherches en France lors du séminaire « La perception mise en mouvement : arts visuels, anthropologie et philosophie de 1850 à 1914 », qui se tint à l'Institut d'Études Avancées, à Paris, durant les mois de mars et avril 2009.

114. Voir entre autres Étienne-Jules Marey, Jean-Baptiste Auguste Chauveau, « Détermination graphique des rapports de la pulsation cardiaque avec les mouvements de l'oreillette et du ventricule, obtenue au moyen d'un appareil enregistreur », *Gazette médicale de Paris*, n°16, 1861, p. 675-678.

115. Paul VALÉRY. *Degas danse dessin*. Paris : Gallimard, 1965 [1938], p. 34.

### Daumier et Degas, précurseurs des dislocateurs de la forme

Dans son texte sur Degas, Eisenstein qualifie l'artiste de « précurseur des dislocateurs de la forme » que seront Picasso et Delaunay. Il se trouve qu'il exprime un point de vue similaire à propos de Daumier, ce qui n'est guère étonnant. Selon lui, ce dernier anticipe les réalisations de Delaunay, y compris dans le lien qu'elles entretiennent avec le dispositif cinématographique :

« Tremendously important :

*Le fore runner de la multiplicité de points de vue que Robert Delaunay déploie en lien avec les manifestations analytiques du monde — en architecture (ses Tours Eiffel etc.) était et dans le temps ! et selon une étape organique de cette succession, Honoré Daumier, qui brise le corps d'un personnage en différentes phases successives d'un seul et même mouvement.*

Les différentes phases (dans le temps) du mouvement humain chez Daumier se transforment en différents points de vue (dans l'espace) sur l'objet chez Delaunay.

*Ce lien se reproduit dans la technique cinématographique (in the broadest sense : mechanical technics and creative technics) :*

*le système de cadres (photogrammes) sont les phases successives d'un mouvement brisé*

*et le système de montage de fragments répète, comme dans un miroir grossissant, ce même principe de brisure en plusieurs points de vue.*

Pluralité de points de vue et pluralité de moments<sup>116</sup> ! »

### Montage et illusion du mouvement

Toutefois, si la méthode de montage cinématographique avant l'heure de Daumier et de Degas préfigure celle de Delaunay et de Picasso, en revanche, cela ne signifie nullement qu'elles soient équivalentes en termes d'efficacité aux yeux d'Eisenstein. En effet, loin d'adopter une vision linéaire selon laquelle la représentation du mouvement dans l'art progresserait de manière exclusivement chronologique, celui-ci considère que les accomplissements de Daumier et de Degas en la matière sont supérieurs à ceux des cubistes. La raison en est simple : Daumier et Degas parviennent à des effets protocinématographiques sans pour autant briser la représentation, ce

116. « Histoire du cinéma. XIV. Histoire du problème : l'espace et le temps dans la peinture » (24 décembre 1947), in EISENSTEIN, « Notes pour une histoire générale du cinéma », p. 3. (*nous traduisons*).



qui n'est pas le cas de Delaunay et de Picasso. Ainsi, dans le texte sur Degas cité précédemment, Eisenstein écrit : *Degas parvient à un miracle : il réalise toutes ses aspirations sans briser l'apparence des formes et des objets réels représentés. [...] Entre Degas et le cinéma se déploie une chaîne composée de cas où cette même tendance se réalise au prix d'une "brisure" de la représentation (Delaunay) et, plus loin, au prix d'une "brisure" de la forme peinte elle-même (Picasso).* »

De même, à propos de Daumier et du Tintoret, il note :

« *Leur talent à tous deux réside dans le fait qu'en dépit de représenter les différentes parties d'un même corps à différents stades d'un mouvement, ils s'arrangent pour conserver l'unité de la perception globale du personnage dans son ensemble*<sup>117</sup>. »

À cet égard, on s'en souvient, la lithographie *Belle Dame* constituait un cas-limite, dans la mesure où la brisure du personnage de Ratapoil y est particulièrement spectaculaire. Or pour Eisenstein, il est fondamental de ne pas franchir le stade où la représentation elle-même se trouverait brisée :

« *Le procédé même qui consiste à représenter les phases successives d'un mouvement pour en donner la sensation se niche étroitement dans ces modèles picturaux qui nous frappent particulièrement par leur dynamisme et qui, en même temps, ne disloquent pas sur la toile l'unité de texture de l'objet, du phénomène ou du personnage représenté*<sup>118</sup>. »

La conservation de l'intégrité de la représentation forme donc un principe essentiel pour transmettre une sensation réellement dynamique. Cette position, quelque peu inattendue pour quelqu'un comme Eisenstein, s'explique selon moi par la référence cinématographique qu'il fait intervenir dans son modèle théorique. En effet, au cinéma, le mouvement est créé par la vitesse de défilement à vingt-quatre images/seconde de la bobine, qui force le spectateur à percevoir une succession d'images fixes comme un écoulement continu. Si on règle l'appareil de projection à une vitesse inférieure, le spectateur verra alors la succession des photogrammes pour ce qu'elle

---

117. « Le phénomène principal du cinéma : la dynamique issue du statique » (1937), *in idem, Montaj (Montage)*, p. 159. (*nous traduisons*).

118. *ibid.*, p. 159.

est, c'est-à-dire comme une *succession*, et non comme une continuité. L'illusion optique sera alors brisée, faisant disparaître du même coup toute impression de mouvement. En somme, pour que « l'effet cinéma » se produise, il ne faut pas avoir conscience qu'un processus de montage est à l'œuvre<sup>119</sup>. Comme le constate Eisenstein dans un des textes cités ci-dessus, il est d'ailleurs très difficile lorsqu'on regarde un film de percevoir les fragments de montage comme tels, indépendamment de leur enchaînement.

Le même raisonnement s'applique aux arts graphiques et picturaux. Comme on l'a vu, pour Eisenstein, le dynamisme extraordinaire des figures de Daumier et de Degas est dû à un montage analogue à celui du cinéma. Que ce montage vienne à être dévoilé comme tel, et toute sensation dynamique disparaîtra. En effet, si les incongruités anatomiques auxquelles recourent Daumier et Degas apparaissent pour ce qu'elles sont au spectateur, si celui-ci prend *conscience* du caractère assemblé de leurs figures, alors le processus de mise en branle imaginaire du personnage représenté ne pourra pas s'enclencher. C'est la raison pour laquelle l'artiste ne doit surtout pas disloquer l'unité figurative de la représentation, sous peine d'exposer son recours au montage et de renoncer ainsi à produire un effet réellement dynamique.

C'est ce qui explique, à mon sens, qu'Eisenstein désapprouve les représentations qui décomposent le mouvement, et en particulier celles expérimentées par les futuristes et les cubistes, qui le laissent parfaitement indifférent. Il nous faut à présent en passer par la critique qu'il fait de ces dernières afin de comprendre pourquoi, dans le cadre du problème de la représentation du mouvement, il accorde un statut privilégié aux productions de Daumier par rapport aux solutions picturales qui leur succèdent.

---

119. Il est amusant de constater que Pavel Florenski qui défend, comme on l'a vu, l'art de l'icône pour ses capacités synthétiques, recourt également à une analogie avec un appareil, le phonographe, pour décrire la perception fluide qu'engendre une icône réussie :

*« Ici les moments les plus splendides observés en temps différents sont donnés à l'état pur, en condensé, et ne demandent pas d'effort psychique pour **en fondre les scories**. Comme sur le rouleau gravé d'un phonographe, la tête de lecture **glisse** à travers les sillons et les surfaces de la gravure, avec leurs encoches, et à chaque endroit, l'auditeur ressent les vibrations correspondantes. Ces vibrations-là sont le but de l'œuvre d'art. »*

(FLORENSKI, loc. cit. (*nous soulignons*))

Notons, de manière plus générale, que l'hostilité d'Eisenstein à l'égard des futuristes est partagée par les théoriciens de l'icône.

### Futurisme et mouvement

Eisenstein ne témoigne guère d'enthousiasme pour les réalisations futuristes, y compris dans leur version russe, contrairement à ce suggère Dominique Fernandez, et bien qu'il ait lui-même, dans ses dessins de jeunesse, versé dans le style cubo-futuriste<sup>120</sup>. (voir fig. ??)

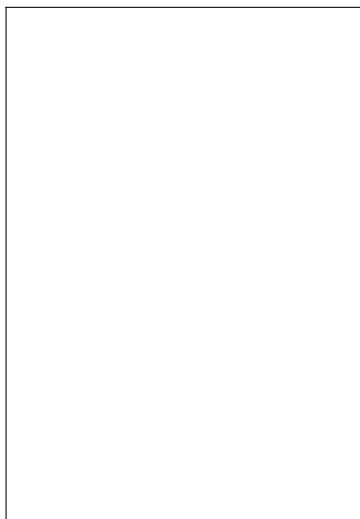


FIGURE 258 – Sergueï Eisenstein, impressions cubo-futuristes pendant un cours de Meyerhold. 1921. Carnet 748, fonds 1923, opus 1. RGALI, Moscou.

Selon lui, en décomposant le mouvement, les futuristes ne font que régresser vers des solutions picturales déjà employées au Moyen-Âge, où l'on représentait un même personnage plusieurs fois dans un même tableau pour suggérer l'ensemble de son action. Mais surtout, pour reprendre la terminologie qu'Eisenstein emprunte aux formalistes, les futuristes, en *dénudant le procédé* par lequel ils tentent de transmettre le mouvement, se condamnent à un jeu purement intellectuel et totalement dépourvu d'expressivité. Ils n'offrent qu'un reflet approximatif et superficiel du phénomène, qui ne peut en aucun cas provoquer chez le spectateur de sensation réellement dynamique — point de vue qui n'est pas sans résonance bergsonienne :

« *La question est de savoir si le "phénomène fondamental" du cinéma a eu des antécédents dans les stades qui l'ont précédé. N'est-ce pas un fait connu également*

120. FERNANDEZ, op. cit., p. 56.

*des autres arts que cette situation inhabituelle où deux vues fixes d'un même objet, saisies lors de deux phases successives d'un même mouvement, ont la propriété d'engendrer par leur juxtaposition un phénomène qualitativement nouveau et d'une dimension nouvelle, c'est-à-dire de "se fondre" dans la représentation d'un processus dynamique ?*

*Oui, sans aucun doute. [Et l'on repense évidemment, en premier lieu, aux représentations futuristes d'individus à huit jambes dessinées dans huit phases différentes d'un même mouvement<sup>121</sup>.]*

*Mais il n'est pas inutile de remarquer à leur propos qu'il n'en résulte pas une impression de mouvement : ce jeu purement logique et spéculatif ne fait que "dévoiler le procédé", ruinant ainsi la "subtile tromperie" qui aurait pu, si l'on y avait mis précisément plus de subtilité, créer effectivement l'illusion (pour les exemples, voir ci-dessous [Il s'agit des œuvres de Daumier et du Tintoret].*

*En outre, un tel parti pris, comme la plupart des tendances en "isme", n'est rien de plus qu'une régression des étapes passées, alors que ces étapes appartenaient à une progression et s'efforçaient de maîtriser la réalité et non de la fuir. On peut ainsi retrouver ce même phénomène dans de très anciennes miniatures (du XI-XIII<sup>ème</sup> siècle). L'artiste ne sait pas encore saisir la dynamique du mouvement dans celle du dessin. Et que fait-il donc ? Il décompose le mouvement en deux phases, parfois trois, et attribue à une seule figure une série de positions successives décrites par ce mouvement.<sup>122</sup>. »*

Ainsi, pour Eisenstein, les tableaux futuristes ne se différencient pas énormément, par exemple, des représentations hindouistes de dieux à plusieurs bras, dont la multiplicité est à mettre sur le compte, selon lui, d'une tentative de restitution primitive du mouvement.

Les procédés futuristes pour transmettre une sensation dynamique s'avèrent donc bien primitifs et complètement caducs à côté du cinéma, dont ils ne constituent qu'une bien pâle imitation :

*« La cinématographie est la pierre tombale de toutes les tentatives des futuristes pour dynamiser la peinture statique.<sup>123</sup> »*

En effet, les représentations futuristes sont comme une succession de photogrammes à laquelle manquerait la vitesse de défilement de la projection cinématographique nécessaire à leur

121. Eisenstein a probablement en tête les œuvres de Ballà.

122. EISENSTEIN, op. cit. Le passage entre crochets correspond à ce que j'ai retraduit à partir de « Le phénomène essentiel du cinéma : de la dynamique à partir du statique » (1937), in EISENSTEIN, op. cit., p. 158.

123. « Le carré dynamique » (1930), in EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles*, p. 223.



FIGURE 259 – Croquis par Eisenstein d'un dieu hindou aux multiples bras. Reproduit dans <http://metod.info/>.

conversion en illusion de mouvement. Eisenstein les associe d'ailleurs explicitement aux chronophotographies de Marey et de Muybridge qui les inspirèrent. Ainsi, dans un brouillon destiné à son *Histoire générale du cinéma*, il dresse un récapitulatif chronologique des différentes solutions expérimentées par les arts précinématographiques pour représenter le mouvement. Après avoir évoqué la réponse de Daumier et du Tintoret au problème que pose l'élaboration d'une composition dynamique, il termine sur l'expérience futuriste, dont il compare alors les procédés à ceux du Moyen-Âge et à ceux de la chronophotographie :

« III. Problème de la représentation animée dans les arts figuratifs :

*Théâtre d'ombres. Wayang*<sup>124</sup>.

*Tableaux simultanés. Succession des différentes phases d'un phénomène (Memling, Botticelli). (Décoration simultanée dans le théâtre du Moyen-Âge et de la Renaissance.)*

*Série de tableaux (Hogarth, le Brigand Maragato de Goya).*

*Problème d'une composition dynamique.*

*Différentes phases d'une position d'une figure (Tintoret, Daumier).*

*Simultanéité des différentes positions d'une figure (multiplicité de bras et jambes)*

*(Manuscrit de Sachsenspiegel à Heidelberg*<sup>125</sup>*, futurisme.)*

*Expériences de Muybridge de décomposition photographique*<sup>126</sup>*. »*

124. Théâtre d'ombres indonésien. Gordon Craig l'admirait beaucoup, d'une manière qui peut rappeler l'intérêt d'Artaud pour le théâtre balinaï.

125. Littéralement, « miroir des Saxons. » Il s'agit d'un des *codex* médiévaux allemands les plus célèbres.

126. « De l'appareil photo à la caméra », in EISENSTEIN, « Notes pour une histoire générale du cinéma », p. 15. (*nous traduisons*)

Eisenstein exprime un point de vue similaire dans un autre passage de ses notes :

Une nouvelle fois donc, Eisenstein condamne les expérimentations futuristes comme régression dans l'expression du mouvement dans l'art. En leur déniaient toute innovation et toute efficacité à ce sujet, il opte ainsi pour un point de vue rigoureusement inverse à celui de Malévitch, qui considérait dans « Les lois picturales dans les problèmes du cinéma » qu'il était nécessaire que les cinéastes s'inspirent de Ballà, Boccioni, Russolo, etc. pour doter leurs films d'une réelle dynamique<sup>127</sup>.

### Les cubistes

Pas plus que les futuristes, les cubistes ne trouvent grâce aux yeux d'Eisenstein. Alors qu'il reproche aux futuristes leur absence de dynamisme véritable, avec les cubistes, il élargit sa critique en envisageant le mouvement *lato sensu*. Non seulement les cubistes ne parviennent pas, comme les futuristes, à proposer au spectateur une réelle sensation de dynamisme, mais ils sont également incapables d'éveiller le mouvement de la pensée, celui qui permettrait d'unifier les différentes représentations d'un objet en son image globale (*obraz*). Ils ont beau présenter différentes facettes d'un même objet, en brisant l'unité figurative, ils privent leur représentation de la forme qui permettrait de les unifier comme dans l'écoulement cinématographique :

« *La désagrégation de l'unité figurative se produit chez les cubistes Delaunay (La Tour Eiffel) et Picasso (poly-points de vue dans un même dessin)*. In human nes ux.

---

« *Le phénomène du cinéma* (History of the phenom[enon])  
 «*Photogrammes*» et méthode du cinéma.  
 De la mosaïque au pointillisme.  
 Juxtaposition dynamique à la place de  
 la fusion.  
 Daumier et Tintoret en micro\*.  
 Goya, «*Margorotto*» [sic] en macro\*.  
 Hogarth, Mariage à la mode\* dans les scènes. »

« L'héritier » (22-26 octobre 1946), Sergueï EÏZENCHTEÏN. « L'héritier ». Archive 993, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou, 1947. (*nous traduisons*)

Maria Tortajada a bien montré comment, en réalité, les instants capturés par les chronophotographies de Marey n'excluent nullement la durée et comment certaines de ses conceptions peuvent même se rapprocher de celles de l'instant prégnant, contrairement à la lecture traditionnelle qu'on en fait et qu'Eisenstein reprend. (TORTAJADA, op. cit.)

127. MALÉVITCH, op. cit.

Dans sa critique à l'encontre de la production cinématographique, qu'il juge trop inféodée à la peinture, Malévitch accorde d'ailleurs un statut à part à Dziga Vertov, en vertu des parentés qu'il découvre entre ses films et les problématiques futuristes.

*Une nouvelle réunion existe dans la cinématographie de montage : multi-points de vue et unité*<sup>128</sup>. »



FIGURE 260 – Robert Delaunay, *La Tour Eiffel rouge*. 1911.

À l’instar des essais futuristes pour décomposer le mouvement, Eisenstein assimile les expérimentations de Delaunay sur le dynamisme urbain à une spéculation intellectuelle, à une « mise à nu du procédé » à laquelle manque une forme unificatrice. C’est ce qu’il expose dans un texte où il compare *La Tour Eiffel* de Delaunay aux *Cent vues du Mont Fuji* de Hokusai :

*« Quelle “issue” pour l’impressionniste qui souhaiterait, cependant, offrir une image complète du phénomène, et non pas la représentation d’une seule impression de celui-ci ? Visiblement, une seule : réaliser une série d’impressions sur l’objet. Et chez les ancêtres de l’impressionnisme français, chez les Japonais, c’est justement cette pratique qui s’instaure : pour n’en donner qu’un exemple célèbre, rappelons-nous Les Cent vues du Mont Fuji de Hokusai et les Trente-six vues du Fuji du même. Dans ce cas, cette synthèse d’impressions fournit une représentation éidétique complète du Fuji.*

128. « Ermolova » (1937), in EISENSTEIN, *Cinématisme : peinture et cinéma*, p. 226.

*Si l'impressionnisme commettait une erreur en mettant l'accent sur un aspect unique du phénomène, en revanche, le cubisme qui le critique se trompait tout autant en s'appliquant à synthétiser le phénomène au sein d'une seule toile. La célèbre Tour Eiffel de Delaunay représente, en essence, "cent vues de la tour Eiffel" comprimées en une seule représentation! Comme on le voit, dans les tentatives de mise à nu du problème (je souligne cette expression car cette synthèse, ce mouvement de la figure et cette imagerie coexistent avec l'intégrité de la représentation dans des centaines d'exemples d'œuvres classiques datant du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui ne se préoccupaient alors nullement de mettre les problèmes à nu, et qui sélectionnaient et isolaient des problèmes spécifiques à partir de la totalité expressive et avant tout idéologiquement orientée du tableau [Parmi ces exemples figurent les œuvres de Daumier.]), dans ces tentatives donc, aucun de ces deux courants picturaux n'a su résoudre le problème. Dans les deux cas, la solution résiderait dans l'unification dynamique de ces cent vues de la tour Eiffel ou du Mont Fuji à l'aide d'une bande qui défilerait à travers elles devant le spectateur<sup>129</sup>. »*

Ainsi, si la peinture s'obstine à vouloir se dévoiler comme montage et à mettre à nu ses procédés, elle est vouée à une impasse dont seul peut la sortir le cinéma, qui offre quant à lui l'avantage de pouvoir concilier le montage de points de vue différents avec la forme qui permet de les unifier.

Dans un de ses carnets, Eisenstein résume de manière encore plus claire cette position :

*« Chez Delaunay, les impressions séparées ne seront déjà plus "superposées\*", mais mises à côté, en vue du même mélange optique que les touches colorées des impressionnistes (pointillistes par excellence\*). Cependant, une telle synthèse ne se produit pas dans le cadre d'une toile comme, par exemple, La Tour Eiffel. Il aura fallu le tapis roulant\* de la toile-écran qui défile pour monter ces différents "fragments\*" analytiques en image [illisible] : le cinéma<sup>130</sup>. »*

D'une façon qui peut apparaître comme paradoxale de la part d'un tel expérimentateur de la forme, Eisenstein se montre ainsi résolument hostile aux réalisations avant-gardistes du début du XX<sup>ème</sup> siècle, leur préférant des œuvres du XIX<sup>ème</sup> siècle ne sacrifiant pas l'unité de

129. « Le phénomène essentiel du cinéma : de la dynamique à partir du statique » (1937), in EISENSTEIN, *Montaj (Montage)*, p. 169. (nous traduisons)

130. idem, « Carnet de travail ». (nous traduisons et soulignons).



la représentation. Selon son point de vue et contrairement aux préjugés, en essence, Picasso et Delaunay s'apparentent donc moins à des artistes du montage qu'un Daumier ou qu'un Degas. Certes, cette conclusion pour le moins surprenante peut être mise sur le compte de la volonté d'Eisenstein de se conformer à l'esthétique réaliste-socialiste. De même, selon François Albera, un tel choix s'expliquerait par sa conception selon laquelle l'art moderne, art du fragment, serait incapable de penser le Tout<sup>131</sup>. Néanmoins, cette interprétation n'est pas très convaincante pour quelqu'un qui souhaitait par exemple faire exploser la forme dans son projet *Glass House*. En revanche, en recourant à l'analogie entre montage plastique et montage cinématographique, on rend tout de suite les préférences artistiques d'Eisenstein beaucoup plus logiques et cohérentes.

### **Lignes dynamiques**

Par ailleurs, son hostilité à la dislocation de la forme peut également être rattachée à son goût pour la *ligne*, qu'il hérite de sa pratique de dessinateur :

*« La ligne est la trace du mouvement. Et il est probable qu'au cours des ans, je me souviendrai de cette sensation extraordinaire de la ligne comme dynamique, de la ligne comme processus, de la ligne comme chemin. [...] »*

*La dynamique des lignes, et la dynamique de l'“avance”, et non du “sur place”, tant en matière de lignes que de systèmes d'événements, et du passage de l'un à l'autre, resteront ma passion constante<sup>132</sup>. »*

Lorsqu'elle se déploie de façon continue comme chez Daumier, la ligne guide l'œil du spectateur à travers les différents phénomènes représentés, qu'elle unifie ainsi de façon dynamique. Elle se fait dès lors l'équivalent graphique du « tapis-roulant de la toile-écran » évoqué ci-dessus par Eisenstein.

### **Constructions organiques**

Enfin, de manière générale, la préférence accordée par Eisenstein aux compositions synthétiques d'un Daumier ou d'un Degas s'éclaire aussi si l'on revient sur le passage cité précédemment

---

131. « Introduction », in EISENSTEIN, op. cit., p. 12.

132. « Comment j'ai appris à dessiner » (juillet 1946), in EISENSTEIN, op. cit., p. 86-87.

dans lequel Rodin explique à Gsell sa technique pour créer des sculptures dynamiques. Après avoir livré son secret et avoir critiqué les expériences de Muybridge sur le galop du cheval, il déclare :

*« Notez d'ailleurs que les peintres et les sculpteurs, quand ils réunissent dans une même figure différentes phases d'une action, ne procèdent point par raisonnement ni par artifice. Ils expriment tout naïvement ce qu'ils sentent. Leur âme et leur main sont comme entraînées elles-mêmes dans la direction du geste, et c'est d'instinct qu'ils en traduisent le développement. »<sup>133</sup>.*

Cette notion d'instinct est capitale : contrairement aux représentations analytiques des futuristes qui décomposent le mouvement en instants quelconques et égaux, suivant une logique de *pure extériorité*, un Rodin comme un Daumier s'attachent quant à eux à des moments privilégiés et saillants, qu'ils identifient grâce à une compréhension des processus dynamiques éprouvée de *l'intérieur*. Ils inscrivent ainsi dans la chair même de leurs œuvres la trace de leur sensibilité au mouvement. D'où la puissante impression de dynamisme qui s'en dégage. En effet, comme l'explique Eisenstein, si la composition est déterminée par la relation que l'artiste entretient avec son objet, le spectateur sera nécessairement amené à éprouver cette dernière :

*« [Le rapport du spectateur à l'objet représenté] est un rapport assigné au spectateur par l'auteur, découlant entièrement de la relation personnelle qu'entretient l'auteur lui-même avec cet objet. Et c'est bien elle — cette relation — qui le force à recourir à la construction plastique l'exprimant le plus complètement »<sup>134</sup>.*

En somme, l'œuvre d'art réellement dynamique fonctionnerait donc comme une circulation d'affects : fortement marqué par un objet extérieur mobile, l'artiste externalise un ressenti interne par des moyens plastiques qu'il perçoit comme les plus à mêmes d'exprimer son impression ; parce qu'organiquement choisie, la composition qu'il met alors au point ne peut qu'affecter le spectateur et lui transmettre à son tour une puissante sensation de mouvement. L'artiste propose ainsi au spectateur un parcours cognitif qui lui permet de partager son expérience sensitive, selon

133. RODIN, op. cit., p. 75.

134. « Ermolova » (1937), in EISENSTEIN, op. cit., p. 215.

une structure qu'Eisenstein qualifie de « complexe psychophysiologique. » Ce qui explique que la vue de l'œuvre peut, littéralement, *ébranler* le spectateur.

Pour finir sur cette question de la représentation du mouvement dans les arts précinématographiques, notons qu'Eisenstein lui-même applique la « méthode » de Daumier dans ses dessins. Par exemple, dans un croquis énergique, il rend à merveille le mouvement à l'aide duquel un lutteur romain se drape de sa toge avant d'entamer le combat. (*voir fig. ??*).

Réduit à trois lignes rouges, le vêtement offre à l'œil un parcours fort dynamique qui se poursuit dans le corps tout en torsion du lutteur. La posture du personnage concentre quant à elle les différentes étapes de l'action en une seule figure. Grâce à cette composition synthétique et expressive, le spectateur croit voir se déployer l'intégralité du mouvement de pivot du lutteur.

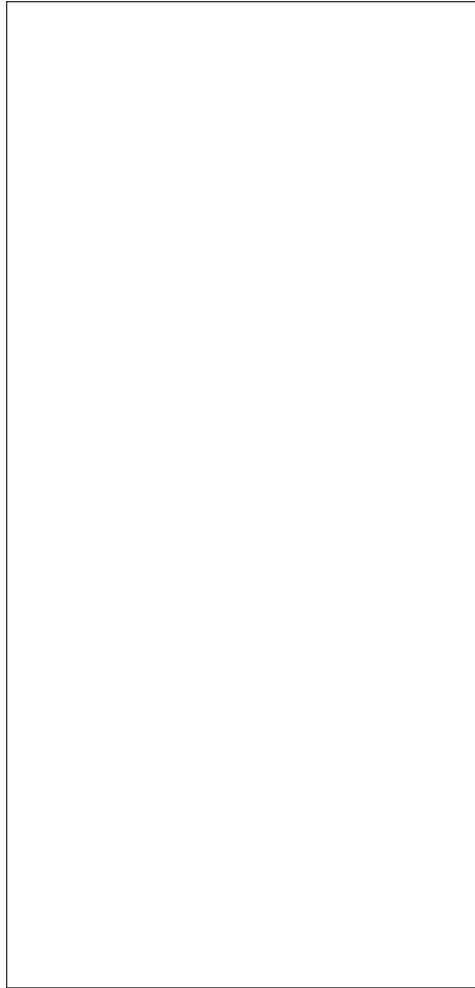


FIGURE 261 – Assimilation de la « méthode » de Daumier.

# Chapitre IV

## Les activités pédagogiques d'Eisenstein et Daumier

### 1. De la réflexion à la pédagogie

La plupart des investigations théoriques et critiques d'Eisenstein n'ont pas donné naissance aux ouvrages dont il rêvait. En revanche, elles ont énormément alimenté son activité pédagogique, encore trop méconnue<sup>1</sup>. En effet, théorie et pédagogie étaient étroitement liées chez lui, de sorte qu'elles s'enrichissaient mutuellement et se recoupaient partiellement. Le cinéaste Mikhaïl Viniarski, un ancien étudiant d'Eisenstein, l'explique bien :

*« Les tomes de ses écrits paraissent et nous les lisons avec un sentiment étrange : nous connaissons pratiquement déjà tout ce qui s'y trouve. Tout cela, nous l'avons déjà vu, nous l'avons entendu durant ses cours. C'est à nous qu'il dévoilait en premier la plupart des idées qu'il exposait par la suite dans ses articles, c'est auprès de nous*

---

1. Pour ce qui est des textes traduits en français, on se reportera à idem, « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (1). De la méthode d'enseigner la réalisation (1933) » ; EISENSTEIN, « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (suite). Cours de deuxième année (1933) » ; Sergueï EISENSTEIN. « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (fin). Troisième et quatrième années (1933) ». Dans : *Cahiers du cinéma* 224 (oct. 1970), p. 52–56 ; Sergueï EISENSTEIN. « L'art de la mise-en-scène ». Dans : *Cahiers du cinéma* 225 (nov. 1970), p. 28–43 ; Sergueï EISENSTEIN et Vladimir NUNY. *Mettre en scène*. Sous la dir. de Jacques AUMONT et Jean-Louis COMOLLI. Paris : Cahiers du cinéma, 1973.

*qu'il en testait la validité. En même temps, nous comprenons à présent combien nous avons peu saisi à l'époque la pensée du Maître, et combien il peut apporter aujourd'hui à tous ceux qui sont capables et désireux d'étudier<sup>2</sup>. »*

Équivalent d'un laboratoire où tester ses réflexions, l'activité de pédagogue d'Eisenstein lui offre alors un relais privilégié pour diffuser ses conceptions et ses idées. Après avoir reconstitué les propos qu'il délivre sur Daumier durant ses cours, on tentera d'en mesurer l'impact auprès de ses anciens étudiants.

## 2. Daumier, une ressource plastique pour la mise en scène

### a) Une activité pédagogique intense

*« Quel que soit notre sujet de conversation, à chaque fois que nous nous rencontrons entre anciens étudiants d'Eisenstein au VGIK des années trente et quarante, notre discussion se clôt inmanquablement sur le même constat : nous avons éprouvé bien des choses durant notre vie, des bonnes comme des mauvaises, mais nos meilleures années, ce sont les années que nous avons passées auprès de notre pédagogue préféré, ce sont nos années de formation auprès d'Eisenstein. »*

Mikhaïl Viniarski, *« Les meilleures années de notre vie »*

Nommé professeur en 1928 à l'École Technique de Cinéma d'État (GTK), Eisenstein enseigne l'art de la mise en scène pendant un an, jusqu'à son départ pour l'Europe et les États-Unis. À son retour, en 1932, il est nommé titulaire de la chaire de cinéma au VGIK (Institut Cinématographique d'État), où il met en place un programme complet de cours de réalisation filmique. Malgré quelques interruptions, l'enseignement constitue l'activité majoritaire d'Eisenstein jusqu'en 1946. En effet, très critiqué par le milieu cinématographique, en proie à des relations hautement tendues avec le pouvoir, il ne réalise que très peu de films. Son activité pédagogique lui offre au contraire un espace de relative liberté, où il peut s'adonner au loisir de l'analyse des mécanismes artistiques et déployer son érudition au service de sa réflexion cinématographique.

---

2. VINIARSKI et LIPSCHITZ, op. cit., p. 126. (*nous traduisons*)

Comme la majorité de ses cours portent sur des questions de mise en scène, cette pratique didactique fonctionne comme un processus de réalisation virtuelle qui lui permet de compenser, dans une certaine mesure, le manque engendré par son impossibilité à tourner des films. C'est pourquoi, comme le note Jean-Louis Comolli, loin d'être autonome, l'activité d'enseignement d'Eisenstein s'articule avec toutes ses autres pratiques<sup>3</sup>.

Contrairement à ses écrits théoriques, ces cours frappent par leur clarté. Pour l'essentiel, ils sont constitués d'exercices. Eisenstein donne à ses étudiants un problème concret à résoudre, puis il aborde avec eux les différentes solutions proposées et les évalue une par une sur un mode maïeutique. Généralement, la question concerne soit l'adaptation de romans et de nouvelles au cinéma, soit l'analyse de films déjà existants — souvent les siens<sup>4</sup>. Au fil de la discussion, de nombreuses références, littéraires comme picturales, sont convoquées pour faire avancer le débat. Fruit du travail empirique de ce qu'Eisenstein appelait le « réalisateur à vingt têtes », l'ensemble apparaît donc comme une « pratique théorique<sup>5</sup>. »

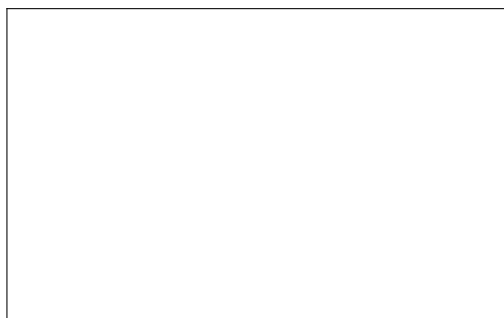


FIGURE 262 – Un cours d'Eisenstein au VGIK. Reproduit dans *Memouary*.

Parmi les nombreux témoignages enthousiastes qui existent sur l'atmosphère chaleureuse et stimulante des cours d'Eisenstein, citons respectivement ceux des cinéastes Eldar Riazanov,

---

3. Jean-Louis COMOLLI. « La pratique didactique de SME ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 111-114.

4. Comme le note Comolli, l'utilisation faite par Eisenstein de ses propres films durant ses cours a largement contribué à leur donner une valeur de *modèles* pour la communauté cinématographique.

5. François Albera distingue le discours théorique, dont l'objet porte sur des thèses générales, de la pratique théorique, qui s'attache quant à elle aux problèmes particuliers et concrets rencontrés pendant les leçons de mise en scène données au VGIK.

(ALBERA, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, p. 62-63.)

Grigori Lipschitz et Mikhaïl Romm :

« Avec Eisenstein, nous avons tout de suite établi des liens amicaux. Il nous parlait comme à des pairs. On ne sentait chez lui aucune supériorité, aucune arrogance. Il n'essayait pas de nous écraser de son érudition, au demeurant colossale. Cet homme mondialement connu se montra tellement simple qu'il se sentait avec nous, des petits jeunes, comme avec des gens du même âge. Sans se préoccuper de son cœur malade, Sergueï Mikhaïlovitch était d'une légèreté et d'une vivacité rares. Il ne s'apesantissait jamais sur la période difficile qu'il traversait alors ; il était joyeux et faisait souvent de l'esprit. Personne ne tremblait en sa présence, personne n'éprouvait de malaise ou d'embarras. On l'appréciait beaucoup<sup>6</sup>. »

« Lorsque les cours ont commencé, Eisenstein a tout de suite cherché à savoir qui nous étions et d'où nous venions. Notre classe était composée essentiellement d'ouvriers et de paysans. Avec Micha [Mikhaïl Viniarski], nous sommes arrivés à l'Institut après avoir fini l'Université ouvrière à Odessa. Je travaillais comme fondeur à l'usine lorsque je suis parti pour le VGIK, mandaté par le komsomol. Comme les autres, j'en savais peu, mais Eisenstein n'en avait cure. Il ne nous écrasait jamais de ses connaissances. Au contraire, il nous assurait que nous saurions tout comprendre si nous nous donnions la peine de travailler comme il faut et que nous pourrions un jour nous comparer à lui. Il avivait en nous une grande soif de connaissances et nous disait : "Vous ferez des meilleurs films que moi ! Il vous suffit juste de développer et de préserver votre individualité."<sup>7</sup>. »

« Même la prise de notes la plus détaillée ne saurait rendre l'atmosphère des cours de Sergueï Mikhaïlovitch, car chacun de ces cours était une superbe représentation, d'un effet théâtral unique. Cet effet théâtral n'était pas dû à ce qui nous était montré, non, cet effet théâtral était lié à la manière même d'Eisenstein de faire un cours, à sa façon de polémiquer avec les étudiants à l'aide d'incessantes provocations, à sa capacité à titiller, à exciter et à pousser à bout la pensée de l'auditeur, à attiser et à agiter les tempéraments.

En même temps, ces cours, qui étaient, comme je l'ai dit, d'un grand effet théâtral, se présentaient également comme un jeu intellectuel poussé, je dirais même, dans une certaine mesure, comme un jeu de hasard, un jeu entre le maître et ses élèves<sup>8</sup>. »

6. RIAZANOV, op. cit. (nous traduisons)

7. VINIARSKI et LIPSCHITZ, op. cit., p. 127. (nous traduisons)

8. Mikhaïl Romm, « Propos introductifs sur mon maître », in EIZENCHTEIN, *Izbrannye proizvédénia v chesti tomakh* [Œuvres choisies en six tomes], p. 9, tome IV.





FIGURE 263 – Photographies prises durant les cours d'Eisenstein au VGIK. Reproduites dans le n° 80 de *Kinovedcheskie Zapiski*, 2006.

Comme Eisenstein l'explique lui-même dans son introduction à ses cours pour l'année 1933-1934, il ne cherche pas à transmettre aux étudiants des « trucs » ou des recettes pour réussir leurs films à coup sûr. Il souhaite leur faire découvrir une *méthode* qui leur permettra de sentir et de comprendre par eux-mêmes ce qu'il est nécessaire de faire pour atteindre le spectateur de manière juste et efficace. Dans cette optique, l'analyse des processus créatifs artistiques occupe une place fondamentale. En décortiquant le cheminement par lequel un artiste a choisi une solution particulière, en étudiant le fonctionnement de cette dernière, l'étudiant peut acquérir

une science des mécanismes artistiques qui lui sera ensuite utile pour ses futures réalisations<sup>9</sup>. L'écho est ici manifeste avec la propre tentative d'Eisenstein de repérer et d'élaborer une méthode de création artistique universelle.

## b) L'étude de l'histoire de l'art

Dans ce cadre, et en accord avec la doctrine réaliste socialiste de « l'héritage », il insiste sur la nécessité pour ses étudiants de se familiariser avec l'histoire de l'art. Tout d'abord, à partir de son propre cas, il s'appuie sur la conception selon laquelle les premières impressions artistiques sont déterminantes pour le créateur. C'est pourquoi les étudiants doivent multiplier les occasions de vivre des expériences esthétiques fortes afin de se constituer une imagerie propre, mais aussi pour comprendre les processus de création artistique<sup>10</sup>. Par ailleurs et surtout, l'histoire de l'art, en tant que prédécesseur du cinéma, partage avec ce dernier un certain nombre de problématiques liées à la représentation. La connaître permettra donc aux futurs réalisateurs de résoudre beaucoup de questions. Comme il le déclare :

*« Ce n'est que lorsqu'il aura assimilé toute la culture de l'art pictural que l'opérateur arrivera à prendre conscience des bases de la composition d'un plan<sup>11</sup>. »*

En cela, il reprend la méthode pédagogique de Meyerhold qui, on l'a vu, s'appuyait sur de nombreuses reproductions d'œuvres d'art pour élucider des problèmes de mise en scène.

Dans cette optique, Eisenstein invite différents historiens de l'art à faire des interventions durant ses cours, tels que Nikolaï Taraboukine. De même, son programme d'enseignement, d'une pluridisciplinarité remarquable, prévoit toute une section consacrée aux processus de création, qui doit notamment apprendre aux étudiants en première année à repérer, à sélectionner et à conserver des documents iconographiques, afin de se constituer un réservoir visuel<sup>12</sup>. Quant à ceux en troisième et en quatrième années, ils doivent suivre une série de cours faits en commun

---

9. « Introduction », *in* *ibid.*, p. 16-26, t. IV.

10. VINIARSKI et LIPSCHITZ, *op. cit.*, p. 129-130.

11. « Orgueil » (1940), *in* EISENSTEIN, *Le Film: sa forme, son sens*, p. 357.

12. *idem*, « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (1). De la méthode d'enseigner la réalisation (1933) ».

par un professeur de réalisation filmique et un professeur d'histoire de l'art, de manière à ce qu'ils prennent conscience des principes généraux de la composition plastique et picturale<sup>13</sup>

### 3. L'étude de Daumier

Daumier fait partie du corpus d'artistes majoritairement français qu'il convoque volontiers pendant ses cours, comme le révèle l'une de ses interventions :

*« Il faut en passer par l'analyse de bon nombre d'exemples de notre "héritage" dans d'autres domaines — chacun sous l'angle de cette nécessité particulière où celui-ci, singulièrement celui-ci, peut être doublement utile.*

*James Joyce et Émile Zola.*

*Honoré Daumier et Edgar Degas.*

*Toulouse-Lautrec et Stendhal<sup>14</sup>. »*

Dans ce qui reste de ses cours figurent quelques mentions de Daumier qui nous permettent d'entrevoir ce qu'il transmet à ses étudiants au sujet de ce dernier<sup>15</sup>.

#### Mouvements expressifs

Eisenstein convoque tout d'abord l'art de Daumier pour ses gestes. En effet, son enseignement cinématographique accorde une grande importance au mouvement expressif, dans la continuité de ses considérations sur le jeu expressif de l'acteur au théâtre. Comme le révèle le contenu du programme de cours qu'il élabore pour les étudiants du VGIK, la deuxième année doit être entièrement consacrée à l'étude de la « manifestation expressive. » Parmi les lectures conseillées, on trouve, sans surprise, les écrits de Duchenne de Boulogne, de Ludwig Klages, de Rudolf Bode, auteurs qui avaient tous nourri sa réflexion sur le caractère biomécanique des mouvements des

13. EISENSTEIN, « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (fin). Troisième et quatrième années (1933) ».

14. « Empruntez ! » (1935), in EISENSTEIN, op. cit., p. 68, tome 2.

15. La plupart des cours d'Eisenstein sont conservés aux archives du VGIK et au RGALI. Certains de ses cours ont été publiés dans différents numéros de *Kinovedcheskie Zapiski* ainsi que dans différents ouvrages : « Regissoura » (1933-1934), in *ibid.*, t. IV ; EISENSTEIN et NIJNY, op. cit. ; EISENSTEIN, *La Regia* ; Sergej EISENSTEIN, *Stili di regia. Narrazione e messa in scena : Leskov, Dumas, Zola, Dostoevski, Gogol'*. Sous la dir. de Pietro MONTANI et Alberto CIONI. Venise : Saggi Marsilio, 1993.

personnages chez Daumier. Loin de s'attarder uniquement sur les performances de personnes en chair et en os, les étudiants doivent également apprendre à se servir de matériaux artistiques, qui leur fourniront d'excellents exemples de mouvements et de compositions expressifs :

« *La manifestation expressive est étudiée sous ses deux aspects :*

1. *La manifestation expressive, inséparable de son auteur au cours d'un processus de contact et d'utilisation mutuelle (jeu de l'acteur, discours de l'orateur, etc.)*

2. *La manifestation expressive capable d'exister par elle-même, en dehors de son auteur, sous la forme de ce qu'on nomme des "productions", propres à servir d'objet de consommation en soi ( les "productions" de la peinture, e la sculpture, de la littérature, etc.) »*

Durant l'année 1933-1934, Eisenstein fait travailler ses étudiants sur le mouvement et la composition expressive en leur demandant de réfléchir à la mise en scène cinématographique du thème suivant : un soldat rentre chez lui et découvre que pendant son absence, son épouse a eu un enfant avec un autre homme. C'est dans ce cadre qu'il en vient à évoquer les personnages de Daumier, dont la gestuelle formidable se nourrit du jeu de Frédérick Lemaître :

« *Fixons cela dans votre mémoire à l'aide d'un exemple paradoxal, tiré de la période la plus brillante du théâtre français, celle de Frédérick Lemaître, l'acteur le plus brillant d'alors, et de Robert Macaire, le personnage le plus brillant que celui-ci eût jamais créé.*

*Ce personnage concentre en lui toute la monarchie de Juillet, au point qu'on le transforma immédiatement en nom commun. Honoré Daumier, ce maître monumental de la satire politique, l'a capturé dans les cent et un feuillets de sa série lithographiée qui stigmatise les charognards bourgeois et les acolytes de Louis-Philippe sous les traits des personnages et des métiers les plus divers.*

*Il est bien connu que c'est dans ce rôle que le grand Frédérick Lemaître servit de modèle vivant à Daumier. D'après les feuillets de Daumier, il est possible de reconstituer le jeu de Lemaître. Disposés ensemble, ils ressemblent à des plans filmiques arrêtés qui auraient fixé les mouvements, les tournures, les poses de l'immortel Lemaître» Retour du soldat du front » (1933), in Sergueï EÏZENCHTEÏN. Izbrannye proizvédénia v chesti tomakh [(Euvres choisies en six tomes]. Sous la dir. de Naoum E. KLEÏMAN. Moscou : Iskoustvo, 1964-1971, p. 220-221, t. IV. (nous traduisons).. »*

De même, lors d'un cours donné au VGIK le 11 septembre 1941, Eisenstein insiste sur l'intérêt que présentent les personnages de Daumier, dont il décortique le dynamisme en termes de montage — on a déjà évoqué plus haut cette description :

*« Rappelons-nous à présent les dessins de Daumier.*

*« Ils font partie des exemples les plus vivants et les plus dynamiques qu'ait engendrés le monde de l'art. Le "truc" de Daumier est très simple. En représentant un personnage, il dépeint la position des pieds si parfaitement que l'on imagine clairement le mouvement de la figure toute entière. Vous construisez mentalement la figure attendue à partir de ces pieds (de manière inconsciente) mais... Daumier vous montre aussi la portion centrale du corps comprise entre les genoux et les épaules dans une autre phase du mouvement, et la tête dans une autre phase encore. Au final, vous avez l'impression que la figure a bougé en passant d'une phase à une autre, comme au cinéma<sup>16</sup>. »*

Daumier fait ainsi partie du corpus sur le mouvement expressif qu'Eisenstein propose à ses étudiants d'analyser, ce qui lui permet de leur transmettre le regard investi du principe de montage qu'il porte sur l'œuvre de celui-ci. Effectivement, certaines des lithographies de Daumier qu'il mentionne en cours sont remarquables par leurs personnages dynamiques. Par exemple, lors d'une leçon sur la catachrèse, il loue en passant la représentation que fit Daumier du personnage de Monsieur Prudhomme :

*« On peut rapporter ici la célèbre exclamation de Monsieur Prudhomme, héros caricatural représenté à la fois par Henri Monnier (celui-ci interpréta sur scène cette personnification de la bêtise du bourgeois français imbu de lui-même des années 1840) et par Honoré Daumier (qui l'immortalisa dans ce rôle dans l'une de ses plus admirables lithographies.)*

*Monsieur Prudhomme vient de s'enrôler dans la garde nationale. On lui apporte son écharpe et son épée.*

*L'ayant agrippée, il la lève au ciel et s'exclame d'un ton pathétique :*

*“Ce sabre est le plus beau jour de ma vie<sup>17</sup> !” »*

---

16. « Le scénario de court-métrage » (septembre 1941), in TAYLOR, op. cit., p. 342. (nous traduisons).

17. « Juan Gris » (1945), in EISENSTEIN, *Népravodouchnaia priroda (La Non-indifférente nature)*, p. 291, t. I. (nous traduisons).

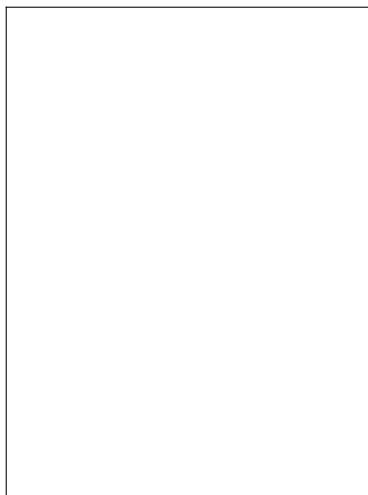


FIGURE 264 – Honoré Daumier, *Henri Monnier dans le rôle de Monsieur Prudhomme*, 1852. Lithographie, 197 × 260 mm. Collection Noack.

Issue du dialogue entre théâtre et caricature cher à Daumier, cette lithographie offre en effet un très bel exemple de mouvement expressif ou, pour le dire autrement, de construction cinématique du mouvement.

#### « Il faut être de son temps »

Si Eisenstein s'appuie dans ses cours sur l'aspect plastique des réalisations de Daumier, il n'en néglige pas pour autant la composante idéologique.

Dans le cadre d'un cours donné le 25 décembre 1946, durant lequel il propose à ses étudiants de réfléchir à l'adaptation cinématographique du roman *Dans les tranchées de Stalingrad* de Nikolaï Nekrassov, il leur rappelle que leurs choix formels véhiculent toujours une idéologie, d'où la nécessité de les élaborer correctement et avec grand soin<sup>18</sup>. Il en appelle alors à l'autorité de Daumier :

*« Le grand artiste Honoré Daumier disait qu' "il faut être de son temps." Nous appliquons ce précepte d'autant plus profondément et avec plus de responsabilité que nous appartenons non seulement à notre temps, mais également et avant tout à l'idéologie*

18. Il s'agit d'un des *leitmotives* de l'esthétique d'Eisenstein. Voir notamment article CDC EISENSTEIN, « Rayon et Gnôle [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme] ».

*de notre pays et de notre peuple. C'est pourquoi vos intentions, vos desseins créateurs comme leur réalisation concrète doivent être déterminés par notre orientation idéologique*<sup>19</sup>. »

Il termine son cours en revenant sur cette idée, en citant à nouveau les paroles de Daumier :

*« Comme j'ai essayé de vous le montrer, c'est un même sentiment intuitif qui nous pousse à représenter un événement à partir des sensations et des conceptions idéologiques qui nous satisfont organiquement ainsi qu'à partir de ce que je vous ai présenté comme le berceau d'une forme créativement constructive, lorsque je vous ai longuement commenté le sens des sages paroles d'Honoré Daumier en insistant sur le fait qu'il faille appartenir non seulement à son temps, mais aussi à son peuple et à son pays, et qu'il faille regarder les événements à travers les yeux de l'époque sociale à laquelle nous appartenons et dont nous faisons partie intégrante*<sup>20</sup>. »

Eisenstein expose des idées similaires dans un chapitre prévu pour *La Non-indifférente nature*, intitulé « Le geste précis. » Réfléchissant sur la façon de transmettre un message de manière efficace au spectateur, il écrit :

*« À la célèbre maxime de Daumier "Il faut être de son temps", sans laquelle ne peuvent même pas exister de relation vivante et d'entente réciproque avec le public, à cette maxime donc, il convient d'ajouter ici "faut être de son espèce\*", c'est-à-dire qu'il faut partager avec le public un même ensemble d'images et de représentations. Il faut être de la même chair et du même sang que son auditoire, il faut vivre à travers ses sentiments, ses représentations, ses images et ne jamais s'écarter de sa sphère d'intérêts et de pensées*<sup>21</sup>. »

Eisenstein mobilise ainsi la célèbre maxime prêtée à Daumier pour élaborer une conception empathique de la création, où l'artiste doit épouser le point de vue du spectateur ciblé afin de doter son œuvre d'une forme idéologiquement correcte. Dans ce cas précis, il convoque l'art de Daumier dans une perspective essentiellement idéologique, qui révèle sa tentative de se conformer

19. EĪZENCHTEĪN, *Izbrannye proizvėdėnia v chesti tomakh* [Œuvres choisies en six tomes], p. 685, tome IV. (nous traduisons)

20. *ibid.*, p. 708, tome IV. (nous traduisons).

21. « Le geste précis » (1945), *in idem, Nėravnodouchnaia priroda (La Non-indifférente nature)*, t. I. (nous traduisons).

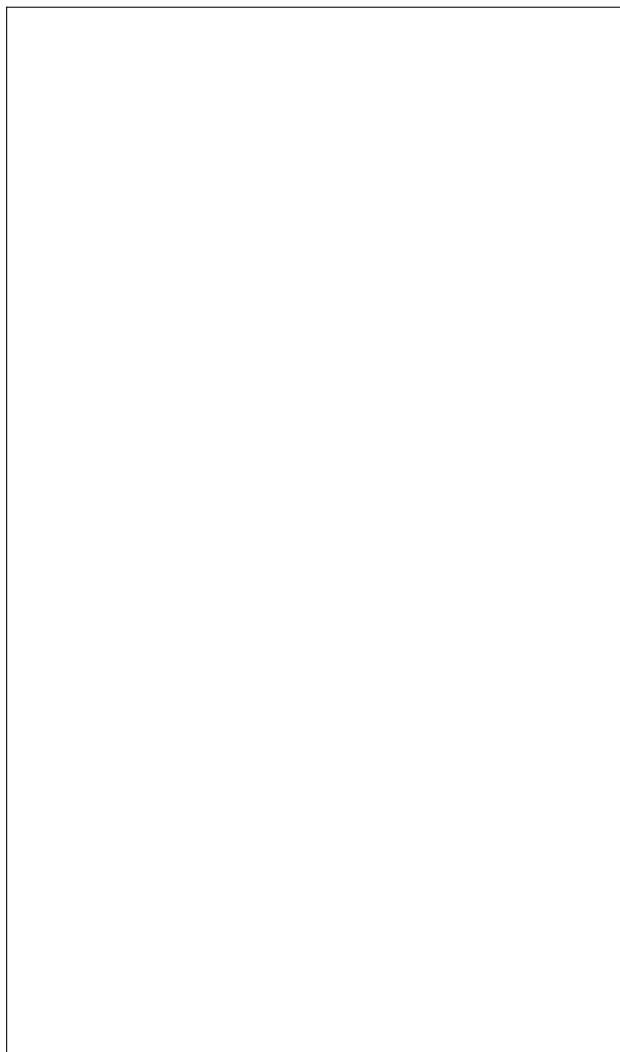


FIGURE 265 – Brouillon d'Eisenstein. « Faut être de son “temps” Daumier\*. “Faut être de son espèce”\*. c.à.d. fragment\*. *Pour être en accord avec son spectateur et lui être accessible, il faut se placer sur son plan de ressenti. Et quoi, n'est-ce pas également nécessaire pour le traitement d'une scène dramatique ?* ». Carnet 1411-3, fonds 1923, opus 1, p. 180. RGALI, Moscou.

à la *doxa* réaliste-socialiste, au-delà des considérations esthétiques qui l'animent généralement lorsqu'il analyse ses œuvres. En effet, en 1946, après avoir vu sa deuxième partie d'*Ivan le Terrible* censurée, il se trouve dans une position critique vis-à-vis du gouvernement. La rhétorique qu'il emploie alors dans ses cours témoigne de ses efforts pour adopter une position acceptable.



Hormis ces quelques mentions, je n'ai rien trouvé de plus concernant Daumier dans les documents d'Eisenstein liés à ses activités pédagogiques. Il est d'ailleurs assez frappant d'y constater, de manière plus générale, l'absence quasi totale de commentaires d'œuvres plastiques, alors même qu'il leur accorde une place de choix dans la formation du futur réalisateur. Ce phénomène s'explique peut-être par la nature même des documents : il était sûrement plus facile pour un visuel comme Eisenstein d'improviser un commentaire sur une reproduction de peinture ou sur une gravure que sur un chapitre de roman par exemple, pour lequel il lui fallait des notes. C'est pourquoi les écrits de ses anciens étudiants sont précieux : ils comportent bien plus d'éléments sur ces questions que les siens, nous permettant ainsi de mieux appréhender la place que Daumier occupait dans ses cours.

## 4. Témoignages d'anciens étudiants

### a) Des œuvres de Daumier étudiées en cours

Tout d'abord, plusieurs de ses anciens étudiants mentionnent le fait qu'Eisenstein montrait des œuvres de Daumier pendant ses cours. Ainsi, le réalisateur Grigori Lipschitz écrit :

*« Eisenstein nous familiarisait avec les réalisations contemporaines en matière de montage. Mais il nous apprenait à ne pas les ériger en dogme. [...] Il nous initiait aux secrets du montage en analysant Giotto, Daumier, en nous montrant ce que la peinture peut apporter au cinéma<sup>22</sup>. »*

Plus loin, il rapporte également qu'« Eisenstein aimait analyser des caricatures et des charges amicales<sup>23</sup>. »

De même, dans ses souvenirs concernant l'année 1933, Vladimir Nijny écrit :

*« Après quelques jours, Eisenstein informa les étudiants que les exercices pratiques commenceraient la fois d'après. Trois jours plus tard, il arriva avec sa grosse serviette jaune. Les étudiants la connaissaient bien, cette serviette !... Elle était toujours*

---

22. VINIARSKI et LIPSCHITZ, op. cit., p. 138. (*nous traduisons*)

23. *ibid.*, p. 135.

*bourrée de choses intéressantes : des dessins de Hokusai, des gravures de Daumier, des reproductions de peintures de Sérov. Des masques rituels issus de peuplades et de continents les plus divers y côtoyaient paisiblement un petit recueil de contes russes<sup>24</sup>. »*

Le metteur en scène Alexeï Popov, qui après avoir réalisé son premier film participa à un séminaire de travail animé par Eisenstein, insiste également sur le fait que celui-ci utilisait des œuvres de Daumier à des fins pédagogiques :

*« À un moment, Eisenstein tenta de mettre en place un groupe de pratique destiné aux réalisateurs de cinéma, où l'on étudierait les techniques de mise en scène filmique. Il ne voulait pas se placer dans une posture de maître par rapport aux autres cinéastes qui travaillaient au Sovkino — d'ailleurs, en ces années, ce n'était pas encore un maître. C'est pour cette raison qu'il nous proposa très délicatement de nous réunir de temps à autre pour travailler et débattre des problèmes de composition. À cette fin, il voulait utiliser des œuvres de peintres célèbres, comme Daumier, ou d'écrivains, afin que nous analysions leurs réalisations du point de vue de la spécificité de la mise en scène filmique<sup>25</sup>. »*

Toutefois, le témoignage le plus éclatant et le plus complet sur cette question revient à Léonid Obolenski, qui en plus d'être l'étudiant d'Eisenstein, fut aussi son assistant au VGIK durant les années trente. Le passage est assez long, mais il mérite d'être reproduit dans son intégralité :

*« Le montage au sein du cadre se ressent chez Eisenstein bien avant qu'il ne publie et n'argumente sur le sujet. Il découvre son existence à un état embryonnaire dans les analyses qu'il mène sur la représentation du mouvement humain. Dans les "traces du zigzag du geste" conservées dans le dessin et la peinture.*

*Il regarde souvent du côté des Japonais. De Sharaku, d'Utamaro. Non par amour d'esthète pour l'archaïque. Non. Ce n'est pas pour rien qu'en postface à son article sur le cinéma japonais (que nous ne connaissions pas alors), il cite les recherches de Kurth :*

24. Vladimir Nijny, « La composition dans le plan », in EISENSTEIN et NIJNY, op. cit., p. 134.

25. Alexeï ПОПОВ. *Vospominania i razmychlenia o teatre (Souvenirs et réflexions sur le théâtre)*. Moscou : Vsérossiiskoe Teatralnoe Obchestvo, 1963, p. 190-191. (nous traduisons). J'ai appris que Popov avait suivi les cours d'Eisenstein dans la thèse de Stéphane Poliakov. (« Troisième partie : mise-en-scène extérieure et attention intérieure », in POLIAKOV, op. cit., p. 10.)

“Dans les portraits de Sharaku, chaque détail est de proportion totalement insensée par rapport aux autres. Il est pourtant naturellement exclu d’imaginer que l’artiste n’ait pas eu conscience que toutes ces proportions étaient fausses. C’est intentionnellement qu’il rejette la normalité. Si chaque partie, prise séparément, est dessinée suivant les principes du réalisme le plus strict, en revanche, ses proportions obéissent à des considérations purement intellectuelles. Pour déterminer les proportions respectives d’une partie par rapport à une autre, il a pris pour norme l’essence de l’expression psychique.”

*Sergueï Mikhaïlovitch nous montre gravure après gravure.*

“Vous voyez ? Le visage est de face, mais les lèvres sont de profil ! On a l’ovale lisse du visage, mais le nez est déjà de profil et le visage se tourne ! Les différentes parties du visage et du corps sont représentées à différentes étapes de l’exécution du mouvement.”

*Voilà Daumier, qu’Eisenstein adorait.*

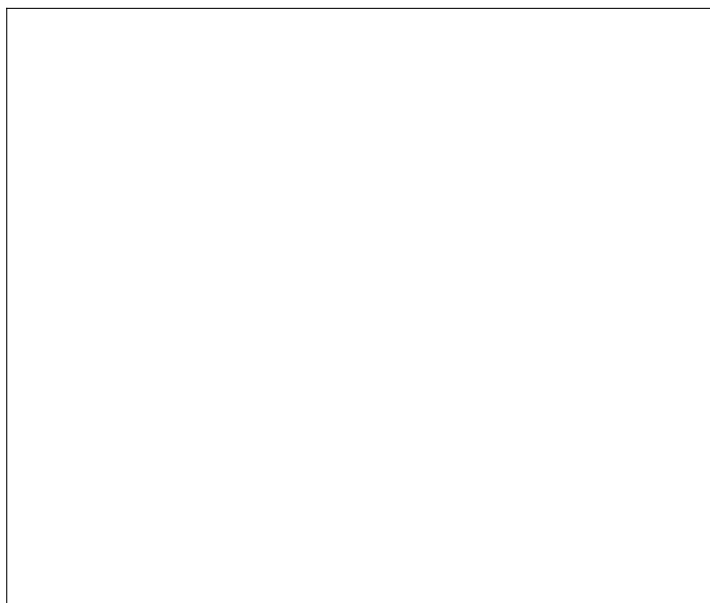


FIGURE 266 – Honoré Daumier, *Un surveillant obligé de fermer l’œil sur la conduite de ses élèves*, 1845. Lithographie, 246 × 186 mm. Collection Noack.

Bataille de boules de neige. *Tout le corps de l’homme qui vient de recevoir une boule de neige sur le front se brise précisément aux articulations. La boule de neige*

a heurté le chapeau, mais celui-ci n'est pas encore tombé par terre. Pour garder l'équilibre, l'homme projette ses bras dans la direction opposée. Son corps tout entier est traversé par un zigzag qu'interrompt en une fraction de seconde la jambe instable qui vient de glisser. L'homme tombe.

Ici, tous les angles du zigzag sont pris à des moments différents. Ils sont extraits du mouvement général et juxtaposés de manière à se contredire l'un l'autre de façon dramatique. Et en même temps, ils s'inscrivent organiquement dans le tout. Sinon on ne pourrait pas percevoir, vous vous en doutez, cette scène : l'homme tombe alors qu'il projette ses bras pour éviter de chuter ; on imaginerait que son premier réflexe serait de retenir le chapeau de sa main.

Sergueï Mikhaïlovitch collectionnait Daumier. Il était entraîné comme nul autre à déchiffrer ses "zigzags", qui parvenaient d'ailleurs à des résultats stupéfiants. Notamment, Daumier dessinait des caricatures théâtrales. Daumier dessinait le "maître des cœurs", Lemaître.

— Novembre 1942. Je peux passer chez vous ?

— Venez, je vais vous présenter un homme amusant.

Pour mon arrivée, Sergueï Mikhaïlovitch avait préparé une "attraction". À partir des œuvres de Daumier, il avait repéré la manière particulière de se mouvoir de Frédéric Lemaître. Il en avait cherché la vérification dans les descriptions caractéristiques de ses contemporains.

Il vient à ma rencontre avec une mobilité exceptionnelle, en maîtrisant parfaitement son corps (ce dont je fus persuadé dès notre première rencontre). Il fait un pas, puis d'un geste majestueux, il rejette la tête et ... voilà Lemaître en personne dans la pièce !

"Un jour, à l'occasion, nous en élaborerons une reconstitution encore plus exacte avec des modèles." (Eisenstein faisait allusion au GTK [École Technique de Cinéma d'État]).

[...]

Avec le cinéma, tout ceci nous est plus facile qu'à Sharaku ou à Sérov. Nous avons la totale liberté de mêler et d'opposer des éléments. Ainsi, ayant découvert le dénominateur commun des procédés qui engendrent une composition expressive, Sergueï Mikhaïlovitch disserte sur cette spécificité qu'on penserait exclusivement cinématographique à l'aide d'exemples précinématographiques<sup>26</sup>. »

Le témoignage d'Obolenski est très précieux pour plusieurs raisons. Tout d'abord, de manière générale, il donne à voir l'étroite imbrication qui existe entre l'activité pédagogique d'Eisenstein

26. Léonid Obolenski, « Des claquettes à la psychologie du mouvement » in IOURÉNEV, op. cit., p. 156-157. (nous traduisons).

et son activité théorique. On retrouve en effet dans ce passage les problématiques qui lui sont chères du mouvement expressif et du cinématisme, exprimées dans des termes très proches de ceux qu'il emploie dans ses propres textes. Par exemple, il est symptomatique qu'Obolenski associe l'art de Sharaku à celui de Daumier, en les mentionnant l'un après l'autre.

En outre, plus précisément, ce texte nous permet de prouver qu'Eisenstein partageait son regard sur Daumier avec ses étudiants. D'une part, il reconstitue avec eux le jeu de Frédéric Lemaître à partir des lithographies de Daumier, dont on a vu combien elles avaient nourri sa réflexion sur le mouvement expressif. D'autre part, il recourt souvent à des gravures pour appuyer ses propos théoriques et pour amener ses étudiants aux conclusions souhaitées. Comme le montre l'analyse détaillée qu'Obolenski rapporte à propos de la lithographie aux boules de neige, Eisenstein s'attarde notamment en cours sur des œuvres de Daumier afin d'en décortiquer la composition et le dynamisme.

## b) Présents daumiéresques

En plus d'amener et de montrer à ses étudiants des lithographies de Daumier, il va parfois jusqu'à leur offrir des monographies sur celui-ci.

Le cinéaste Eldar Riazanov raconte ainsi dans ses *Mémoires* qu'alors qu'il était encore un simple étudiant, Eisenstein lui fit découvrir le monde des livres et, plus précisément, l'univers de Degas, de Toulouse-Lautrec et de Daumier :

*« Grâce à Sergueï Mikhaïlovitch, je me suis pris de passion pour la collection de livres. C'était bien sûr, littéralement, des aspirations totalement disproportionnées par rapport à mes moyens de l'époque.*

*À part mes bourses, je n'avais pas d'argent à dépenser en livres. Néanmoins, Sergueï Mikhaïlovitch m'emmenait chez des bouquinistes, me les présentait, me dévoilait un monde unique de vieux livres, d'éditions anciennes.*

*Eisenstein, qui comprenait qu'il m'avait transmis son goût pour un passe-temps coûteux, prit des initiatives qui sembleront inouïes à ceux qui le connaissaient : il m'offrait des livres ! Pour Sergueï Mikhaïlovitch, se séparer volontairement d'un livre était pénible, insupportable. À ce jour, je conserve des monographies sur Toulouse-Lautrec, sur Daumier et sur Degas qu'il m'a dédicacées<sup>27</sup>. »*

---

27. RIAZANOV, op. cit., p. 41.

À mon grand regret, Riazanov, qui est encore en vie, n'a pas réussi, après toutes ces années, à retrouver ces différentes monographies et à m'en dire davantage sur la place dévolue à Daumier par Eisenstein dans ses cours.

À défaut de connaître les dédicaces d'Eisenstein à Riazanov, on se consolera avec l'une de celles qu'il fit à Léonid Obolenski<sup>28</sup> :

*« J'ai devant moi un album de reproductions de Daumier. Sur la page de garde, une inscription :*

*À mon élève et ami, que j'ai fait succomber à la tentation du cinéma. [...] En échange, voici une introduction à Sharaku, à Daumier et à la méthode monistique<sup>29</sup>. »*

## 5. Eisenstein, un passeur

Tous ces faits montrent bien qu'Eisenstein avait à cœur de transmettre non seulement sa passion pour Daumier, mais également le regard particulier qu'il portait sur son œuvre. Comme le dit joliment Grigori Kozintsev, chez Eisenstein, *« l'analyse devenait une déclaration d'amour : les images élues tournoyaient, montrant leurs facettes comme des pierres précieuses devant une source de lumière<sup>30</sup>. »*

Le terme de passeur semble donc particulièrement approprié ici pour le qualifier dans sa démarche de partage esthétique et intellectuel, dans sa volonté d'initier ses étudiants à des domaines nouveaux et à des approches originales.

Afin de repérer et d'évaluer l'importance de la diffusion en Union soviétique de son regard sur Daumier, il convient par conséquent de se pencher sur les textes de ses anciens étudiants. Certes, comme on l'a vu au tout début de ce travail, Eisenstein est loin d'être le seul à apprécier Daumier dans son pays. Toutefois, certains de ses anciens étudiants font preuve dans leurs écrits

---

28. Léonid Obolenski (1902-1991). Acteur et réalisateur.

29. Léonid Obolenski, « Des claquettes à la psychologie du mouvement » (1974), *in* IOURÉNEV, op. cit., p. 153. (*nous traduisons*)

30. « L'écran profond » (1961), *in* KOZINTSEV, op. cit., t. I. (*nous traduisons*)

d'une sensibilité bien particulière et originale à l'art de Daumier, qui évoque irrésistiblement la sienne.

### a) Les anciens étudiants d'Eisenstein et Daumier

#### Les écrits d'Ivan Pyriev

On peut tout d'abord s'arrêter aux écrits d'Ivan Pyriev. Celui-ci avait suivi les cours d'Eisenstein au Proletkult et avait joué dans certaines des pièces mises en scène par lui, dont *Le Mexicain* et *Le Sage*. À propos des différentes méthodes de travail de l'acteur, Pyriev évoque l'inspiration que peuvent fournir les œuvres d'art plastiques :

*« Nous avons chacun notre propre griffe, notre propre style, notre propre manière, et aucune ne ressemble à une autre. L'un aime travailler (si l'on parle de la forme) à la manière des dessinateurs français, l'autre dans le style des Ambulants. Pour nous, ce qui compte dans un tableau, c'est l'idée, c'est la pensée, c'est la puissance de caractère et la nouveauté qu'il peut nous apporter aujourd'hui, c'est, bien sûr, le grand intérêt qu'il présente. Ensuite, qu'on s'inspire d'ici ou de là, de Répine ou de Daumier (le mieux étant encore de trouver les ressources en soi-même), c'est l'affaire de chaque camarade<sup>31</sup>. »*

Pyriev cite ici des artistes qu'Eisenstein utilisait fréquemment pour réfléchir à l'art de la mise en scène, comme Daumier ou les Ambulants. Alors que la mention de ces derniers n'est guère surprenante dans un texte écrit par un Russe, en revanche, celle de Daumier, qui arrive de surcroît au détour d'une phrase, l'est davantage. Ceci laisse penser que Pyriev fait précisément allusion aux méthodes de travail d'Eisenstein, qu'il avait eu l'occasion de découvrir durant son travail au Proletkult. Comme on s'en souvient peut-être, l'acteur Alexandre Levchine rapporte que pour le *Sage*, Eisenstein proposait justement aux acteurs de s'inspirer des mouvements des personnages de Daumier<sup>32</sup>. Or Pyriev en faisait partie.

Toutefois, cette mention reste somme toute assez anecdotique. Pour plus de matière, il convient donc de se tourner vers les écrits d'autres anciens étudiants d'Eisenstein. À cet égard, les textes d'Alexei Popov sont particulièrement intéressants.

31. Ivan PYRIEV. *Œuvres complètes*. Moscou : Iskousstvo, 1978, p. 103, t. II. (nous traduisons)

32. Voir page ??.

### Les écrits d'Alexeï Popov

On s'intéressera ici au chapitre qu'Alexeï Popov consacre à la mise en scène dans ses écrits sur le théâtre.

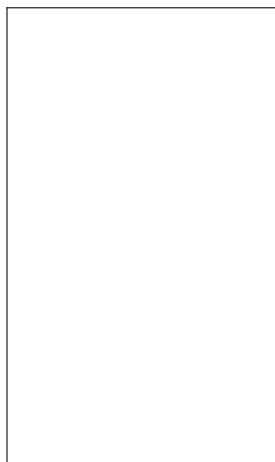


FIGURE 267 – Alexeï Popov en 1929. Reproduit dans *Théâtre russe et soviétique*.

Dans une optique tout à fait meyerholdienne et eisensteinienne, Popov estime que le metteur en scène de théâtre doit impérativement connaître les réalisations des grands peintres et sculpteurs. Cette connaissance doit lui permettre en effet de se familiariser avec des procédés artistiques efficaces qu'il pourra ensuite employer dans ses propres travaux. Il met notamment l'accent sur l'art de Daumier et de Gavarni, dont le traitement expressif du corps humain s'avère particulièrement instructif :

*« Pour ressentir et apprécier “le discours des figures humaines,” le metteur en scène doit absolument étudier les œuvres classiques de la peinture et de la sculpture. Il doit apprécier les dessins de Daumier et de Gavarni, dans lesquels il contempera la diversité et la richesse des moyens expressifs dont dispose le corps humain.*

*Dans l'œuvre de Daumier, il verra les sentiments et les passions affleurer à la surface pour être ensuite poussés jusqu'à l'hyperbole.*

*Dans les dessins de Gavarni, il sera séduit par le rythme incroyablement harmonieux que procure la construction par paires des personnages.*

*Tous deux offrent des exemples de mises en scène admirablement expressives et*



*musicales*<sup>33</sup>. »

Suite à ce propos général, Popov livre toute une description enthousiaste à l'art de Daumier à partir de quelques exemples :

*« Revenons à Daumier. N'est-elle pas intéressante, pour le metteur en scène, la manière dont il rend la sensation de confinement en faisant simplement dévier la tête des spectateurs assis dans la loge ?*

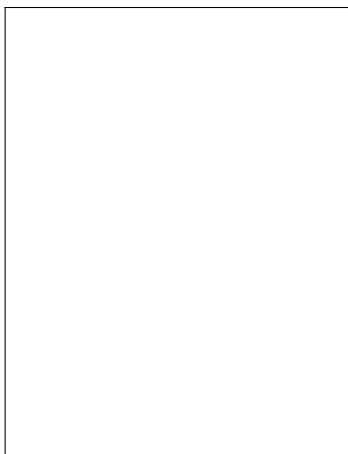


FIGURE 268 – Honoré Daumier, *La loge*, 1852. Lithographie, 225 × 238 mm. Collection Noack.

*Et les passagers voyageant dans le wagon ? Est-ce que dans son genre, cette œuvre ne représente pas pour nous, metteurs en scène, une énigme intéressante ? Par quels moyens Daumier a-t-il donc réussi à nous faire ressentir que ces gens sont en route ? C'est qu'on pourrait disposer les mêmes passagers sur les banquettes du quai ou de la gare et, conformément au sujet et à l'endroit, on obtiendrait aussi un garçon endormi. Mais on aurait alors des passagers en train d'attendre le train, et non de voyager. Vraiment, n'est-ce donc que par la présence de deux fenêtres signalant qu'on se trouve dans un wagon que l'on comprend que les passagers sont en route ? Bien sûr, le wagon évoque la route, le voyage, mais pour ma part, je crois qu'ici, ce sont*

33. Alexeï Попов. *Khoudojestvennaïa tsélostnost spektakla (L'Intégrité artistique du spectacle)*. Moscou : Vsérossiiskoe Teatralnoe Obchestvo, 1959, p. 230-231. (nous traduisons)

*surtout l'expression des visages et la disposition des figures qui sont éloquentes. Des passagers assis dans une gare auront une autre plastique, un autre rythme de vie, une autre expression sur le visage.*

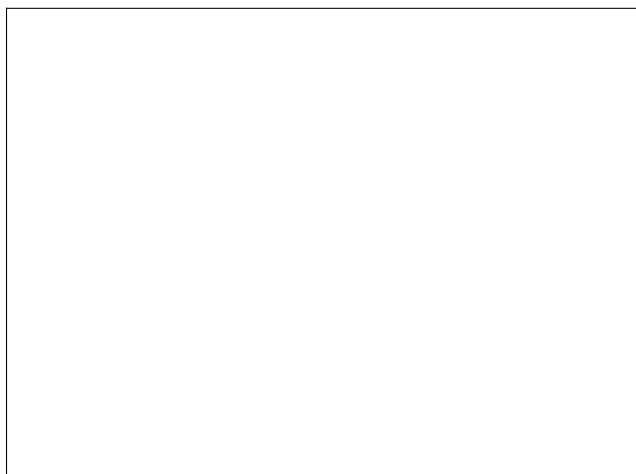


FIGURE 269 – Honoré Daumier, *Intérieur d'un wagon de troisième classe*, 1864. Huile sur toile. Ottawa, Musée des Beaux-Arts.

*Chez le même Daumier, on trouve un traitement grotesque des différents sentiments humains — la peur, le froid, la faim, la gourmandise, etc. Dans l'un de ses dessins, un homme sent une fleur, et il inhale le parfum non seulement par ses narines, dont les dimensions dépassent celles de la fleur elle-même, mais aussi par ses épaules, par ses mains et par ses yeux, qu'il lève vers le ciel de plaisir ; il l'inhale par tout son être.*

*L'odorat, déployé et représenté ici comme une passion, rend énorme la narine qui surplombe la fleur, d'une façon qui apparaît juste et naturelle, ou, comme on dit, justifiée. La même chose peut être observée dans l'art du théâtre. Souvent, souffrant de l'ennui et de la grisaille de l'artisanat, nous nous jetons à corps perdus dans une forme vive et piquante, mais nous oublions qu'une telle forme se justifie par le grand tempérament de l'acteur, par la puissance de l'image ainsi produite<sup>34</sup>. »*

34. *ibid.*, p. 232. (*nous traduisons*).

Sur les représentations de trains par Daumier, voir Anne-Marie Idrac, « Les trains dans l'œuvre de Daumier », in Noëlle LENOIR et Philippe VALLETOUX, éd. *Cahiers Daumier*. 2. Association des amis d'Honoré Daumier, 2008, p. 31-34.

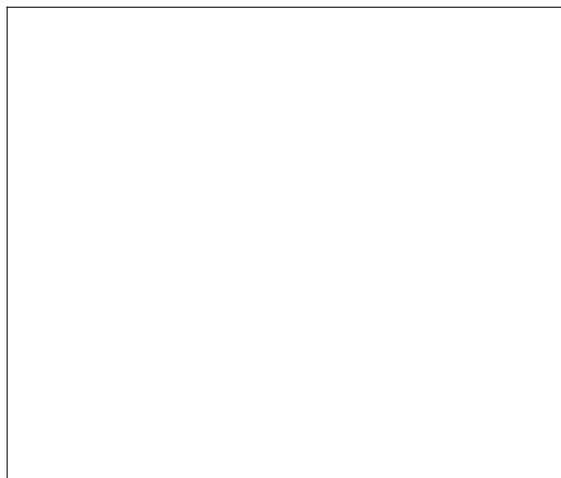


FIGURE 270 – Honoré Daumier, *L'odorat*, 1839. Lithographie, 200 × 230 mm. Collection Noack.

Popov se montre ici sensible au talent d'observation de Daumier, qui lui permet de choisir et de mettre en valeur les gestes et les attitudes caractéristiques de ses personnages. Loin d'être excessive, l'exagération de certains détails garantit au contraire une certaine « vraisemblance » à l'ensemble, en privilégiant l'essentiel. De même, Popov admire la manière dont Daumier représente les passions, en imprimant leurs effets sur le corps tout entier. Pour ces raisons, comme il le répète à plusieurs reprises, Daumier offre un modèle de choix pour le metteur en scène, non seulement pour les questions de composition et de mise en scène, mais aussi et surtout pour celles relevant de l'expression des sentiments.

Les descriptions et les analyses détaillées auxquelles se livre Popov témoignent de son goût et de sa compréhension intime du monde de Daumier. En cela, son regard sur l'artiste apparaît ici comme l'héritier de celui d'Eisenstein, dont il prolonge les questionnements et les préoccupations.

À travers son enseignement, Eisenstein élargit donc la portée de son amour pour l'art de Daumier à ses étudiants, auxquels il dévoile non seulement l'univers d'un artiste, mais également une manière d'analyser les images et d'appréhender une œuvre. Nul doute que ses cours aient contribué à faire connaître et apprécier davantage Daumier en Union soviétique, ou du moins, à le regarder autrement, au-delà de considérations strictement idéologiques.



Cinquième partie

**Conclusion**



# Chapitre I

## Épilogue

### 1. De la plume au crayon

*Celui dont nous t'offrons l'image,  
Et dont l'art, subtil entre tous,  
Nous enseigne à rire de nous,  
Celui-là, lecteur, est un sage.*

Charles Baudelaire, *Vers pour le portrait de Monsieur Honoré Daumier*

Si Eisenstein a beaucoup célébré Daumier de sa plume, son crayon n'est pas en reste. En effet, son admiration pour le « Michel-Ange de la caricature » se traduit également dans certains portraits qu'il en a dessinés, sur lesquels on achèvera notre parcours.

Qu'Eisenstein ait représenté celui qui peuple tant ses écrits ne doit guère étonner : après tout, ce visuel déclarait que l'écriture consistait avant tout pour lui à « *cerner avec la main les contours des dessins de ce film ininterrompu d'images et d'événements qui se déroul[ait] devant [lui]*<sup>1</sup>. » Les dessins qu'il consacre à Daumier apparaissent ainsi comme la matérialisation des images surgies durant le processus d'écriture, comme le pendant graphique de ses textes théoriques et critiques.

---

1. « Images visuelles, images sonores » (1946), *in* EISENSTEIN, op. cit., p. 624.

### a) Portrait de l'artiste

Le premier portrait de Daumier exécuté par Eisenstein appartient à une série de trois dessins réalisés le 21 avril 1936, parmi lesquels on trouve un portrait de Jean-Sébastien Bach et d'Oscar Wilde<sup>2</sup>. Accomplis d'un trait laconique et tranché, dans un style qui peut évoquer celui de Cocteau, ces dessins entendent cristalliser l'essence de leur modèle. (*voir fig. ??.*)

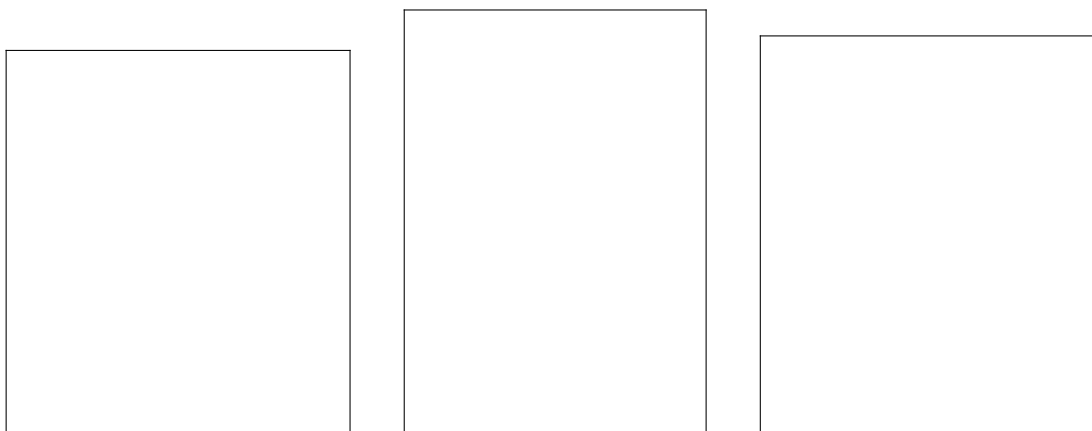


FIGURE 271 – Sergueï Eisenstein, *Portraits de Daumier, de Bach et de Wilde*, 1936. Encre de chine sur papier. Archive 1356, fonds 1923, opus 2. RGALI, Moscou.

Celui de Daumier se concentre sur son visage, mettant l'accent sur sa physionomie, comme tendue par son activité d'observation légendaire. Il pourrait illustrer la description qu'en donnait Théodore de Banville :

*« Un visage éclatant de force et de bonté, les petits yeux perçants, le nez retroussé comme par un coup de vent de l'idéal, la bouche fine, gracieuse, largement ouverte, enfin toute cette belle tête de l'artiste, si semblable à celle des bourgeois qu'il peignait, mais trempée et brûlée dans les vives flammes de l'esprit<sup>3</sup>. »*

2. En tant que figure du dandy homosexuel, Oscar Wilde attire Eisenstein autant qu'il le rejette. Dans ses écrits, il fait office de repoussoir :

*« Sans Léonard, Marx, Lénine, Freud et le cinéma, j'aurais très probablement été un autre Oscar Wilde. »*

*Sans Freud, pas de sublimation, sans sublimation, un autre esthète à la Oscar Wilde. »*

Cité par FERNANDEZ, op. cit., p. 38.

3. Cité par Gustave GEFFROY. *Daumier*. Paris, 1901, p. 22.



L'image qu'Eisenstein propose de l'artiste se nourrit de l'iconographie bien établie du « bon Daumier », qui connaît son essor sous la Troisième République et qui met en avant une personnalité digne, respectable et tranquille<sup>4</sup>. (*voir fig. ??.*)

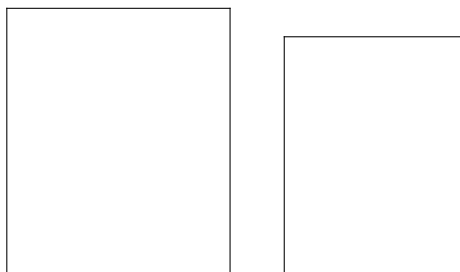


FIGURE 272 – Portraits de Daumier par M. Boulard figurant dans *L'Invasion, Le siège, la Commune. 1870-1871.*; par H. Thiriat.

Daumier est alors généralement montré de trois quarts, vêtu d'une redingote qui laisse entrevoir une chemise blanche, les cheveux blancs, le front contracté et l'air absorbé, en proie à de grandes pensées. Cette représentation de l'artiste devient tellement prédominante qu'elle figure presque systématiquement dans les monographies qui lui sont consacrées, y compris dans celles qu'Eisenstein possède. Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que ce dernier s'en inspire lorsqu'il choisit de le dessiner.

Son portrait de Daumier présente moins de stylisation que celui de Bach et de Beethoven. Le tracé s'y fait plus vif, comme si Eisenstein voulait épouser le style de celui qu'il représente. Surtout, contrairement aux deux autres portraits, celui de Daumier est accompagné par son titre. Or sa disposition en diagonale véhicule une certaine ambiguïté : il peut en effet être lu comme une signature, comme si Eisenstein voulait *se faire* Daumier. Cette ambiguïté est d'autant plus forte que la graphie choisie évoque beaucoup l'une des signatures employées par l'artiste. Eisenstein *s'inscrit* ainsi, littéralement et graphiquement, dans la filiation de Daumier.

---

4. Michel MELOT. « La mort de Daumier ». Dans : *Humoresques* 10 (jan. 1999), p. 57-65.

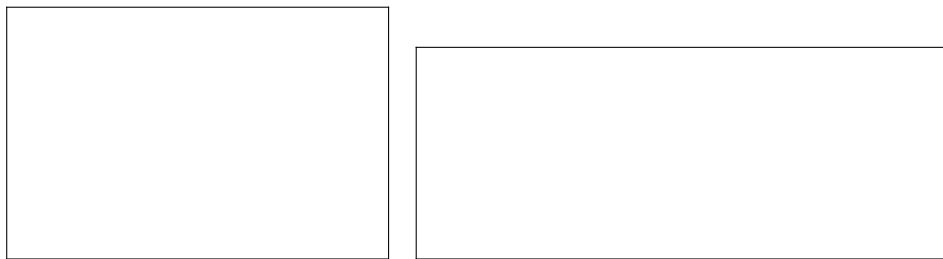


FIGURE 273 – Détail du dessin d'Eisenstein; une des signatures de Daumier (détail d'une lettre à Eugène Montrosier du samedi 2 octobre 1876, catalogue de la vente Rumbler, 2009.)

### b) Portrait d'un art

L'autre dessin qu'il consacre à Daumier est réalisé en octobre 1942. Comme le précédent, il fait partie d'une série sur les grands hommes, comprenant notamment des portraits de Bach, Ibsen et Maeterlinck. (*Voir fig. ?? et ??.*)

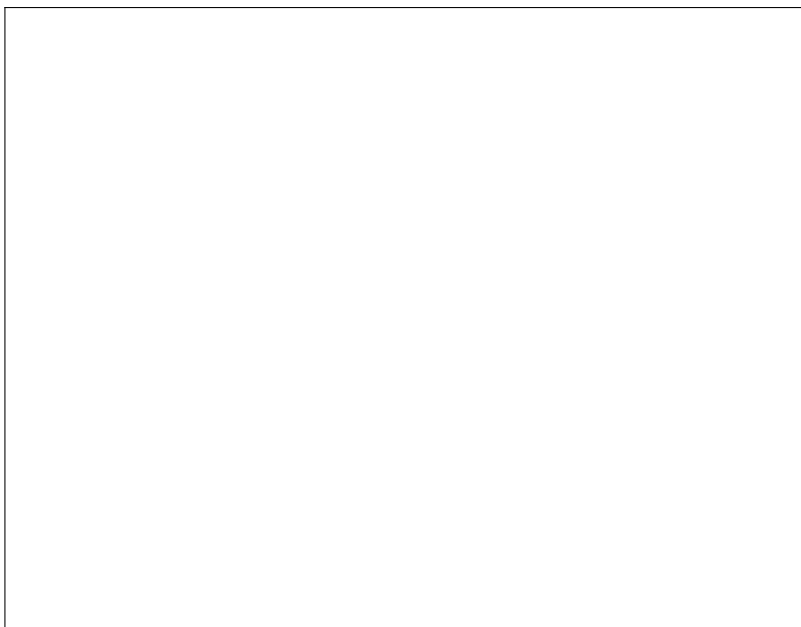


FIGURE 274 – Sergueï Eisenstein, *Daumier*. 1942. Archive 1448, fonds 1923, opus 2. RGALI, Moscou. Reproduit dans *Dessins d'Eisenstein* (éd. trilingue).

À l'exception du Bach, ces dessins n'offrent pas tant un portrait du créateur que de leur

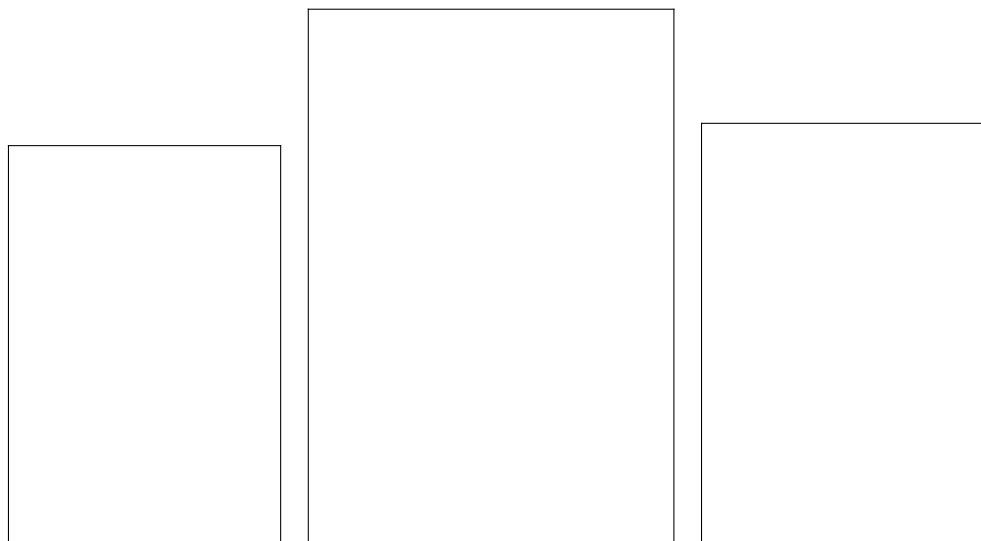


FIGURE 275 – Sergueï Eisenstein, *Portraits de Bach, Maeterlinck et Ibsen*. Reproduit dans *Dessins d'Eisenstein (éd. trilingue)*.

création. Par exemple, celui sur Ibsen s'attache à restituer la dureté et la cruauté de son univers. De même, le dessin sur Daumier ne forme pas à proprement parler un portrait de celui-ci. Loin de livrer son modèle dans une pose fixe et bien déterminée, le dessin le capture ici en plein mouvement. En outre, alors que le genre du portrait implique traditionnellement de montrer un visage, ici, à l'exception du nez, la figure n'est pas visible, entièrement recouverte par un chapeau et enfouie sous le col d'une redingote. Aussi avons-nous davantage affaire à un portrait de l'œuvre de Daumier que de l'homme. C'est ce que suggère en partie Olga Aisenstadt pour le catalogue de dessins d'Eisenstein publié en Union soviétique en 1961 :

*« L'image de Daumier prenant son vol, quoiqu'on n'y retrouve point les caractères concrets d'un portrait, traduit bien le respect d'Eisenstein pour ce "Michel-Ange de la caricature", pour la vigueur de sa satire sociale, la profondeur de sa pensée révolutionnaire et la hardiesse novatrice de sa manière<sup>5</sup>. »*

Son appréciation est toutefois quelque peu déformée par son désir de réhabiliter la figure d'Eisenstein en insistant sur la sincérité de son engagement révolutionnaire, alors totalement

---

5. Olga Aisenstadt, « Du crayon à la caméra », in AISENSTADT, MIASKNIKOV et PIMENOV, op. cit., p. 55.

mise en doute par la soi-disant complaisance du cinéaste à l'égard de Staline. En réalité, ce dessin ne traduit pas tant son admiration pour la qualité politique et sociale de l'œuvre de Daumier que pour ses caractéristiques stylistiques et formelles, qu'il tente de restituer. Exécutée en quelques traits sûrs et vivants dans un style linéaire que Baudelaire aurait qualifié de synthétique et d'abréviateur, cette silhouette fugitive est en effet conçue ici comme un hommage à l'art de Daumier.

Tout d'abord, elle rend honneur à son dynamisme. Les bras repliés, les pieds touchant à peine le sol, la redingote gonflée sous l'effet de la course, le personnage ne fait plus qu'un avec son mouvement. Eisenstein applique ici la leçon de Daumier en condensant les différentes étapes de la course en une seule image. Le mouvement gagne même la graphie du titre, écrit comme à la hâte en cursives nerveuses et vives, contrairement aux dessins de la même série, où le titre se déploie à l'aide de majuscules stables et droites.

Par ailleurs, avec ce personnage saisi en plein vol, semblant devoir disparaître d'un moment à l'autre de l'espace de la feuille, Eisenstein fait écho à la capacité de Daumier à retranscrire l'éphémère et à capturer des instants fugaces. Recourant à un tracé sommaire et elliptique, il laisse apercevoir un mouvement trop rapide pour être perçu de façon détaillée, avec toute l'imprécision d'une persistance rétinienne.

De même, ce dessin évoque l'habileté de Daumier à représenter les phénomènes météorologiques. Par leur disposition en ordre croissant, les trois traits figurant les plis de la redingote suggèrent de manière frappante et concise le volume du vent qui s'y engouffre. Eisenstein excelle également à transmettre au spectateur le froid qui force le personnage à se hâter, à croiser les bras pour se réchauffer et à remonter son col jusqu'aux oreilles.

Délaissant toute la sculpturalité des figures de Daumier, il n'en retient que la vibration linéaire, dont il radicalise le dynamisme, la simplicité et la qualité d'ébauche. Il se réapproprie ainsi le style de Daumier pour se forger sa propre concision graphique, où la ligne se fait contour, fluidité et continuité. On peut en juger en comparant ce dessin avec une lithographie de Daumier intitulée *Entre onze heures et minuit*, qui met en scène deux personnages pressés.

Dépouillant le personnage de sa chair, le réduisant à un agencement de lignes, Eisenstein reprend la vivacité qui émane des figures de Daumier tout en la démultipliant. Par ailleurs, en privilégiant le costume au détriment du personnage lui-même, il revient sur la sensibilité

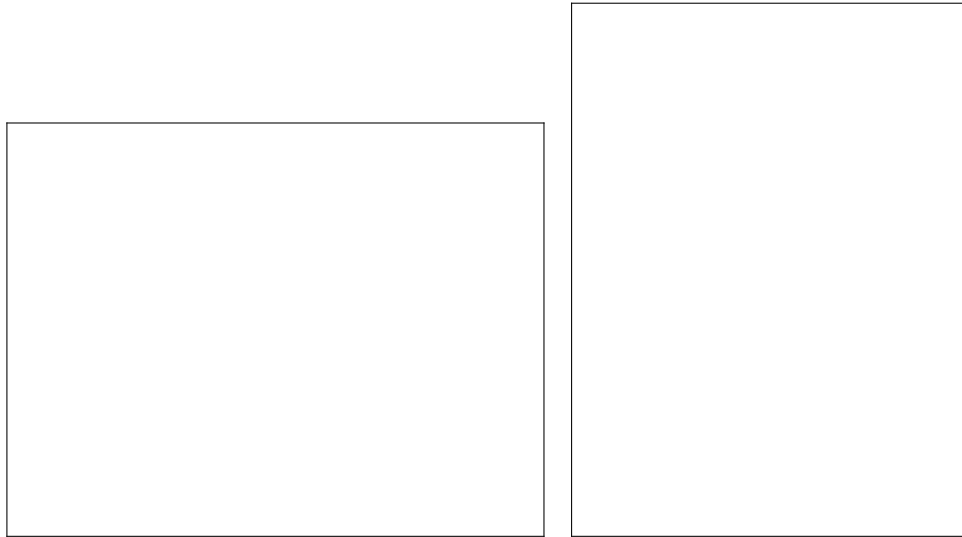


FIGURE 276 – À gauche : Daumier par Eisenstein. À droite : Honoré Daumier, *Entre onze heures et minuit*, 1844. Lithographie, 241 × 206 mm. Collection Noack.

exacerbée que Daumier, en peintre de la vie moderne, portait aux habits, sensibilité dont son *Ratapoil* témoigne de manière exemplaire.

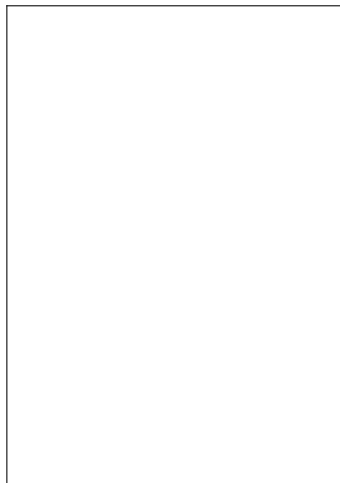


FIGURE 277 – Honoré Daumier, *Ratapoil*. 1891. Musée d'Orsay, Paris.

Ce dessin se présente ainsi comme une célébration synthétique des œuvres de Daumier. Il

serait assez tentant de voir dans cette représentation de figure fuyante une projection d'Eisenstein lui-même, souhaitant s'évader de son quotidien difficile pour rejoindre l'univers artistique de Daumier. Quoi qu'il en soit, avec ces deux dessins, Eisenstein s'inscrit dans une tradition de l'hommage à Daumier qui débute avec Baudelaire et qui se prolonge de nos jours, comme l'a démontré l'exposition récente à la Bibliothèque nationale de France, rassemblant différents dessins de la main de dessinateurs de presse aussi divers que Plantu, Siné ou TIM<sup>6</sup>.s À cet égard, la grande sensibilité de ce dernier à l'univers de Daumier serait celle qui se rapprocherait le plus de celle d'Eisenstein<sup>7</sup>. Par exemple, sa sculpture *Daumier dessinant Ratapoil* présente d'amusantes similitudes avec le deuxième dessin d'Eisenstein.

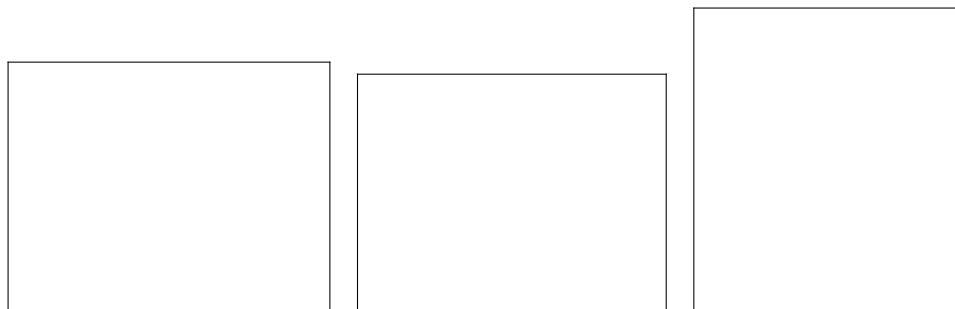


FIGURE 278 – TIM, *Daumier dessinant Ratapoil*, 2001.

Contrairement à l'image traditionnelle d'un Daumier rassurant et quelque peu bonhomme, dans les deux cas, l'artiste est montré en pleine action, de manière à suggérer que le mouvement constitue la quintessence de son art. Par ailleurs, aux plis expressifs de la veste de l'artiste chez TIM répond la redingote froissée chez Eisenstein, comme autant de moyens de dynamiser la représentation.

En plaçant Daumier dans la posture du « représentant représenté », Eisenstein témoigne donc de sa grande admiration pour son art, dévoilant son désir d'être reconnu comme son héritier. En recourant au dessin pour l'exprimer, il ne trace pas seulement un portrait de l'artiste et de son œuvre, mais également de sa propre relation avec eux, illustrant ainsi une passion vieille de

6. « Les héritiers de Daumier », 4 mars — 4 Mai 2008, BNF, Paris.

7. Sur la passion de TIM pour Daumier, voir « Daumier le meneur » in Yasha DAVID, éd. *TIM. Il faut être de son temps*. Paris : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2003.

plus de trente ans.





# Chapitre II

## Conclusion

### 1. Une nouvelle vision de l'œuvre d'Eisenstein

Dessin, théâtre, cinéma, théorie : parmi toutes les fondations qui assurent le passage entre ces quatre piliers de l'œuvre d'Eisenstein, la connaissance de l'art de Daumier ne constitue pas la moindre ; discrète, mais omniprésente. Son étude permet de faire émerger des préoccupations qui traversent et qui évoluent avec l'ensemble de l'activité créatrice eisensteinienne, au-delà des différences de médiums, qu'il s'agisse de l'intérêt pour le mouvement expressif, du goût pour la caractéristique et pour l'irrégulier, du penchant pour le dynamisme ou du désir de solliciter la participation du spectateur.

Bel exemple de dialogue entre les arts que celui d'Eisenstein avec Daumier, dialogue entretenu pendant toute une vie sans cesser d'être renouvelé et approfondi. Émotion pour le chercheur que de pouvoir suivre un fil d'Ariane si long et si présent à travers toute une œuvre, depuis les premières impressions de jeunesse d'Eisenstein face aux caricatures de Daumier, jusqu'aux réflexions théoriques qu'il mène à la fin de son existence sur le montage dans l'art. Ce parcours particulier, un parmi tant d'autres possibles, aura permis d'observer la gestation de sa pensée et la formation de son art à travers un prisme spécifique, celui de sa passion pour Daumier.

Loin de former une direction limitante et fermée sur elle-même, la référence à Daumier n'aura cessé, durant tout ce travail, d'étendre notre compréhension de l'univers eisensteinien en faisant

appel à des figures aussi diverses et inattendues que Joyce, Sharaku, Michel-Ange, Rodin ou Atget, pour ne citer qu'eux. Ces surgissements multiples n'ont d'ailleurs pas toujours facilité la tenue d'un propos rectiligne. Cette thèse aura ainsi, je l'espère, donné l'occasion de fournir une image encore trop méconnue d'Eisenstein, celle d'un passionné d'art à la pensée esthétique protéenne et débordante, et de manière plus générale, celle d'un formidable éducateur du regard.

Ses réflexions apparaissent à cet égard comme potentiellement précieuses pour l'historien de l'art. Par exemple, ses analyses consacrées au montage et au cinématisme dans les arts plastiques pourraient être prolongées pour les artistes qu'il étudie et ouvrir de nouveaux angles d'approche pour ceux qu'il n'aborde pas. Surtout, cette thèse aura peut-être attiré l'attention du lecteur sur l'existence de nombreux écrits sur l'art d'Eisenstein attendant d'être traduits et d'être davantage exploités. En se limitant à l'art français, on peut d'ores et déjà affirmer que les archives d'Eisenstein contiennent suffisamment de matière pour préparer par exemple un ouvrage sur Degas. Les quelques textes qu'on a convoqués à propos du cinématisme n'en représentent en effet qu'une infime partie<sup>1</sup>.

Par ailleurs, à l'issue de ce parcours, j'ai acquis la conviction, et peut-être le lecteur aussi, que la manière dont Eisenstein pense et utilise les images devrait être confrontée aux méthodologies d'un Warburg ou d'un Malraux. Qu'il s'agisse de montage, de rapprochements incongrus ou de formes expressives, les préoccupations esthétiques d'Eisenstein résonnent puissamment avec les leur et avec certaines des approches les plus contemporaines et les plus actuelles de l'histoire de l'art et de la muséographie. En outre, durant ce travail, à plusieurs reprises, la figure d'Eisenstein m'a rappelé celle de Benjamin, d'une part par la similitude des problèmes que pose l'édition de leurs écrits respectifs, loin d'être achevée, d'autre part, par le déploiement encyclopédique de leur pensée.

Au-delà de l'exploration des réalisations d'Eisenstein, en m'amenant à m'intéresser aux personnes qui avaient croisé son chemin, cette recherche m'a également permis de redécouvrir dans toute son ampleur le bouillonnement de la vie intellectuelle russe et soviétique. Si certaines d'entre elles, telles que Meyerhold et dans une moindre mesure, Lounatcharski, sont relativement

---

1. Certains écrits d'Eisenstein sur Degas ont été publiés en français dans EISENSTEIN, *Eisenstein. MLB, plongée dans le sein maternel*. Il y analyse ses tableaux de femmes au bain en termes de compositions et de structures foetales.

connues, d'autres en revanche ne le sont guère plus que des spécialistes du théâtre et du cinéma russe et soviétique. Pourtant, qu'il s'agisse de Youtkévitch, de Chtraoukh ou de Kozintsev, tous font preuve d'une érudition encyclopédique et d'une curiosité insatiable. Loin d'être propres à Eisenstein, comme le suggère parfois sa réception occidentale qui l'extrait de son contexte, ces qualités se retrouvent chez une grande partie des intellectuels de cette époque. Sans rien retirer à son mérite et à son originalité, il convient donc de garder à l'esprit que ses réflexions et ses analyses, souvent éblouissantes et vertigineuses, doivent beaucoup à l'atmosphère d'émulation intellectuelle dans laquelle il vivait et aux dialogues passionnés qu'il entretenait avec ses amis et confrères. Si le public russophone peut s'en rendre compte grâce à la grande vogue de publication d'œuvres complètes de personnalités russes et soviétiques qui existe en Russie depuis les années 50, entreprise assez unique en son genre, en revanche, ce n'est pas le cas pour les Occidentaux. C'est pourquoi mon ambition aura été aussi, avec ce travail, de faire entendre en filigrane les voix de toutes ces personnes à travers celle d'Eisenstein.

Tout en contribuant à éclairer des facettes méconnues et sous-estimées de l'œuvre et de la personnalité créatrice d'Eisenstein, cette thèse permet également de porter, avec lui, un nouveau regard sur l'œuvre de Daumier.

## 2. Un nouveau Daumier

Tout d'abord, au terme de cette étude, la connaissance de la réception de Daumier se trouve enrichie d'un nouvel épisode, et non des moindres, qui contribue à confirmer que la portée de son art s'étend bien au-delà du XIX<sup>ème</sup> siècle. Eisenstein rejoint ainsi les rangs des nombreux et divers admirateurs de Daumier, parmi lesquels Baudelaire, Valéry, Degas, Manet, Whistler, Rodin, Bourdelle, Cézanne, Ensor, Picasso, Grosz, Nolde, Heartfield, TIM, Plantu<sup>2</sup>...

Toutefois, parmi eux, rares sont ceux qui se sont consacrés à leur passion pour Daumier

---

2. LE MEN, op. cit., p. 231-233.

Sur la diffusion et l'assimilation des œuvres de Daumier par les Allemands, voir HOFMANN, *Daumier et l'Allemagne*. Il est intéressant de noter à ce propos que Daumier retient particulièrement l'attention d'artistes allemands pratiquant le photomontage. Or on l'a vu, Eisenstein apprécie Daumier notamment pour son recours au montage.

Sur la place de Daumier dans l'imaginaire des dessinateurs de presse actuels, voir l'exposition virtuelle : <http://expositions.bnf.fr/daumier/expo/salle2/index.htm>.

avec une telle constance et une telle diversité d'approches. Non seulement Eisenstein apprécie et s'approprie l'art de Daumier, mais en outre, il l'analyse également avec une intuition et une finesse qui tranchent souvent avec l'historiographie de l'époque sur l'artiste, et qui anticipent parfois certaines des lectures les plus actuelles. Par son entreprise systématique de collection de matériaux sur lui, par la place qu'il lui accorde dans son œuvre, par l'omniprésence qu'il lui assigne dans sa pensée, par les études détaillées qu'il donne de son art, Eisenstein apparaît comme un exégète de Daumier tout à fait singulier. Nul doute que les chercheurs dix-neuviémistes et les passionnés de Daumier trouveront dans ses écrits de fécondes sources de réflexion et de stimulantes pistes d'investigation.

En premier lieu, le cas d'Eisenstein incite de manière plus générale à retracer la fortune de Daumier en Russie et en Union soviétique, et ce d'autant plus que l'artiste a de son côté consacré certaines de ses œuvres aux Russes. On a tenté d'en donner un aperçu au tout début de ce travail, mais cette histoire reste encore largement à écrire.

Par ailleurs et surtout, les textes d'Eisenstein ouvrent la possibilité d'une articulation entre l'œuvre de Daumier et le cinéma. Au-delà du montage, analysé en détail par Eisenstein, il pourrait être intéressant de mener une étude sur Daumier à l'aide d'outils spécifiquement cinématographiques, tels que le cadrage ou l'éclairage. Une telle approche n'excluerait pas une perspective plus historique, qui répertorierait et étudierait les points de contact effectifs entre l'univers de Daumier et celui du cinéma. On livrera ici quelques premiers éléments dans ce sens.

### a) Daumier au cinéma chez les Soviets

Tout d'abord, si Eisenstein s'est inspiré de Daumier pour ses films, il ne fut guère le seul. D'autres cinéastes soviétiques, d'ailleurs assez proches de lui, y trouvèrent également un matériau de choix.

Comme on l'a vu, aux yeux d'Eisenstein, la figure de Robert Macaire telle qu'immortalisée par le crayon de Daumier est étroitement associée au cinéma :

*« D'après les feuillets de Daumier, il est possible de reconstituer le jeu de Lemaître [dans le rôle de Robert Macaire]. Disposés ensemble, ils ressemblent à des plans filmiques arrêtés qui auraient fixé les mouvements, les tournures, les poses de l'im-*

*mortel Lemaître*<sup>3</sup>. »

Il se trouve qu'un des amis et collègues d'Eisenstein, Grigori Kozintsev exprime un point de vue tout à fait similaire :

*« Essayer de douter de la réalité de Robert Macaire ! Les cent et une lithographies de Daumier, telles un film en série, racontent en détail toute sa grande activité. Qui peut donc être plus vivant que ce filou à l'œil bandé qui se gratte les favoris à l'aide de sa dague<sup>4</sup> ? »*

Or Kozintsev s'est effectivement servi de Daumier pour ses films. C'est particulièrement évident pour *La Nouvelle Babylone* (1929), consacré à la Commune de Paris. Le cinéaste en décrit la préparation iconographique de la manière suivante :

*« Nous nous sommes plongés avec attention dans l'art de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Que n'ai-je apporté à Moskvine<sup>5</sup> ! Nous étudions la tonalité des dessins de Guys, la lumière palpitante des impressionnistes, les silhouettes modelées par la lumière dans les toiles de Daumier, le scintillement des lampadaires à gaz chez Seurat<sup>6</sup>... »*

De même, il explique avoir façonné l'apparence des protagonistes de son film à l'aide des personnages de Daumier :

*« Les héros de notre scénario étaient très proches des personnages de Daumier et de leur réalisme psychologique. On voyait des héros sur la barricade, mais cette barricade était avant tout une fresque dynamique<sup>7</sup>. »*

3. « Retour du soldat du front » (1933), in EIZENCHTEĪN, *Izbrannye proizvedénia v chesti tomakh [Œuvres choisies en six tomes]*, p. 220-221, t. IV. (nous traduisons).

4. « L'écran profond » (1961), in KOZINTSEV, op. cit., p. 139, t. I. (nous traduisons).

Notons que Tougenhold recourt lui aussi à la métaphore de la pellicule filmique pour parler des séries de Daumier :

*« Semblables à une gigantesque pellicule filmique, se déroulent devant nous en des dizaines de séries et en une centaine de feuillets les scènes variées du règne du "bon bourgeois". »*

(TOUGENHOLD, op. cit., p. 118. (nous traduisons).)

5. Réalisateur, acteur. Il fut responsable, avec Tissé, de la photographie pour *Ivan le Terrible*.

6. « L'écran profond » (1961), in KOZINTSEV, op. cit., p. 145, t. I (nous traduisons)

7. « Matériaux préparatoires à la seconde édition de "L'écran profond" », in *ibid.*, p. 334, t. I. (nous traduisons).

Les critiques français perçurent d'ailleurs un lien entre *La Nouvelle Babylone* et l'art de Daumier :

« *Il ne peut être question, dans ce film qui évoque pourtant sans cesse Daumier, de parler de réalisme. Il ne peut être question non plus, bien qu'aucun film soviétique n'ait jamais connu une telle déformation des lignes, une telle simplification des traits, de parler à son propos de formalisme*<sup>8</sup>. »

Certes, l'imagerie de Daumier se prête particulièrement bien au thème de *La Nouvelle Babylone*. Toutefois, si Kozintsev y recourt, c'est essentiellement par goût personnel. Aussi s'en souvient-il pour plusieurs autres de ses films. Par exemple, en 1957, lorsqu'il tourne son *Don Quichotte*, il pense tout naturellement aux peintures de Daumier :

« *Les toiles d'Honoré Daumier et les dessins de Picasso étaient bien plus proches de mes conceptions. Je pouvais y trouver comme la formule du personnage, comme le schéma algébrique de ma tragicomédie*<sup>9</sup>. »

Dans une lettre à l'historien du cinéma Jay Leyda, il insiste à nouveau sur cette inspiration daumiéresque. Remerciant son destinataire d'avoir porté sur son film un regard juste et bienveillant, il apprécie tout particulièrement le fait qu'il ait été sensible à son recours à Daumier :

« *Cher Leyda,*

*Je vous suis très reconnaissant pour vos mots bienveillants à l'égard de Don Quichotte et pour les billets pour le Festival de Halle; il me sera agréable de les garder en souvenir. J'ai particulièrement été réjoui par le fait que vos impressions concordent avec ce que je me suis efforcé de faire, à savoir de prolonger la tradition de Daumier, de Daumier précisément, et non de Doré*<sup>10</sup>. »

Quelques années plus tard, pour son film *Gogoliada* (1975), qui devait adapter le *Nez de Gogol* à l'écran, Kozintsev prévoit de s'inspirer des fantasmagories de Grandville et de reprendre l'effet grotesque des « grosses têtes » inventées par Dantan et chères à Daumier :

8. « *La Nouvelle Babylone* », IRIS BARRY et HENRI LANGLOIS. « Chefs-d'oeuvre du cinéma muet. 1895-1930 ». Dans : *60 ans de cinéma. 300 années de cinématographie*. Paris : Musée d'art moderne. Cinémathèque française, 1955.

9. « L'écran profond » (1961), in KOZINTSEV, op. cit., p. 250, t. I. (*nous traduisons*).

10. « Lettre du 16 janvier 1959 », ibid., p. 459, t. V. (*nous traduisons*). Eisenstein détestait l'art de Doré également.

« Voir les lithographies de Daumier de la période des grosses têtes sur des petits corps<sup>11</sup>. »

Enfin, de manière générale, comme pour Eisenstein, l'art de Daumier lui sert d'outil de comparaison. Par exemple, à propos de *La nuit des forains* de Bergman, il écrit :

« La nuit des forains d'Ingmar Bergman. [...] Soi-disant "poésie du théâtre", mais en réalité, absence d'une véritable sensation de la salle et des coulisses comme chez Daumier<sup>12</sup>. »

Le goût de Kozintsev pour Daumier était également partagé par son fidèle associé, Léonid Traouberg, comme en témoigne un passage de ses écrits :

« Selon moi, la véritable compréhension de la vie se manifeste tout particulièrement dans la manière dont les classiques rendent l'atmosphère dans leurs tableaux : Brueghel, Bosch, Grünewald, Dürer, Chtchédrine, Hogarth, Daumier... Certes, on ne peut pas les comparer, pas même d'un point de vue thématique. Chez Bosch et Grünewald, on a des monstres, des sabbats, des gueules pas possibles... Alors que les autres n'ont à l'évidence rien de mystique, leur art se trouvant au seuil du réalisme. Ceci dit... chez Daumier, on a bien une poire à la place du visage. Et l'admirable Grandville n'a pas seulement transformé des animaux en humains, il a aussi anthropomorphisé des parapluies, des bâtons et des cannes ! Une belle dame est entourée de mâles. Un œil gigantesque, rivé sur la dame, leur fait office de visage<sup>13</sup>. »

Ce qui m'impressionne le plus dans l'œuvre de ces maîtres, ce sont les patineurs, les fêtes, les célébrations, les attroupements, les festins et même les sabbats de la société ! Dans leur rendu de l'atmosphère, ce qui compte, ce n'est pas leur amour du détail, mais leur traitement pittoresque et parfois effrayant ! Chez Daumier, le tribunal est comme *La nuit de Walpurgis*. Chez Bosch, la nuit de Walpurgis est comme un tribunal<sup>14</sup>....

11. « Gogliada » (1970), in *ibid.*, p. 188, t. V. (nous traduisons).

12. « Notes tirées de carnets de travail » (1958), in *ibid.*, p. 413, t. IV. (nous traduisons).

13. Traouberg fait ici allusion à *Vénus à l'Opéra*, l'une des illustrations de Grandville pour *Un Autre monde*.

14. « Le film commence », in Léonid TRAUBERG. *Izbrannye proizvidénia v dvoukh tomakh* (Œuvres choisies en deux tomes). Moscou : Iskousstvo, 1988, p. 243. (nous traduisons.)

Pour finir, il est possible que la connaissance de l'art de Daumier ait aussi permis à certains réalisateurs et acteurs de déterminer l'aspect visuel de leurs films. Par exemple, la physionomie de Chtraoukh dans le rôle de Mordachev pour *Vaudeville ancien* de Savtchenko évoque de manière troublante les représentations piriformes du roi Louis-Philippe par Daumier. (*voir fig. ??.*)

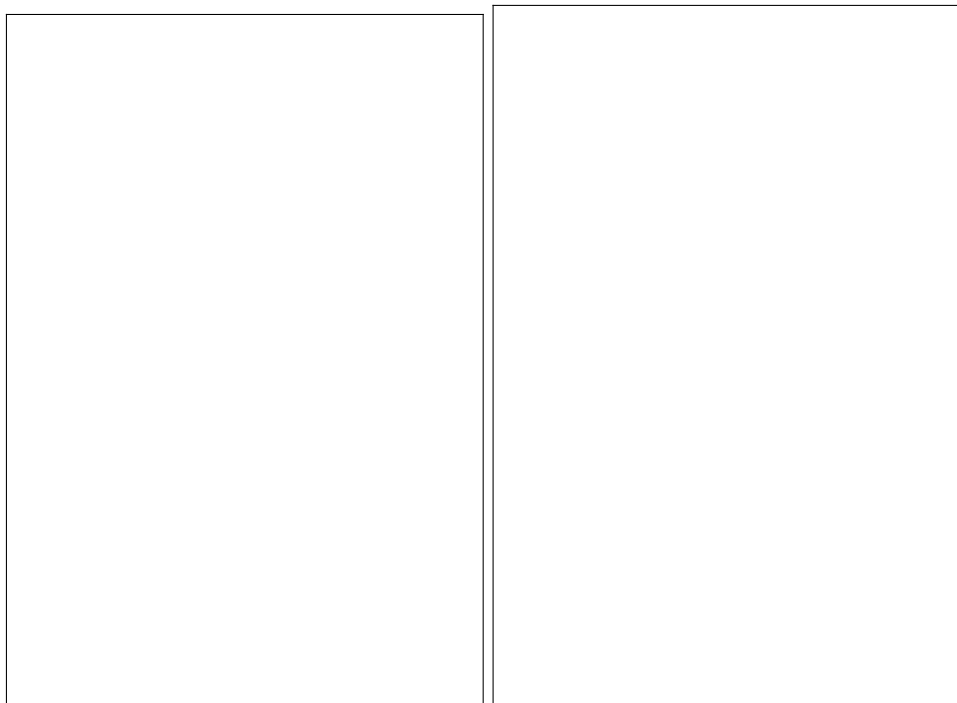


FIGURE 279 – Maxime Chtraoukh dans le rôle de Mordachev dans *Vaudeville ancien* de I. Savtchenko, 1945. Reproduit dans *Maksim Maksimovitch Chtraoukh*.

Dans la mesure où Chtraoukh était l'un des plus proches amis d'Eisenstein et qu'il l'assistait dans ses tâches de typage, il n'est pas du tout impossible qu'il ait pu s'inspirer des caricatures de Daumier pour ce rôle grotesque et bouffon.

Comme on peut le voir à travers ce rapide survol, l'étude de l'utilisation de Daumier dans les films d'Eisenstein n'épuise donc nullement la matière concernant sa présence sur les écrans soviétiques. Toutefois, sur ce sujet, le cinéma européen, et notamment français, n'est nullement en reste.



## b) Daumier à l'écran

Si un Eisenstein et un Kozintsev rêvaient aux parentés que présentait la série des Robert Macaire avec le cinéma, pourtant, ce sont des Français qui se sont chargés de donner la vie au personnage à l'écran.

En 1925, Jean Epstein tourne *Les Aventures de Robert Macaire* à partir d'un ciné-roman de Charles Vayre, lui-même tiré de l'œuvre de Benjamin Antier. La physionomie de ses personnages évoque irrésistiblement les lithographies de Daumier, mais il conviendrait d'en trouver confirmation dans les écrits d'Epstein lui-même.

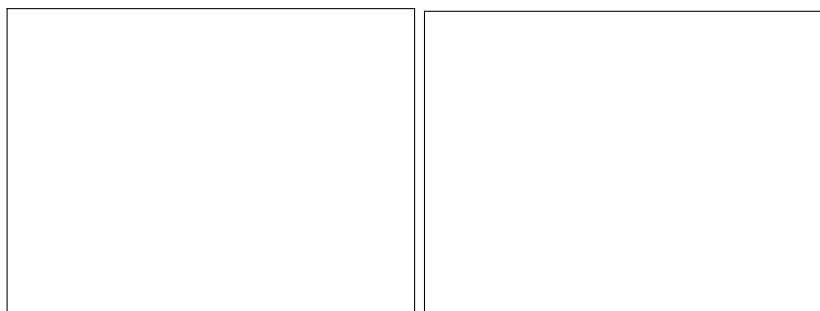


FIGURE 280 – Photogrammes des *Aventures de Robert Macaire* de Jean Epstein, 1925.

En revanche, l'inspiration daumiéresque ne fait aucun doute dans le projet que nourrit, une vingtaine d'années plus tard, Gaston Baty. Ce dernier fait part en 1948 de son intention de tourner un film sur Robert Macaire, avec Pierre Brasseur dans le rôle principal et Arletty dans celui d'Elsa<sup>15</sup>. Le projet de Baty, malheureusement avorté, est sous-tendu par une réflexion sur l'aspect potentiellement cinématographique des lithographies de Daumier. C'est ce que révèle le témoignage de Jean Cherpin :

*« J'allais voir fréquemment Gaston Baty. Sa conception du film qu'il préparait me passionnait, et ses descriptions des scènes successives apparaissaient à mon esprit aussi nettement que si je les avais vues sur l'écran. Après vingt ans, elles demeurent aussi vivaces. »*

15. Trois ans plus tôt, dans *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné, Brasseur incarnait déjà Frédérick Lemaître, y compris dans son rôle de Robert Macaire, aux côtés d'Arletty, qui jouait la belle et fatale Garance.

*Une litho de Daumier de la série si riche de Robert Macaire est projetée sur l'écran en vue fixe et cet agrandissement confère au dessin de Daumier une incroyable puissance. Puis, les personnages s'animent, jouent, vivent et s'immobilisent un instant pour reconstituer en vue fixe une autre litho, puis s'animent à nouveau dans une autre scène. Robert Macaire passe ainsi d'une profession à l'autre, toujours secondé par son fidèle Bertrand, et toujours filou et coquin pour se moquer du bourgeois et le duper.*

*Le film est resté à l'état de projet<sup>16</sup>. »*

Si le film n'a pas vu le jour, en revanche, le texte intégral de son scénario a été publié par l'Association des amis de Gaston Baty<sup>17</sup>. L'étude détaillée de ce projet serait fascinante à mener car au-delà des relations qu'il présuppose entre cinéma et lithographie, il prolonge également la réflexion théâtrale de Baty en une constellation d'enjeux intermédiaires qu'on imagine proches d'Eisenstein.

De manière plus générale, plus récemment, un film d'animation a su célébrer de façon magistrale toutes les affinités que l'art de Daumier présentait avec celui du cinéma. Il s'agit de *Daumier's Law* de Paul McCartney et de Geoff Dunbar, sorti en 1992, et qui remporta le premier prix des British Academy of Film and Television Arts Awards de cette année.

Passionnée par l'art de Daumier depuis son enfance et collectionnant les monographies sur lui, Linda McCartney convainc son époux en 1989 de faire un film inspiré par l'univers de l'artiste, pour lequel il écrirait la bande-son. Après trois ans de travail acharné pendant lesquels quarante-deux mille dessins sont réalisés par Geoff Dunbar à partir d'œuvres de Daumier, ce film de quinze minutes voit le jour. Accompagné par la musique minimaliste de McCartney, le film traite de l'injustice en six actes, pendant lesquels les lithographies et les peintures de Daumier s'animent, dans une atmosphère digne de Kafka et de Goya.

Le travail de Dunbar témoigne de sa compréhension intime des œuvres de Daumier. Ne se contentant nullement d'animer les personnages, il en souligne également toutes les caractéristiques dynamiques : textures et atmosphères vibrantes, lignes énergiques et fiévreuses, traits

---

16. Jean CHERPIN. « Le film de Robert Macaire ». Dans : *Arts et livres de Provence* 61 (1966).

17. Le scénario a fait l'objet d'une publication pour la première fois dans le numéro 27 du *Bulletin Daumier* en mai 1955, avant d'être republié, dans sa version intégrale, dans le troisième cahier de l'Association des Amis de Gaston Baty.

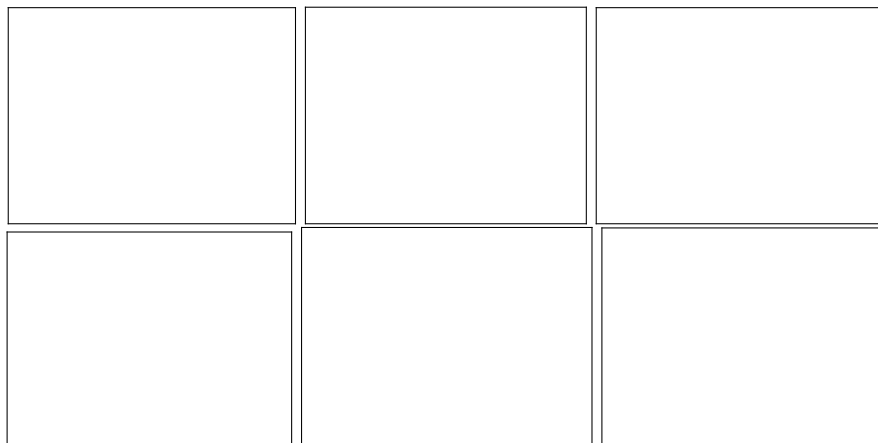


FIGURE 281 – Photogrammes de *Daumier's Law* de Paul McCartney et Geoff Dunbar, 1992.

vivaces et démultipliés, contrastes du noir et du blanc, oppositions de l'achevé et de l'esquissé, gestuelles expressives. En ce qui concerne ce dernier point par exemple, Dunbar exploite le bras tendu cher aux hommes de justice de Daumier comme un motif plastique rythmant la séquence du procès. De même, il excelle à choisir des œuvres qui se prêtent particulièrement bien au cinéma : notamment, il insiste sur le mouvement des juges en train de descendre des marches si habilement suggéré par Daumier dans *Le Grand escalier de justice*. Le film *Daumier's law* rend ainsi pleinement justice, si on me permet ce jeu de mots, à la cinématographicité de Daumier.

On peut enfin citer le documentaire de Judith Wechsler, *Honoré Daumier, il faut être de son temps*, sorti en 1999. Comme Eisenstein pour *Le Capital*, la réalisatrice s'y montre sensible aux travellings en puissance du *Ventre législatif* de Daumier. Grâce à un montage alterné, son film s'ouvre sur une séquence montrant l'Assemblée nationale en plein exercice, que viennent entrecouper des plans issus de la caricature de Daumier. Aux travellings effectués sur les députés réels succèdent des travellings sur les parlementaires de Daumier, dans une continuité qui démontre la portée toujours actuelle de la lithographie<sup>18</sup>.

Une telle compréhension de la cinématographicité de Daumier n'est guère étonnante de la part de Judith Wechsler, dont on a déjà cité les travaux à propos des liens entre Daumier et le

18. Judith Wechsler, *Honoré Daumier, il faut être de son temps*, RMN, Les Films d'ici, Paris Première, 1999.

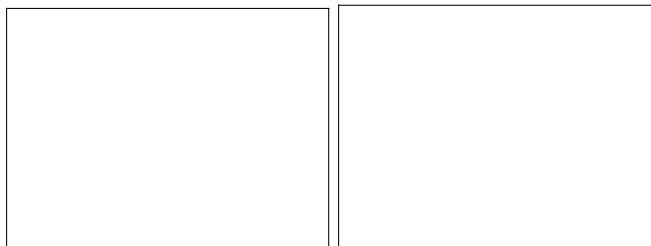


FIGURE 282 – Photogrammes d'*Honoré Daumier, il faut être de son temps* de Judith Wechsler, 1999.

théâtre.

À propos du potentiel cinématographique du *Ventre Législatif*, Jean-Louis Jeannelle a eu l'amabilité de me signaler que le traitement satirique et grotesque dévolu par René Clair dans *Le Dernier milliardaire* (1934) aux séances de l'Assemblée et au fonctionnement de la vie politique du pays imaginaire de Casinario pourrait constituer une réminiscence de la charge de Daumier<sup>19</sup>. Comme Jeannelle l'a démontré, cette scène inspire Malraux pour un passage du *Carnet du Front populaire*, qu'il reprendra ensuite dans ses *Antimémoires*, où il dépeint sur un mode sarcastique l'intervention de Blum devant l'Assemblée nationale le 9 juin 1936. Or il se trouve que dans cet extrait, Malraux se souvient également de la scène du conseil des ministres d'*Octobre* d'Eisenstein... De la sorte, Malraux opérerait un point de jonction imprévu entre Eisenstein et Daumier à travers la référence au film de René Clair...

### 3. Du détour en histoire de l'art

*C'est se donner les moyens concrets d'en finir avec certaines lignes de partage esthétiques toujours en vigueur, de les rendre caduques, de démontrer leur inanité. Si l'histoire de l'art en tant que discipline ne modifie pas ses propres conditions d'intelligibilité au contact de l'histoire de l'art en acte, n'est-elle pas vouée au désœuvrement ?*

Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*

19. Jean-Louis JEANNELLE. « Malraux : une anti-histoire du Front populaire ». Dans : *Revue d'histoire littéraire de la France* 4 (2007), p. 939–955.

---

Pour finir sur une note méthodologique, il me semble que ce travail aura constitué une bonne illustration des vertus du détour en histoire de l'art. Détour par Daumier pour mieux comprendre Eisenstein, détour par Eisenstein pour regarder autrement Daumier. Détour par le cinéma pour analyser les œuvres d'art dites statiques, détour par la caricature pour penser le théâtre, détour par une réception russe pour appréhender un phénomène artistique français. Sortir des limites d'un champ pour s'aventurer dans un autre qui permettra de mieux retourner au premier, mais différemment. Tout en Eisenstein incite l'historien de l'art à emprunter de telles promenades, à préférer la ligne sinueuse à la route toute tracée, à s'écarter, si l'on peut dire, du droit chemin.



## Bibliographie sélective





Étant donné l'immensité des bibliographies sur Eisenstein comme sur Daumier, je me suis montrée nécessairement sélective, ne conservant dans mon choix que les ouvrages qui m'ont paru les plus significatifs pour mon travail. C'est pourquoi on ne trouvera guère ici une liste exhaustive des écrits d'Eisenstein. Par ailleurs, la bibliographie des inédits d'Eisenstein ne comprend pas les dossiers de dessins mais concerne ses textes seuls.



# Généralités en histoire de l'art, en esthétique et en culture visuelle

- ALAIN-MICHAUD, Philippe, éd. *Comme le rêve le dessin*. Paris : Éditions du Centre Pompidou et du Louvre, 2005.
- ALBERA, François. « Le montage de *Labyrinthe* ». Dans : *Giacometti, Balthus, Skira : les années Labyrinthe*. 11-12. 2009.
- BACKZO, Bronislaw. *Les Imaginaires sociaux*. Paris : Payot, 1984.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*. Paris : Perrin, 1957.
- BANN, Stephen. *Romanticism and the rise of history*. New York : Twayne publisher, 1995.
- BANU, Georges. *L'acteur qui ne revient pas. Journée de théâtre au Japon*. Paris : Aubier, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Sous la dir. de Claude PICHOS. Gallimard, La Pléiade, 1975.
- BAXANDALL, Michaël. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Trad. par Catherine FRAIXE. Paris : Jacqueline Chambon, 1991 [1985].
- BAZIN, Germain. « Degas et l'objectif ». Dans : *L'Amour de l'art* 7 (1931).
- BELL, Charles. *Essays on the anatomy of expression in painting*. Londres, 1806.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays en dix volumes*. Paris : Gründ, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*. Trad. par Rainer ROCHLITZ. Paris : Gallimard, 2000 [1972].
- BERGER, Klaus. *Japonismus in der westlichen Malerei. 1860-1920*. Munich : Prestel-Verlag, 1980.

- BONNELL, Victoria. *Iconography of power*. Berkeley : University of California Press, 1997.
- BOULOGNE, Guillaume Duchenne de. *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*. Paris, 1862.
- CARERI, Giovanni. *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*. Trad. par Michelle COQUET. Paris : Usher, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- DE BAECQUE, Antoine. *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique, 1770-1800*. Paris : Calmann-Lévy, 1993.
- DEKONINCK, Ralph et Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, éd. *L'Idole dans l'imaginaire occidental*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- DIDEROT, Denis. « Essai sur la peinture ». Dans : *Œuvres*. Paris : La Pléiade, 1951.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Macula, 1995.
- *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.
- D'SOUNJA, Aruna, éd. *Self and History: Essays in Honor of Linda Nochlin*. Thames et Hudson, 2001.
- DUPRAT, Annie. *Le Roi décapité. Essai sur les imaginaires politiques*. Paris : Le Cerf, 1992.
- DUPRAT, Annie et Michèle MÉNARD, éd. *Histoire, images, imaginaire (XV-XX<sup>ème</sup> siècles)*. Université du Maine, 1998.
- ECO, Umberto. *Histoire de la laideur*. Paris : Flammarion, 2009.
- ÉLIE, Maurice. *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*. Nice : Ovidia, 2009.
- ERNST, Earle. *The Kabuki theatre*. New York : Oxford University Press, 1956.
- FENOLLOSA, Ernest. *Epochs of Chinese and Japanese art. An outline history of East Asiatic design*. Londres : W. Heinemann, 1912.
- FLECKNER, Uwe, éd. *Aby Warburg, Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*. Hambourg : Dolling et Gallitz, 1993.
- FLETCHER, Angus. *Allegory. The theory of a symbolic mode*. Ithaca et London : Cornell University Press, 1964.

- FLOYD, Phylis. « Documentary evidence for the availability of Japanese imagery in Europe in nineteenth century public collections ». Dans : *The Art Bulletin* 68.1 (1986), p. 105–141.
- FOUCAULT, Michel. *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*. Paris : Seuil/ Gallimard, 1999.
- *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- FRANTZ, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient (1905)*. Trad. par Denis MESSIER. Paris : Gallimard, 1988.
- *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. par Bertrand FÉRON. Paris : Gallimard, 1985.
- FREY, Siegfried. « Lavater, Lichtenberg, and the suggestive power of the human face ». Dans : *The Faces of physiognomy : interdisciplinary approaches to Johann Caspar Lavater*. Sous la dir. d'Ellis SHOOKMAN. Columbia : Camden House, 1993, p. 64–103.
- GAMBONI, Dario. *Potential images. Ambiguity and indeterminacy in modern art*. Londres : Reaktion Books, 2002.
- GAMBONI, Dario et Georg GERMANN, éd. *Emblèmes de la liberté. L'image de la République dans l'art du XVI<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle, cat. exp.* Berne : Staempfli, 1991.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le mythe de Pygmalion au XIX<sup>ème</sup> siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris : Champion, 1999.
- Genesis (Genèse des formes)*. 24. ITEM. Paris : Jean-Michel Place, 2005.
- GOMBRICH, Ernst. *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Trad. par Guy DURAND. Paris : Gallimard, 1987 [1960].
- *Méditations sur un cheval de bois*. Trad. par Guy DURAND. Paris : Phaidon, 2003 [1963].
- GONSE, Louis. *L'Art japonais*. Paris : Quantin, 1883.
- GRILLI, Élise. *Sharaku*. Paris : Arthaud, 1962.
- HASKELL, Francis. *L'Historien et les images*. Trad. par Alain TACHET. Paris : Gallimard, 1995 [1993].
- HEINICH, Nathalie. « L'ambivalence de l'artiste en personne : entre fascination et disqualification ». Dans : *L'Artiste en personne*. Sous la dir. de Jacques SATO. Université de Rennes, 1998, p. 117–130.

- HILLIER, Jacques. *The Japanese prints : a new approach*. Londres/ Tokyo, 1960.
- HOGARTH, William. *Analyse de la beauté*. Trad. par JANSEN. Paris : ENSBA, 1991 [1753].
- HONOUR, Hugh. *Chinoiserie. The vision of Cathay*. New York : Dutton, 1961.
- INAGA, Shigemi. « Impressionist aesthetics and Japanese aesthetics : aroud a controversy and about his historical meaning as an example of creative misunderstanding ». Dans : *Kyoto Conferences on Japanese studies*. T. II. Kyoto : International Research Center for Japanese Studies, 1996, p. 307–319.
- Intermédialités (Naitre)*. 1. Centre de Recherches sur l'Intermédialité. Montréal, 2003 (Printemps).
- JEANNELLE, Jean-Louis. « Malraux : une anti-histoire du Front populaire ». Dans : *Revue d'histoire littéraire de la France* 4 (2007), p. 939–955.
- KLAGES, Ludwig. *La Nature du rythme*. Éd. établie et trad. par Olivier HANSE. Paris : L'Harmattan, 2004.
- KONDO, Ichitaro. *Toshusai Sharaku*. Trad. par Paul BLUM. Vermont : Rutland, 1957.
- KONIGSON, Elie, éd. *L'Œuvre d'art totale*. Paris : CNRS, 1995.
- KOYAMA-RICHARD, Brigitte. *La Magie des estampes japonaises*. Paris : Hermann, 2003.
- KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 1978 [1952].
- KURTH, Julius. *Sharaku*. Munich : R. Piper, 1922 [1910].
- LAMBERT, Gisèle. *Estampes japonaises. Mémoires et merveilles de la Bibliothèque nationale de France*. Paris : BNF, 2007.
- *Ukyo-e. Le monde éphémère et flottant du Japon au XVIII e siècle*. Paris : Anthèse/ Bibliothèque nationale de France, 1994.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *L'Invention du corps*. Paris : Flammarion, 2006.
- LAVATER, Johann. *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*. Paris : Moreau de la Sarthe, 1806-1809.
- LE BRUN, Charles. « Conférence sur l'expression générale et particulière ». Dans : *Nouvelle revue de psychanalyse* 21 (1980).
- LE CAMUS, Christiane. *La gymnastique rythmique sportive et sa valeur éducative*. Paris : Vrin, 1982.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Pygmalion*. Paris : Les Presses du réel, 2010.

- LÉSOUALC'H, Théo. *La Peinture japonaise*. Lausanne : Rencontre, 1967.
- LESSING, Gottold Ephraïm. *Laocoon*. Paris : Hermann, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *Les Fonctions mentales dans les sociétés primitives*. Paris : Alcan, 1910.
- LIPPS, Theodor. « La Connaissance d'autrui ». Dans : *Psychologische Untersuchungen [Études psychologiques]*. T. 1. 1893.
- LOJKINE, Stéphane. « Genèse de l'instant prégnant ». Dans : *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*. Sous la dir. de Stéphane LOJKINE. Paris / Nîmes : Jacqueline Chambon / Actes Sud, 2007, 2<sup>o</sup>4–238.
- LOSSKY, Nikolaï. « La perception de la vie psychique des autres ». Dans : *Logos* 1.2 (1914).
- MALRAUX, André. *La Psychologie de l'art*. Genève : Skira, 1948.
- *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1951.
- *Œuvres complètes*. Gallimard, La Pléiade, 2004.
- MARIN, Louis. *Le Portrait du roi*. Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- MARINIELLO, Silvestra. « Commencements ». Dans : *Intermédialités* 1 (2003), p. 48–52.
- MARION, Jean-Luc. *L'Idole et la distance : cinq études*. Paris : Grasset, 1977.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Sous la dir. de Dominique FOURCADE. Paris : Hermann, 1972.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Le Mouvement des images*. Paris : Musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou, 2006.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie*. Paris : Seuil, 1996.
- NARAZAKI, Muneshige. *Sharaku : the enigmatic Ukiyo-e master*. Trad. par Bonnie ABIKO. New York : Kodansha international, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considérations inactuelles*. Trad. par Geneviève BIANQUIS. T. 2. Paris : Aubier, 1964 [1874].
- PITASSIO, Francesco, éd. *La forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenštejn*. Udine : Forum, 2009.
- RAMOND, Sylvie, éd. *Impressionnisme et naissance du cinématographe (1885-1910)*. Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2005.

- RANCIÈRE, Jacques. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien ». Dans : *L'Inactuel* 6 (1996), p. 67–68.
- RECHT, Camille. *Eugène Atget. Lichtbilder*. Paris et Leipzig : Jonquières, 1930.
- REIWALD, Paul. *De l'esprit des masses. Traité de psychologie collective*. Paris/ Neufchâtel : Delachaux et Niestlé, 1949.
- RICHTER, Simon. *Laocoon's body and the aesthetics of pain : Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*. Wayne State University Press, 1992.
- RODIN, Auguste. *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris : Grasset, 1986 [1911].
- ROSENKRANZ, Karl. *Esthétique du laid*. Trad. par Sybille MULLER. Belval : Circé, 2004.
- ROYOUX, J.-C., éd. *Qu'est-ce que l'art au XX<sup>ème</sup> siècle ?* Paris : Fondation Cartier - ENSBA, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, 1971.
- SCHAPIRO, Meyer. *Words and pictures on the literal and the symbolic in the illustration of a text*. Paris/ La Haye : Mouton, 1973.
- SENDER, Egon. *The Icon, image of the invisible : elements of theology, aesthetics and technique*. Redondo Beach : Oakwood publications, 1988.
- SETTIS, Salvatore. *Laoconte. Fama et stile*. Rome : Donzelli, 1999.
- Sharaku. Portraits d'acteurs. 1794-1795*. Paris : Galerie Huguette Berès, 1980.
- SIMON, Robert. « David's Martyr-Portrait of Le Peletier de Saint-Fargeau and the conundrums of Revolutionary Representation ». Dans : *Art history* 14.4 (déc. 1991), p. 459–487.
- TCHAKHOTINE, Sergueï. *Le Viol des foules par la propagande politique*. Paris : Gallimard, 1952 [1939].
- THÉVOZ, Michel. *Le Théâtre du crime : essai sur la peinture de David*. Paris : Minuit, 1989.
- TORTAJADA, Maria. « Le statut du photogramme et l'instant prégnant au moment de l'émergence du cinéma ». Dans : *Dall' inizio, alla fine/ In the very beginning, at the very end*. Sous la dir. de Francesco CASETTI, Jane GAINES et Valentina RE. XVI International film studies conference. Udine : FilmForum, 2009, p. 23–32.
- TRÉTIAKOV, Sergueï. *A Chinese testament*. New York : Simon et Schuster, 1934.
- ULMANN, Jacques. *De la gymnastique aux sports modernes : histoire des doctrines de l'éducation physique*. Paris : Vrin, 1977.



VALÉRY, Paul. *Degas danse dessin*. Paris : Gallimard, 1965 [1938].

WATELET, Claude-Henri et Pierre-Charles LEVESQUE. *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*. Paris : Panckoucke, 1788-1791.

WERCKMEISTER, Otto Karl. *Icons of the left : Benjamin and Eisenstein, Picasso and Kafka after the fall of communism*. University of Chicago Press, 1999.



# Généralités sur le cinéma

- AGEL, Henri. *L'Esthétique du cinéma*. Paris : Presses universitaires de France, 1957.
- ALBERA, François. « Études cinématographiques et histoire de l'art ». Dans : *Perspective, la revue de l'INHA* 3 (2006), p. 433–460.
- « Histoire du cinéma et histoire de l'art ». Dans : *Perspective, la revue de l'INHA* 3 (2007), p. 439–441.
- ARNAUD, Diane, Murielle GAGNEBIN et Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, éd. *L'Essai et le cinéma*. Paris : Champ Vallon, 2004.
- ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*. Paris : L'Archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris : Éditions de l'étoile, 1992.
- *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris : Éditions de la Différence, 2008 [1985].
- BALÀZS, Béla. *L'Esprit du cinéma*. Paris : Payot, 1977.
- BANDA, Daniel et José MOURE, éd. *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*. Paris : Flammarion, 2008.
- BARRY, Iris et Henri LANGLOIS. « Chefs-d'oeuvre du cinéma muet. 1895-1930 ». Dans : *60 ans de cinéma. 300 années de cinématographie*. Paris : Musée d'art moderne. Cinémathèque française, 1955.
- BELLOUR, Raymond, éd. *Cinéma et peinture. Approches*. Presses universitaires de France, 1990.
- BIMBENET, Jérôme. *Film et histoire*. Paris : Armand Colin, 2007.
- BLOOM, Michelle E. « Pygmalionesque delusions and illusions of movement : Animation from Hoffmann to Truffaut ». Dans : *Comparative literature* 4.52 (2000), p. 291–320.

- BONFAND, Alain. *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris : Presses universitaires de France, 2007.
- BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris : Éditions de l'étoile, 1995.
- BORDWELL, David. « Historical poetics of cinema ». Dans : *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (1989), p. 369–98.
- BOURGET, Jean-Loup et Daniel FERRER, éd. *Genesis (Cinéma)*. 28. Paris : Jean-Michel Place, 2007.
- BURCH, Noël. *Une Praxis du cinéma*. Paris : Gallimard, 1986.
- CANUDO, Ricciotto. *Manifeste des sept arts*. Paris : Séguier, 1995.
- CHATEAU, Dominique. *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- CHKLOVSKI, Victor. « Poëtika kino ». Dans : *Schriften zum film*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1966.
- CRAFTON, Donald. *Émile Cohl, Caricature and cinema*. Princeton University Press, 1990.
- DAMISCH, Hubert. *Ciné-Fil*. Paris : Seuil, 2008.
- DELAGE, Christian et Vincent GUIGENO. *L'Historien et le film*. Folio, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- DENIS, Sébastien, éd. *Arts plastiques et cinéma* 122 (2007).
- DÉSILE, Patrick. *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- DREUX, Emmanuel. « Les gestes dans le cinéma burlesque ». Thèse de doct. Université Paris VIII, 2004.
- DULAC, Germaine. *Écrits sur le cinéma*. Paris : Paris expérimental, 1994.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Paris : Seghers, 1974.
- FAURE, Élie. *Fonctions du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*. Genève : Gonthier, 1964.
- FELLINI, Federico. *Fellini par Fellini*. 1987.
- *La Boutique des visages drôles*. Paris : Jade, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard, 1993 [1977].
- *Révoltes, révolutions, cinéma*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989.
- FIEVET, Laurent. « Miroirs de Vénus : présence et fonctions des références picturales dans les films d'Alfred Hitchcock réalisés entre 1954 et 1964 ». Thèse de doct. Paris III, 2001.

- FLEDELIUS, Karsten et K. R. M. SHORT, éd. *History and film. Methodology, research, education*. Eighth international conference on History et the Audio-Visual Media. Copenhague : Eventus, 1980.
- GARÇON, François et Guy HUNEBELLE, éd. *Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*. Paris : Corlet/ Télérama, 1992.
- GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS, 2008.
- GLIMCHER, Marc et Mark POLLARD, éd. *Drawing into film : directors' drawings. : Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, John Huston, Fred Zinnemann, Akira Kurosawa, Orson Welles, Frederico Fellini, Robert Benton, Terry Gilliam, Martin Scorsese, David Lynch, Rainer Werner Fassbinder, Tim Burton : [exhibition] March 26-April 24, 1993*. New York : Pace Gallery, 1993.
- GUIDO, Laurent. « Le film comme "art plastique en mouvement" dans les premières théories françaises du cinéma ». Dans : *Cinémaction* 122 (2007), p. 84–92.
- GUY, Alice. *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*. Paris : Denoël/Gonthier, 1976.
- HOLLANDER, Anne. *Moving pictures*. Alfred Knopf, 1989.
- IAMPOLSKI, Mikhaïl. *The Memory of Tiresias: intertextuality and film*. University of California Press, 1998.
- IVANOV, Viacheslav. « La structure des signes au cinéma ». Dans : *École de Tartu. Travaux sur les systèmes de signes*. Sous la dir. d'Iouri LOTMAN et Noris OUSPENSKI. Bruxelles : Complexe, 1970.
- JAMESON, Frederick. « Marx and montage ». Dans : *New Left Review* 58 (2009), p. 109–117.
- JASSET, Victorin. « Étude sur la mise en scène cinématographique ». Dans : *Ciné-Journal* (1911).
- L'HERBIER, Marcel. « Esprit du cinématographe ». Dans : *Les Cahiers du mois* 16-17 (1925), p. 29–35.
- LISTA, Giovanni, éd. *Ligeia. Peinture et cinéma. Picturalité de l'image filmée, de la toile à l'écran*. 77-80. 2007.
- LOTMAN, Iouri. *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris : Éditions sociales, 1977.

- MALÉVITCH, Kazimir. « Les Lois picturales dans les problèmes du cinéma ». Dans : *Cinéma-thèque* 8 (1995), p. 71–77.
- MALTHÈTE-MÉLIÈS, Madeleine et Anne-Marie QUEVRAIN. « Georges Méliès et les arts. Étude sur l'iconographie de ses films et sur les rapports avec les courants artistiques ». Dans : *Artibus et historiae* 1.1 (1980), p. 133–144.
- MARINIELLO, Silvestra, éd. *Cinémas*. 2-3. 2000.
- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968.
- « Le cinéma : langue ou langage? » Dans : *Communications* 4.4 (1964), p. 52–90.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*. Paris : Kargo, 2006.
- MITRY, Jean. « De la métaphore ». Dans : *Cinématographe* (nov. 1982), p. 71–74.
- *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Éditions universitaires, 1963.
- MOUSSINAC, Léon. *Naissance du cinéma*. Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1983 [1925].
- MÜLLER, Jürgen Ersnt. « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale ». Dans : *Cinémas* 5.1-2 (1994), p. 211–220.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre. « David Hockney et David Lynch, auteurs de *Mulholland Drive* ». Dans : *Ligeia* 77-78-79-80 (2007).
- NILSEN, Vladimir. *The Cinema as a graphic art*. Trad. par Stephen GARRY. New York : Hill et Wang, 1972.
- PAECH, Joachim. « Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard ». Dans : *Kinematograph* 6 (1989).
- PAÏNI, Dominique. *L'Art et le septième art*. Tourcoing : Le Fresnoy, 1995.
- « Le complexe de Pygmalion (Sculpture à l'écran) ». Dans : *Sculpteur-Photographier / Photographie-Sculpture*. Sous la dir. de Michel FRIZOT et Dominique PAÏNI. Marval, 1993, p. 109–121.
- *Le Temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002.
- PERLMUTTER, Ruth. « Joyce and cinema ». Dans : *Boundary* 2.6 (Winter 1978), p. 481–502.
- PIOTROVSKI, A. « La Cinéfication des arts ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 40 (1998).
- QUARESIMA, Leonardo, éd. *La decima musa. Il cinema e le altre arti*. Udine Forum, 2001.
- ROSE, Berenice R., éd. *Picasso, Braque and early film*. New York : Pacewildenstein, 2007.

- SAND, Shlomo. *Le XX<sup>ème</sup> siècle à l'écran*. Trad. par Michel Yaël Shneerson et BILIS et Yaël SHNEERSON. Paris : Seuil, 2004.
- SCOTINI, Marco. *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*. Milan : Charta, 2000.
- SFEZ, Géraldine. « L'image cinématographique comme support de citation ». Dans : *Cinémaction* 122 (2007), p. 173–181.
- SPIÈRE, Dominique. « Hitchcock et la peinture, mises au point et mises en garde : l'exégète avec l'eau du bain ». Dans : *Ligeia* 77-78-79-80 (2007).
- éd. *Les autres arts dans l'art du cinéma*. Presses universitaires de Rennes, 2007.
- SKOURATOVSKI, B. L. « Le cinéma à la découverte de l'homme ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 34 ( ).
- SORLIN, Pierre. *The Film in History : restaging the past*. Oxford : Basil Blackwell, 1980.
- STOICHITA, Victor. *The Pygmalion effect : from Ovid to Hitchcock*. University of Chicago Press, 2008.
- STOURDZÉ, Sam. *Fellini, la grande parade*. Paris : Anabet, 2009.
- TARKOVSKI, Andreï. *Le Temps scellé*. Trad. par Anne KICHILOV et Charles de BRANTES. Paris : Cahiers du cinéma, 2004 [1989].
- TSIKOUNAS, Myriam. « Le XXe siècle au miroir du cinéma ». Dans : *Nouvelle Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 4.51 (avr. 2004), p. 152–161.
- VANCHERI, Luc. *Cinéma et peinture. Passage, partage, présence*. Paris : Armand Colin, 2007.
- WILLIAMS, Keith. « Joyce and early cinema ». Dans : *James Joyce Broadsheet* 58 (fév. 2001).
- WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. Londres : Secker et Warburg, 1969 [1998].





# Généralités sur la culture, l'art et l'histoire russes et soviétiques

- AKhRR. *Sbornik vospominani, stateï i dokoumentov (AKhRR : recueil de mémoires, d'articles et de documents)*. Moscou : Iskousstvo, 1973.
- ALPERS, Boris. *The Theatre of the social mask*. Trad. par Mark SCHMIDT. New York : Group theatre, 1934.
- AMEY, Claude, éd. *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine. « Le Théâtre artistique de Moscou de 1898 à 1917 ». Thèse de doct. Lille III, 1976.
- *Les Symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1994.
- éd. *Théâtre années vingt : cirque et théâtre*. L'Âge d'Homme, 1983.
- ANTONOVSKI, Boris. *Sovietskaïa karikatoura (La Caricature soviétique)*. Moscou : Fédératsia, 1930.
- ASLAN, Odette. *L'acteur au XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Seghers, 1974.
- AUCOUTURIER, Michel. *Le Réalisme socialiste*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.
- AUMONT, Jacques. *Les Russes à Paris*. Nueva Mazzotta, 1995.
- BABLET, Denis, éd. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978.
- BAKCHY, Alexander. *The Path of the Modern Russian Stage*. Boston : Luce et co, 1918.
- BALANDIER, Georges. *Le Pouvoir sur scène*. Paris : Balland, 1980.
- BARR JR, Alfred.H. « Russian Diary 1927-28 ». Dans : *October 7* (Winter 1978), p. 10–51.

- BASSEKHES, A. *Teatr i jivopis Golovina (Le théâtre et la peinture de Golovine)*. Moscou : Izobrazitelnoe iskoustvo, 1970.
- BENOIS, Alexandre. *Istoria rousskoï jivopisi v XIX veke (Histoire de la peinture russe au XIX<sup>ème</sup> siècle)*. Moscou : Respoublika, 1999 [1902].
- *Moi vospominania (Mes souvenirs)*. Moscou : Naouka, 1990.
- BERELOWITCH, Wladimir et Françoise DAUCÉ, éd. *Contacts intellectuels, réseaux, relations internationales Russie, France, Europe, XVIII-XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002.
- BIBIKOVA, I., éd. *Agitmassovoe iskoustvo Sovietskoï Rossii. Materialy i dokoumenty. Agitpoezda i agitparakhody. Peredivnoï teatr. Polititcheski plakat. 1918-1932 (L'art d'agitation pour les masses de la Russie soviétique. Matériaux et documents. Les trains et bateaux d'agit. Le théâtre ambulant. L'affiche politique. 1918-1932), 2 vol.* Moscou : Iskoustvo, 2002.
- BLAKESLEY, Rosalind Polly. *Russian genre painting in the nineteenth century*. Oxford : Clarendon press, 2000.
- BOWLT, John. *Moscou et Saint-Pétersbourg. 1900-1920. Art, vie et culture*. Trad. par Alexis BAATSCH. Paris : Hazan, 2008.
- *Russian art of the avant-garde : theory and criticism*. New York : Thames et Hudson, 1988.
- BRADSHAW, Martha, éd. *Soviet Theatres. 1917-1941*. New York : Research program on the USSR, 1954.
- BRAUN, Edward. *The theater of Meyerhold : Revolution on the Modern Stage*. New York : Drama Book specialists, 1979.
- BRIK, Ossip. « Le Ring du LEF : Camarades ! Changez d'avis ! » Dans : *Novy LEF (Nouveau LEF)* 4 (avr. 1928), p. 27-36.
- « Selected writings ». Dans : *Screen* 15.3 (1974).
- CARTER, Huntley. *New spirit in the Russian theatre. 1917-1928*. Londres : Brentano, 1929.
- *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*. Londres : Chapman et Dodd, 1924.
- CLARK, Katerina et Evgeny DOBRENKO, éd. *Soviet culture and Power. A History in documents. 1917-1953*. Trad. par Marian SCHWARTZ. New Haven/ Londres : Yale University Press, 2007.
- CONIO, Gérard. *L'Art contre les masses: esthétiques et idéologies de la modernité: essais*. Lusanne : L'Âge d'Homme, 2003.

- *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1990.
- DEGOT, Ekaterina. *Rousskoe iskousstvo XX véka (L'art russe du XX<sup>ème</sup> siècle)*. Moscou : Tri-listnik, 2002.
- DENI, Viktor. *My, nachi drouzia i nachi vragi v risounkah Deni (Nous, nos amis et nos ennemis dans les dessins de Deni)*. Moscou/ Léningrad : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1930.
- *Polititcheskie risounki (Dessins politiques)*. Moscou : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1922.
- DREIDEN, Sergéi. *1905 god v satire i ioumore (L'Année 1905 dans la satire et dans l'humour)*. Leningrad : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1925.
- DREIDEN, Sergéi et Korneï TCHOUKOVSKI. *Rousskaïa révolioutsia v satire i ioumore (La Révolution russe dans la satire et dans l'humour)*. Leningrad : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1925.
- FAUCHEREAU, Serge, éd. *Moscou. 1900-1930. Vie quotidienne, arts plastiques, littérature, théâtre, architecture, musique, cinéma*. Paris : Seuil, 1988.
- FEVRALSKI, Alexandre. *Moskovskie vstrétchi (Rencontres moscovites)*. Moscou : Moskovski rabotchi, 1982, p. 29–50.
- FIGES, Orlando. *La Révolution russe. 1891-1924 : la tragédie d'un peuple*. Trad. par Pierre-Emmanuel DAUZAT. Paris : Denoël, 2007 [1996].
- FITZPATRICK, Sheila. *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*. Indiana University Press, 1978.
- *The Commissariat of enlightenment - Soviet organization of education and the arts under Anatoli Lunacharsky*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002 [1970].
- *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, 1992.
- FLORENSKI, Pavel. *La Perspective inversée, suivi de L'Iconostase*. Trad. par Françoise LHOEST. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1992.
- GÉRIN, Annie. *Godless at the workbench. Soviet illustrated humoristic antireligious propaganda / Sans-dieu à l'atelier. La propagande antireligieuse illustrée et humoristique en Union soviétique, cat. exp.* Regina, Canada : Dunlop Art Gallery, 2004.
- GORCHAKOV, Nikolai. *The Theatre in Soviet Russia*. Trad. par Edgar LEHRMAN. New York : Columbia University Press, 1957.

- GORDON, Mel. « Foregger and the dance of the machines ». Dans : *The Drama Review* 19.1 (mar. 1975), p. 68–73.
- « Meyerhold's biomechanics ». Dans : *The Drama Review* 18.3 (sept. 1974), p. 73–88.
- GRAY, Camilla. *The Great experiment: Russian art, 1863-1922*. Londres : Thames et Hudson, 1962.
- GREGOR, Joseph et Rene FULOP-MILLER. *The Russian theatre*. Philadelphia : Lippincott, 1930.
- GROYS, Boris. *Staline œuvre d'art totale*. Paris : Jacqueline Chambon, 1990 [1988].
- GVOZDIEV, Alexeï. *Teatr iméni Vsévoloda Meïerkholda (Le théâtre de Vsévolod Meyerhold)*. Léningrad : Akadémia, 1927.
- HOLLERBACH, Erich et Botsianovski VLADIMIR. *Rousskaïa satira pervoi revolioutsii. 1905-1906 (La Satire russe de la première révolution. 1905-1906)*. Léningrad : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1925.
- HOPKINS, M.W. *Mass media in Soviet Union*. New York, 1970.
- HULTEN, Pontus, éd. *Paris-Moscou. 1900-1930. cat. exp.* Paris : Centre Georges Pompidou, 1979.
- IOFFE, I. I. *Sinteticheskoe izouchénie iskousstva i zvoukovoe kino (L'Étude synthétique de l'art et le cinéma sonore)*. Léningrad, 1937.
- *Sintétitcheskaïa istoria iskousstva : vvédenie v istoriou khoudojestvennogo mychlénia (Histoire synthétique des arts : introduction à l'histoire de la pensée artistique)*. Léningrad, 1933.
- IOUJAKOV, Sergueï, éd. *Bolchaïa entsiklopédia (Grande Encyclopédie)*. Saint-Pétersbourg : Prosvechenie, 1902.
- ISAKOV, Sergueï. *1905 god v satire i karikatoure (L'Année 1905 dans la satire et dans la caricature)*. Moscou : Priboi, 1928.
- JAUFFRET, Eugène. *Catherine II et son règne*. Paris : Dentu, 1860.
- JEGIN, Lev. *Iazyk jivopisnogo proizvédénia (Le langage de l'œuvre picturale)*. Moscou : Iskousstvo, 1970.
- JONES, E. « A Note on Barr's Contribution to the Scholarship of Soviet Art ». Dans : *October* (1978), p. 53–56.
- KALITINA, Nina. « Les Ambulants et les peintres français ». Dans : *Iskousstvo* 5 (1972).
- KERJENTSEV. *Tvortcheski teatr (Théâtre créateur)*. Moscou/ Saint-Pétersbourg, 1923.

- KHAN-MAGOMÉDOV, Sélim. *Konstrouktivizm (Constructivisme)*. Moscou : Stroïizdat, 2003.
- *Ratsionalizm - "formalizm" (Rationalisme - "formalisme")*. Moscou : Arkhitektoura-S, 2007.
- KOPP, Anatole. *Ville et révolution*. Paris : Éditions Anthropos, 1967.
- KOUKHTA, E. A. et N. V. PÉSOCHINSKI, éd. *Meïerkhold. K istorii tvorcheskogo métođa. Publikatsy, Stati (Meyerhold. Pour une histoire de la méthode créatrice. Publications, articles)*. Saint-Pétersbourg : KoultInformPress, 1998.
- KOUZMINSKI, K.S. *Rousskaïa realisticheskaïa illioustratsia XVII-XIX vékov (L'Illustration réaliste russe des XVII-XIX e siècles)*. Moscou : Gos. izd. izobrazitelnykh iskousstv, 1937.
- KOVALENKO, Grigori, éd. *Avangard i teatr 1910-1920 kh godov (L'Avant-garde et le théâtre des années 1910-1920)*. Moscou : Naouka, 2008.
- La France et la Russie au siècle des Lumières : relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII<sup>ème</sup> siècle, cat. exp.* Paris : Association française d'action artistique, 1987.
- LAFARGUE, P., L. WILHELM et K. LIEBKNECHT. *Souvenirs sur Marx*. Éditions du Sandre, 2008.
- LAGNY, Michèle, Marie-Claire ROPARS et Pierre SORLIN. *La Révolution figurée*. Bruxelles : Albatros, 1979.
- LARAN, Michel et Jean-Louis VAN REGEMORTER. *La Russie et l'ex-URSS de 1914 à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1996.
- LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*. Londres : Routledge, 1994.
- LISINE, Vladimir. *Rousskaïa karikatoura (La Caricature russe)*. Moscou : Knigi WAM, 2006.
- LISSITZKY-KÜPERS, Sophie, éd. *El Lissitzky. Life, letters, texts*. Londres : Thames et Hudson, 1968.
- LOBANOV, Sergueï, éd. *Vystavka risounkov frantsouzkikh khoudojnikov kontsa XIX i natchala XX véka (Exposition de dessins d'artistes français de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup>)*. Moscou : Gosoudarstvenny mouzeï novogo zapadnogo iskousstva, 1925.
- LOUNATCHARSKI, Anatoli. *Koultoura na zapade i ou nas (La culture occidentale et la nôtre)*. Moscou : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1928.
- *Ob iskousstve (Sur l'art)*. Sous la dir. d'A.F ERMAKOVA et I. A SATSA. Moscou : Iskousstvo, 1982.
- *Sobranie sotchinéni (Œuvres complètes)*. Moscou : Khoudojestvennaïa litératoura, 1964.

- *Théâtre et révolution*. Paris : Maspéro, 1971.
- MACLEOD, Joseph. *The New Soviet theatre*. Londres : Allen et Unwin, 1943.
- MADARIAGA DE, Isabel. *Russia in the age of Catherine the Great*. Londres : Yale University Press, 1981.
- MAÏAKOVSKI, Vladimir. *Polnye sobranie sotchinéni (Œuvres complètes choisies)*. T. XII. Moscou : Goslitizdat, 1959.
- MARCADÉ, Jean-Claude. *L'Avant-garde russe*. Paris : Flammarion, 1995.
- MARCADÉ, Valentine. *Le Renouveau de l'art pictural russe*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971.
- MARX, Karl et Friedrich ENGELS. *K. Marx and F. Engels on Religion*. Moscou : Progress Publishers, 1955.
- MEÏERKHOLD, Vsévolod. *O Teatre (Sur le théâtre)*. Saint-Pétersbourg, 1913.
- *Pérépiska. 1896-1939 (Correspondance. 1896-1939)*. Sous la dir. de V. KORTCHOUNOVA et M. M. SITKOVETSKAÏA. Moscou : Iskousstvo, 1976.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Écrits sur le théâtre. 1891-1917*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001 [1973].
- *Écrits sur le théâtre. 1917-1930*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. T. 2. L'Âge d'Homme, 2009.
- *Écrits sur le théâtre. 1930-1936*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980.
- *Écrits sur le théâtre. 1936-1940*. Sous la dir. de Béatrice PICON-VALLIN. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1992.
- *Le Théâtre théâtral*. Trad. par Nina GOURFINKEL. Paris : Gallimard, 1963.
- *Meïerkhold. Stati, pisma, retchi, besedy, 2 vol. (Meyerhold. Articles, lettres, discours, discussions)*. Sous la dir. d'Alexandre FEVRALSKI. Moscou : Iskousstvo, 1968.
- *Meyerhold on theatre*. Trad. par Edward BRAUN. New York : Hill et Wang, 1969.
- MÉZIN, Anne, Yves PERRET-GENTIL et Jean-Pierre POUSSOU, eds. *L'Influence française en Russie au XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Centre Roland Mousnier. Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2004.
- MIKHAILOVA, Alla. *Meïerkhold i khoudojniki (Meyerhold et les peintres)*. Moscou : Galart, 1995.

- MILNE, Lesley, éd. *Reflective laughter : aspects of humour in Russian culture*. Londres : Anthem Press, 2004, p. 37–48.
- MISKÉVITCH, Sergueï. *Albom révolioutsionnoï satiry 1905-1906 (Album de la satire révolutionnaire de 1905-1906)*. Moscou : Gosoudarstvennoe izdatelstvo, 1926.
- MOJENOK, Tatiana. *Les Peintres réalistes russes en France (1860-1900)*. Paris : La Sorbonne, 2003.
- NAKOV, Andreï. *L'Avant-garde russe*. Paris : Hazan, 1984.
- NÄSLUND, Erik, éd. *Teater i revolution (cat. exp.)* Stockholm : Dansmusei, 1993.
- PAUDRAT, Jean-Louis. « L'Art des nègres de Vladimir Markov ». Dans : *Cahiers du Musée National d'Art Moderne 2* (1979), p. 319–327.
- PÉRUS, Jean. *À la recherche d'une esthétique socialiste*. Paris : Éditions du CNRS, 1986.
- PICON-VALLIN, Béatrice. « La baraque de foire ou les enfants du paradis ». Dans : *Art Press* 220 (1999), p. 84–90.
- *Meyerhold*. Paris : CNRS, 1999.
- PIOTROVSKI, Adrian. *Teatr, kino, jizn (Théâtre, cinéma, vie)*. Léningrad : Iskousstvo, 1969.
- PIPES, Richard. *Russia under the Old Regime*. Londres : Penguin books, 1974.
- PLEYNET, Marcelin. « Sur les avant-gardes révolutionnaires ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 6–13.
- POLIAKOV, Stéphane. « Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski ». Thèse de doct. Université Lyon 2, 2006.
- POPOV, Alexeï. *Khoudojestvennaïa tsélostnost spektakla (L'Intégrité artistique du spectacle)*. Moscou : Vsérossiiskoe Teatralnoe Obchestvo, 1959.
- *Vospominania i razmychlénia o teatre (Souvenirs et réflexions sur le théâtre)*. Moscou : Vsérossiiskoe Teatralnoe Obchestvo, 1963.
- POSPIÉLOVSKI, Dimitri. *A History of marxist-leninist atheism and Soviet antireligious policies*. Londres : Macmillan, 1987.
- PYRIEV, Ivan. *Œuvres complètes*. Moscou : Iskousstvo, 1978.
- RADAKOV, Alexandre. *Karikatoura*. Kharkov : Universalnoe Naoutchnoe Izdatelstvo, 1929.
- REED, John. *Dix Jours qui ébranlèrent le monde*. Paris : Éditions sociales, 1967.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*. L'Arche, 1965.

- ROBIN, Régine. *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*. Paris, 1986.
- ROSTOTSKI, Vassili. *O réjissorskom tvortchestve V. E. Meïerkholda (Sur l'œuvre de metteur en scène de V. E. Meyerhold)*. Moscou : Iskousstvo, 1960.
- ROUDNITSKI, Konstantin. *Réjissor Meïerkhold (Meyerhold le metteur en scène)*. Moscou : Naouka, 1969.
- *Théâtre russe et soviétique. 1905-1935*. Londres : Thames et Hudson, 2000 [1988].
- RUSSELL, Robert et Andrew BARRAT, éd. *Russian Theatre in the age of modernism*. Londres : Macmillan, 1990.
- SIDOROV, A. A. « Deux ans d'art russe et d'activité artistique ». Dans : *Tvorchestvo* (oct. 1919), p. 38–42.
- SIEGELBAUM, Lewis H. *Soviet State and society between revolutions*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- SITKOVETSKAIA, M. M. et O. M. FELDMAN, éd. *Meïerkhold répertirouet. Spektakli 30kh godov (Meyerhold répète. Spectacles des années 30)*. T. II. Moscou, 1993.
- SLONIM, Marc. *Russian Theatre from the Empire to the Soviets*. New York : Crowell-Collier, 1962.
- SOKOLOV, Ippolit. *Teilorizm v teatre (Le taylorisme au théâtre)*. Moscou : Vestnik iskousstv, 1922.
- SOLA, Agnès. *Le Futurisme russe*. Paris : Presses universitaires de France, 1989.
- SOLJÉNITSYNE, Alexandre. *Une journée d'Ivan Dénissovitch*. Trad. par Jean CATHALA. Paris : Julliard, 1975 [1973].
- STANIOUKOVITCH, Tatiana Vladimirovna. *The Museum of anthropology and ethnography*. Léningrad : Naouka, 1970.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *La Formation de l'acteur*. Trad. par Élisabeth JANVIER. Paris : Payot, 2001 [1963].
- STEPHAN, Halina. *Lef and the Lef front of the arts*. Munich : Sagner, 1981.
- STERNIN, G. Yu. « Rousskaïa knijnnaïa illiustratsia 40kh godov XIX go véka (Les livres illustrés russes des années 1840) ». Thèse de doct. Université de Moscou, 1953.
- STRÉMOOUKHOFF, Dimitri. « Les Physiologies russes ». Dans : *Etudes de Presse* IX.17 (1957), p. 77–81.



- SYMONS, James M. *Meyerhold's theatre of the Grotesque. Post-revolutionary productions. 1920-1932*. University of Miami Press, 1968.
- TOUGENTHOLD, Iakov. « Art et révolution ». Dans : *Khoudojnik i zritel (L'artiste et le spectateur)* 2-3 (1924), p. 69-74.
- « Honoré Daumier ». Dans : *Pétchat i révoloutsia. Journal littéraire, iskousstva, kritiki i bibliografi (Presse et révolution. Journal littéraire, artistique, critique et bibliographique)* 5 (sept. 1924), p. 101-133.
- TRETIKOV, Sergei. « The theater of attractions [1924] ». Trad. par Kristin ROMBERG. Dans : *October* 118 (2006), p. 19-26.
- TRÉTIKOV, Sergueï. *Dans le front gauche de l'art*. Paris : Maspéro, 1977.
- TROTSKI, Lev. *Les questions du mode de vie*. Trad. par Joëlle AUBERT-YOUNG. Paris : 10-18, 1976 [1923].
- TSETKINE, Klara. *Vospominania o Lénine (Souvenirs sur Lénine)*. Moscou : Politizdat, 1966.
- TUMARKIN, Nina. *Lenin lives : the Lenin cult in Soviet Russia*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983.
- TYNIAOV, Youri. *Poétika, istoria littéraire, kino (Poétique, histoire de la littérature, cinéma)*. Moscou : Naouka, 1977.
- VAN NORMAN BAER, Nancy. *Theatre in revolution : Russian avant-garde design 1913-1935*. Londres : Thames et Hudson, 1991.
- VARCHAVSKI, Lev. *Nacha polititcheskaïa karikatoura (Notre caricature politique)*. Moscou : Izogiz, 1930.
- *Rousskaïa karikatoura (La Caricature russe)*. Moscou : Izogiz, 1937.
- VAUGHAN, James C. *Soviet socialist realism*. Londres : Macmillan, 1973.
- VOLKOV, Nikolaï. *Meïerkhold*. Moscou : Akadémia, 1929.
- VRAGINE, Lev. « Les Tâches de l'affiche ». Dans : *Tvorchestvo* 5-6 (mai 1920), p. 19.
- YOUFIT, A. E., éd. *Sovietski teatr. Dokoumenty i materialy. 1917-1967 (Théâtre soviétique. Documents et matériaux. 1917-1967)*. Léninegrad : Iskousstvo, 1968.
- ZALAMBANI, Maria. *L'Arte nella produzione : avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni 20*. Ravenna : Longo Editore, 1998.

ZIMMERMANN, Michael et Tania ZIMMERMANN. « La spirale, forme de pensée dans la création : *Le Monument à la Troisième Internationale* de Tatline et sa réception dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle ». Trad. par Audrey Van de SANDT. Dans : *Genesis* 24 (2004), p. 105–138.

# Généralités sur le cinéma russe et soviétique

- ALBERA, François, éd. *Autour de Lev Kouléchov. Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1994.
- « Malévitch et le cinéma : le chaînon manquant ». Dans : *Cinémathèque* 8 (1995), p. 62–70.
- éd. *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*. Trad. par Régis GAYRAUD, Jean-Christophe PEUCH et Valérie POZNER. Paris : L'Âge d'Homme, 2008 [1996].
- ALBERA, François, Eléna KHOKHLOVA et Valérie POZNER, éd. *Kouléchov et les siens*. Éditions du Festival international du film de Locarno, 1990.
- ALEXANDROV, Grigori. *Epokha i kino (Époque et cinéma)*. Moscou : Izdatelstvo politicheskoi litératoury, 1983.
- AROSEFF, Alexandre. *Le cinéma soviétique*. Moscou : VOKS, 1936.
- BABITSKY, Paul et John RIMBERG. *The Soviet film industry*. New York : Praeger, 1955.
- BOLTIANSKI, Grigori. « Le cinéma et le public soviétique ». Dans : *Jizn iskusstva (La Vie de l'art)* 45 (oct. 7), p. 15.
- BULGAKOWA, Oksana. *FEKS*. Berlin : PotemkinPress, 1996.
- CHRISTIE, Ian et Richard TAYLOR, éd. *Film factory. Russian and Soviet film in documents*. Londres et New York : Routledge, 1994.
- DICKINSON, Thorold et Catherine de la ROCHE. *Soviet cinema*. Londres : Falcon Press, 1948.
- DOBINE, Efim. *Kozintsev i Traouberg (Kozintsev et Trauberg)*. Léningrad : Iskousstvo, 1961.

- DOBRENKO, Evgeny. *Stalinist cinema and the production of history. Museum of the revolution.* Edinburgh University Press, 2008.
- DOVJENKO, Alexandre. *Alexander Dovzhenko: The Poet as Filmmaker.* Sous la dir. de Marco CARYNNYK. MIT Press, 1973.
- GILLEPSIE, David, éd. *Early Soviet cinema : innovation, ideology and propaganda.* Londres : Wallflower, 2000.
- GOLDOBIN, Anatoli. « Notre cinéma et son public ». Dans : *Novy zritel (Nouveau spectateur)* (fév. 10), p. 5–6.
- IOUTKÉVITCH, Sergueï. *Kino — eto pravda 24 kadra v sékoundou.* Moscou : Iskousstvo, 1974.  
— *Sobranie sochinéni v trekh tomakh (Œuvres complètes en trois volumes).* Moscou : Iskousstvo, 1990.
- KENEZ, Peter. *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929.* Cambridge University Press, 1985.  
— « The Cultural Revolution in Cinema ». Dans : *Slavic Review* (1988), p. 414–433.
- KOULÉCHOV, Lev. « L'Art de la luminocréation ». Dans : *Kinogazéta (Cinéjournal)* 12 (mar. 1918), p. 12.  
— « Le cinématographe comme fixation de l'action théâtrale ». Dans : *Ermitaj* 13 (août 1922), p. 15.  
— « Les Tâches de l'artiste au cinéma ». Dans : *Vestnik kinématografi (Le messager de la cinématographie)* 126 (1917), p. 15–16.
- KOZINTSEV, Grigori. *Sobranie sochinéni v piati tomakh (Œuvres complètes en cinq volumes).* Leningrad : Iskousstvo, 1982-1986.
- LAURENT, Natacha. *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline.* Toulouse : Privat, 2000.
- LAWTON, Anna. *The Red screen: politics, society, art in Soviet cinema.* London : Routledge, 1992.
- LÉNINE, Vladimir. *Samoe vajno iz vsekh iskousstv. Lénin o kino (Le plus important de tous les arts. Écrits de Lénine sur le cinéma).* Iskousstvo, 1973.
- LÉNINE, Vladimir et Josphe STALINE. *Partia i kino (Le Parti et le cinéma).* Moscou : Iskousstvo, 1938.

- LEYDA, Jay. *Kino : a history of the Russian and Soviet film*. Londres : George Allan et Unwin, 1960.
- LOUNATCHARSKI, Anatoli. « Idéologie révolutionnaire et cinéma à thèse ». Dans : *Kino-nédélia* 46 (1924).
- *Kinematograf. Sbornik stateï (Le cinématographe. Recueil d'articles)*. Moscou : GIZ, 1919.
- *Lénine i kino (Lénine et le cinéma)*. Sous la dir. de Grigori BOLTIANSKI. Moscou/ Léninegrad, 1925, p. 16–19.
- MARCHAND, René et Pierre WEINSTEIN. *L'Art dans la Russie nouvelle : le cinéma*. Paris : Rieder, 1927.
- MARTIN, Marcel. *Panorama du cinéma soviétique*. Bruxelles : Club du livre de cinéma, 1960.
- MOUSSINAC, Léon. *Le cinéma soviétique*. Paris : Gallimard, 1928.
- NESBET, Anne. « Émile Zola, Kozintsev and Trauberg, and Film as Department Store ». Dans : *The Russian review* 68.1 (jan. 2009), p. 102–121.
- NOUSSINOVA, Natalia, éd. *Léonid Trauberg et l'excentrisme*. Yellow Now, 1993.
- OLKHOVY, B. S., éd. *Pouti Kino. Vsésoïouznoe partiinoe soveschanie po kinematografi (Les voies du cinéma. Congrès nationaux du Parti sur le cinéma)*. Moscou, 1929.
- PASSEK, Jean-Loup, éd. *Le Cinéma russe et soviétique*. Paris : L'Équerre, 1966.
- POLAN, Dana B. *The Political language of film and the avant-garde*. UMI Research Press, 1985.
- POZNER, Valérie et Giusy PISANO. *Le Muet a la parole*. Association Française de Recherche sur le Cinéma, 2005.
- RIMBERG, John. *The Motion Picture in the Soviet Union, 1918-1952: a sociological analysis*. New York : Arno Press, 1973.
- SCHMULEVITCH, Éric. *Réalisme socialiste et cinéma. Le cinéma stalinien. 1928-1941*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- SCHMULÉVITCH, Éric, éd. *Une décennie de cinéma soviétique en textes. 1919-1930. Le système derrière la fable*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- SCHNITZER, Jean et Luda SCHNITZER. *Histoire du cinéma soviétique. 1919-1940*. Paris : Pygmalion, 1979.
- SCHNITZER, Jean, Luda SCHNITZER et Marcel MARTIN. *Cinema in revolution: the heroic era of the Soviet film*. Londres : Secker et Warburg, 1973.

- *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris : Éditeurs Français Réunis, 1996.
- SCHNITZER Jean et Schnitzer, Luda. *Vingt ans de cinéma soviétique*. Paris : CIB, 1964.
- SHLAPENTOKH, Dmitri. *Soviet Cinematography, 1918-1991 : Ideological Conflict and Social Reality*. New York : Aldine de Gruyter, 1993.
- TAYLOR, Richard. « Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s ». Dans : *Historical Journal of Film, Radio and Television* 6.1 (1986), p. 43–64.
- *Inside the film factory : new approaches to Russian and Soviet cinema*. Routledge, 1991.
- *The Politics of the Soviet cinema. 1917-1929*. Cambridge : Cambridge University Press, 1979.
- TAYLOR, Richard et Derek SPRING, éd. *Stalinism and Soviet cinema*. Londres : Routledge, 1977.
- TCHERKASSOV, Nicolas. *Notes d'un acteur soviétique*. Moscou : Éditions en Langues Étrangères, 1958.
- TRAUBERG, Léonid. *Izbrannye proizvidénia v dvoukh tomakh (Œuvres choisies en deux tomes)*. Moscou : Iskousstvo, 1988.
- TSIKOUNAS, Myriam. *Les Origines du cinéma soviétique. Un regard neuf*. Paris : Éditions du Cerf, 1992.
- VERDONE, Mario et Barthélémy AMENGUAL. *La FEKS*. Serdoc, 1970.
- YOUNGBLOOD, Denise. *Movies for the masses. Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge : Ann Arbor, 1993.
- *Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. New York : Cambridge University Press, 1992.
- *Soviet cinema in the silent era. 1918-1935*. Ann Arbor, 1987.
- ZORKAIA, Neia. *Sovietskie filmy o révolioutsi (Les Films soviétiques sur la Révolution)*. Moscou : ANSSR, 1962.
- *The illustrated story of Soviet cinema*. New York : Hippocrene books, 1989.

# Bibliographie sur Eisenstein

## Écrits d'Eisenstein. Sources primaires

EISENSTEIN, Sergei. « Biomechanics in the representational aspects of Honoré Daumier's lithographs ». Alma Law's archive. 1923.

— *Die Methode*. Sous la dir. d'Oksana BOULGAKOVA. Berlin : PotemkinPress, 2010.

EISENSTEIN, Sergueï. « Lettre du 16 décembre 1928 à Léon Moussinac ». Fonds Moussinac n° 008, Bibliothèque Nationale de France (Arsenal), Paris.

EÏZENCHEÏN, Sergueï. « Bibliographie sur le théâtre ». Archive 884, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1918-1919.

— « Bibliographie sur le théâtre japonais et chinois ». Archive 882, fonds 1923, opus 1. 1917-1921.

— « Carnet de travail ». Carnet 1415, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1940.

— « Catalogue des livres achetés par Eisenstein de juin à décembre 1917 ». Archive 881, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou.

— « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa ». Archive 1546, fonds 1923, opus 1, RGALI.

— « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa ». Archive 1544, fonds 1923, opus 1, RGALI.

— « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa ». Archive 1545, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1909.

— « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa ». Archive Koresp 180005, fonds Eiz K1/6, Musée de littérature, de théâtre et de musique. 1914.

— « Correspondance avec Ioulia Konetskaïa ». Archive 1547, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1914-1916.

- 
- « Extraits de livres ». Carnet 1412, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1920-1940.
  - « Extraits de livres ». Carnet 1410, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1928-1936.
  - « Extraits de livres, bibliographies ». Carnet 1416, fonds 1923, opus 1, RGALI.
  - « Extraits de livres concernant le théâtre et l'humour ». Carnet 1413, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1920-1940.
  - « Extraits de livres. Réflexions sur l'expressivité, le théâtre et sur l'argot ». Archive 1411, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1920-1940.
  - « Journal ». Archive 1180, fonds 1923, opus 2. 1947.
  - « Journal ». Archive 1179, fonds 1923, opus 2, RGALI. 1947.
  - « Lettres à sa mère ». Archive 1774, fonds 1823, opus 2, RGALI. Oct. 1914.
  - « Lettres à sa mère ». Archive 1548, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1918-1919.
  - « Lettres d'éditeurs, de librairies, d'imprimeries et de bibliothèques anglaises, belges, mexicaines, allemandes et françaises à Eisenstein à propos de commandes et d'envois de livres, de photographies et autres ». Archive 2394, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1927-1936.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive Koresp 180008, fonds Eiz K1/8, Musée de littérature, de théâtre et de musique, Riga.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive 180006, Eiz K1/4, Musée de littérature, de théâtre et de musique, Riga.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive Koresp 180007, fonds Eiz K1/5, Musée de littérature, de théâtre et de musique.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive 180004, fonds Eiz K1/3, Musée de littérature, de théâtre et de musique, Riga.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive Koresp 180009, fonds Eiz K1/7, Musée de littérature, de théâtre et de musique, Riga. 1911.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive Koresp 180003, fonds Eiz K1/1, Musée de littérature, de théâtre et de musique, Riga. 1911.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive Koresp 180002, fonds Eiz K1/2, Musée de littérature, de théâtre et de musique, Riga. 1912.
  - « Lettres illustrées à sa mère ». Archive Koresp 180006, fonds Eiz K1/4, Musée de littérature, de théâtre et de musique, Riga. 1914.



- « L'héritier ». Archive 993, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. 1947.
- « Notes pour un système ». Archive 1213, fonds 1923, opus 2, RGALI. 1928.
- « Notes pour une histoire générale du cinéma ». Archive 1016, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou. 1946-1948.
- « Notes sur des livres ». Archive 1105, fonds 1923, opus 2, RGALI, Moscou.
- « Notes sur le comique, sur l'extase. Notes de livres, adresses et téléphones ». Archive 1417, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1929.
- « Notes sur le théâtre ». Carnet 747, fonds 1923, opus 2, RGALI. 1917-1923.
- « Notes sur le théâtre ». Carnet 885, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1918-1919.
- « Notes sur Meyerhold ». Carnet 748, fonds 1923, opus 2, RGALI. 1922.
- « Plans d'emménagement ». Archive 1347, fonds 1923, opus 2, RGALI. 1935.
- « Pour une théorie de l'expression ». Carnet 229, fonds 1923, opus 2. Sept. 1928.
- « Pour une théorie de l'expressivité ». Archive 230, fonds 1923, opus 1, RGALI. 1929.
- « Programme d'enseignement théâtral au Proletkoul't établi avec Sergueï Youtkévitich ». Archive 2330, fonds 1923, opus 1. 1922.
- « Remarques sur le théâtre. Journal ». Archive 1099, fonds 1923, opus 2. 1919.
- « Scénario pour *Octobre* ». Archive 196, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. Nov. 1926.
- « Sur la chiromancie et la chiromonie ». Carnet 887, fonds 1923, opus 1. 1918.
- EÏZENCHTEÏN, Sergueï M. « Caricatures découpées de différents journaux russes ». Archive 2725, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1915.
- EÏZENCHTEÏN, Sergueï M. et Grigori ALEXANDROV. « Libretto d'Octobre ». Archive n° 205, fonds 1923, opus 1, RGALI, Moscou. 1927.
- MOUSSINAC, Léon. « Correspondance avec Eisenstein ». Fonds 4 ° COLIO/ 35 (1), Bibliothèque Nationale de France (Arsenal), Paris.

## Écrits d'Eisenstein. Sources secondaires

- ALBERA, François. « Léger en correspondances. Epstein-Eisenstein-Epstein ». Dans : *Cinéma-thèque* 18 (2000), p. 39-60.

- EISENSTEIN, Sergei. *Die Methode*. Sous la dir. d'Oksana BOULGAKOWA. Berlin : PotemkinPress, 2009.
- *Film Form. Essays in film theory*. Éd. établie et trad. par Jay LEYDA. New York : Harcourt Brace et World inc., 1977 [1949].
- « Notes for a film of *Capital* ». Dans : *October 2* (Summer 1976).
- *Towards a theory of montage*. Sous la dir. de Michael GLENNY et Richard TAYLOR. Londres : BFI, 1991.
- *Writings. 1922-34*. Sous la dir. de Richard TAYLOR. Trad. par RIchard TAYLOR. BFI, 1988.
- *Writings. 1934-47*. Sous la dir. de Richard TAYLOR. Trad. par William POWELL. Londres : BFI, 1996.
- EISENSTEIN, Sergei et Sergei TRETIAKOV. « Expressive movement ». Trad. par Alma LAW. Dans : *Millennium film journal 3* (Winter) (1979), p. 30–38.
- EISENSTEIN, Sergueï. *Au-delà des étoiles*. Trad. par Jacques AUMONT, Michèle BOKANOWSKI et Claude IBRAHIMOFF. Paris : 10-18, 1974.
- *Cinématisme : peinture et cinéma*. Sous la dir. de François ALBERA. Bruxelles/Dijon : Kargo/Les Presses du réel, 2009 [1980].
- EISENSTEIN, Sergueï. « De la révolution à l'art, de l'art à la révolution ». Dans : *Cahiers du cinéma 226-227* (1971).
- *Dickens et Griffith*. Trad. par Marina BERGER. Stalker éditeur, 2007.
- *Eisenstein. Le mouvement de l'art*. Sous la dir. de François ALBERA et Naoum E. KLEĪMAN. Trad. par Bernard EPSTEIN et al. Éditions du Cerf, 1986.
- *Eisenstein. MLB, plongée dans le sein maternel*. Sous la dir. de Gérard CONIO. Hoëbeke, 1999.
- *Eisenstein on Disney*. Sous la dir. de Jay LEYDA. Calcutta : Seagull Books, 1986.
- *Film Essays: With a Lecture*. Éd. établie et trad. par Jay LEYDA. Londres : Dobson, 1968.
- « Filmer *Le Capital* ». Trad. par Schnitzer JEAN et Luda SCHNITZER. Dans : *Écran 31* (déc. 1974), p. 38–43.
- *Immoral memories: an autobiography*. Sous la dir. d'Herbert MARSHALL. Houghton Mifflin, 1983.

- EISENSTEIN, Sergueï. *La Non-indifférente nature*. Trad. par Jean et Luda SCHNITZER. Paris : 10-18, 1976.
- EISENSTEIN, Sergueï. « L'art de la mise-en-scène ». Dans : *Cahiers du cinéma* 225 (nov. 1970), p. 28-43.
- « Le cinéma de l'avenir ». Dans : *Monde* (76).
- EISENSTEIN, Sergueï. *Le Film: sa forme, son sens*. Éd. établie et trad. par Armand PANIGEL. Paris : Christian Bourgois, 1976 [1949].
- EISENSTEIN, Sergueï. « Le granit de la ciné-science : l'art d'enseigner la mise-en-scène ». Dans : *Cahiers du cinéma* 222-223-224 (1970).
- EISENSTEIN, Sergueï. « Le mal voltairien (janvier 1943) ». Trad. par Jacques AUMONT. Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (fév. 1971), p. 47-56.
- EISENSTEIN, Sergueï. « Le Montage ». Dans : *Tel Quel* 35 (1968).
- EISENSTEIN, Sergueï. *Ma conception du cinéma*. Trad. par Françoise VERNAN. Buchet-Chastel, 1971.
- EISENSTEIN, Sergueï. *Mémoires (en trois tomes)*. Paris : 10-18, 1978-1985.
- « Memórias imorais, uma autobiografia ». Dans : (2005).
- « Montage 1937 ». Trad. par Michelle Brudny de LAUNAY. Dans : *Café* 2 (1983), p. 104-108.
- EISENSTEIN, Sergueï. *Nonindifferent nature : Film and the Structure of Things*. Sous la dir. d'Herbert MARSHALL. New York : Cambridge University Press, 1987.
- EISENSTEIN, Sergueï. « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (1). De la méthode d'enseigner la réalisation (1933) ». Trad. par Schnitzer JEAN et Luda SCHNITZER. Dans : *Cahiers du cinéma* 222 (juil. 1970), p. 6-11.
- EISENSTEIN, Sergueï. « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (fin). Troisième et quatrième années (1933) ». Dans : *Cahiers du cinéma* 224 (oct. 1970), p. 52-56.
- « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (suite). Cours de deuxième année (1933) ». Dans : *Cahiers du cinéma* 223 (août 1970), p. 58-61.
- EISENSTEIN, Sergueï. « Rayon et Gnôle [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme] ». Trad. par Valérie POZNER. Dans : *Cinémas* 11.2-3 (2001), p. 73-109.
- EISENSTEIN, Sergueï. « Rejoindre et dépasser ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971).

- EISENSTEIN, Sergueï et Vladimir NIJNY. *Mettre en scène*. Sous la dir. de Jacques AUMONT et Jean-Louis COMOLLI. Paris : Cahiers du cinema, 1973.
- EISENSTEIN, Sergueï M. « A.I. 28 [Attraction intellectuelle 1928] ». Trad. par Valérie POZNER et Antoine CATTIN. Dans : *Cinémas* 11.2-3 (Printemps 2001).
- *Eisenstein on Disney (1940-1946)*. Strasbourg : Circé, 1991.
- *Glass House. Du projet de film au film comme projet*. Sous la dir. de François ALBERA. Trad. par François ALBERA et Valérie POZNER. Bruxelles/Dijon : Kargo/Les Presses du réel, 2009.
- *Mémoires*. Trad. par Jacques AUMONT, Michèle BOKANOWSKI et Claude IBRAHIMOFF. Paris : Julliard, 1989.
- « Principes du nouveau cinéma russe ». Dans : *Revue du cinéma* 9 (avr. 1930), p. 16–27.
- *The Film sense*. Éd. établie et trad. par Jay LEYDA. New York : Harcourt Brace et World inc., 1942.
- EIZENCHTEÏN, Sergueï. *Eizenchteïn o Meïerkholde (Eisenstein sur Meyerhold)*. Sous la dir. de Vladimir ZABRODINE. Moscou : Novoe Izdatelstvo, 2005.
- « Gogol et le langage du cinéma ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 4 (1989), p. 94–112.
- *Izbrannye proizvedénia v chesti tomakh [Œuvres choisies en six tomes]*. Sous la dir. de Naoum E. KLEÏMAN. Moscou : Iskousstvo, 1964-1971.
- « Kapital ». Dans : *Iskousstvo Kino* 1 (1973).
- *Mémouary [Mémoires en deux tomes]*. Sous la dir. de Naoum KLEÏMAN. Moscou : Mouzeï Kino, 1997.
- *Métod. Grundproblem (Méthode. Problème fondamental)*. Sous la dir. de Naoum KLEÏMAN. Moscou : Mouzeï Kino, 2002.
- « MMM ». Dans : *Iz istorii kino (Histoire du cinéma)* 13 (1977). Sous la dir. de S.S. GINZBOURG, p. 98–157.
- *Montaj (Montage)*. Sous la dir. de Naoum KLEÏMAN. Moscou : Mouzeï Kino, 2002.
- *Néravnodouchnaïa priroda (La Non-indifférente nature)*. Sous la dir. de Naoum KLEÏMAN. Moscou : Mouzeï Kino, 2004.
- *Psikhologicheskie voprosy iskousstva (Les questions psychologiques de l'art)*. Moscou : Smysl, 2002.

- « Vyzritelnoe dvijénia (Le mouvement expressif) ». Dans : *Mnémozina* 2 (2006 [1999]). Sous la dir. d'Andrei S. MILIAKH, p. 280–305.
- EJZENSTEJN, Sergej. « Come portare sullo schermo il Capitale di Marx ». Dans : *Cinema nuovo* 226 (1973).
- *Il movimento espressivo. Scritti sue teatro*. Sous la dir. d'Ornella CALVARESE. Venise : Marsilio, 1998.
- *La Regia*. Venise : Marsilio, 1989.
- *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*. Sous la dir. d'Ornella CALVARESE et Vladislav IVANOV. Rubbettino, 2004.
- *Stili di regia. Narrazione e messa in scena : Leskov, Dumas, Zola, Dostoevski, Gogol'*. Sous la dir. de Pietro MONTANI et Alberto CIONI. Venise : Saggi Marsilio, 1993.
- *Teoria generale del montaggio*. Venise : Marsilio, 1985.
- EJZENSTEJN, Sergej et Sergej TRETJAKOV. « Movimenti espressivi ». Dans : *Stilb* 2 (1981).
- IVANOV, Vladislav. « Les cahiers de S.M. Eisenstein consacrés au théâtre ». Dans : *Mnémozina* 2 (2006 [1999]).
- TAYLOR, Richard, éd. *Beyond the stars : the Memoirs of Sergei Eisenstein*. Trad. par William POWELL. London : BFI, 1996.
- éd. *The Eisenstein collection*. Londres, New York, Calcutta : Seagull Books, 2006.
- ZABRODINE, Vladimir, éd. *Eizenchteïn. Popytka teatra. (Eisenstein. Tentative de théâtre)*. Moscou : Eïzenchteïn Tsentr, 2005.

## Écrits sur Eisenstein

- ACKERMAN, Ada. *Caricature et image-affection eisensteinienne*. URL : [www . caricatureetc caricatures . org](http://www.caricatureetc caricatures.org).
- « La bibliothèque d'Eisenstein : reconstitution d'une genèse intellectuelle ». Dans : *Bibliothèques d'artistes*. Sous la dir. de Françoise LEVAILLANT. Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, p. 323–346.

- « Les cruels dessins de Sa Majesté Eisenstein ». Dans : *Délicieux supplices : érotisme et cruauté en Occident*. Sous la dir. de Sébastien HUBIER. Dijon : Éditions du Murmure, 2008, p. 312–340.
- « Les préoccupations ésotériques de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein ». Dans : *La Revue russe* 29 (2007), p. 129–143.
- « Les statues dans *Octobre* d'Eisenstein ». Dans : *Revue de l'art* 162 (2008), p. 71–78.
- ACKERMAN, Galina et Jean-Claude MARCADÉ. *Dessins secrets*. Paris : Seuil, 1999.
- AISENSTADT, Olga, Gennady MIASKNIKOV et Iouri PIMENOV, éd. *Risounki Eïzenchteïna (Les Dessins d'Eisenstein)*. Moscou : Iskousstvo, 1961.
- AKSENOV, Ivan. *Sergueï Eïzenchteïn : portret khoudojnika*. Moscou : Kinotsentr, 1991.
- ALBERA, François, éd. *Cinémas*. T. 11. 2-3. 2001.
- « DVD : brève tentative d'expertise de trois éditions d'Alexandre Nevski et deux coffrets « Eisenstein » ». Dans : *1895* 43 (2004).
- « Écriture et image. Notes sur les intertitres dans le cinéma muet ». Dans : *Dialectiques* 9 (1975), p. 23–35.
- *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1990.
- *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*. Lyon : C.E.R.T., 1973.
- « Présentation. Pourquoi Eisenstein dans le texte ? » Dans : *Cinémas* 11.2-3 (Printemps 2001), p. 11–23.
- AMENGUAL, Barthélémy. « Comment Eisenstein pensait filmer *Le Capital* ? » Dans : *Cinéma* 195 (fév. 1975).
- « Eisenstein et les hiéroglyphes ». Dans : *Écran* 16 (juin 1973).
- *Le Cuirassé Potemkine*. Paris : Nathan, 1992.
- « S. M. Eisenstein disciple d'Élie Faure? » Dans : *Cahiers Élie Faure* 2 (1983), p. 193–222.
- *¡ Que Viva Eisenstein !* Lausanne : Complexe, 1980.
- AMIEL, Vincent. « Le corps sans gestes : propositions d'Eisenstein ». Dans : *Sic* 2 (oct. 2007), p. 98–114.
- ANTOINE-DUNNE, Jean et Paula QUIGLEY. *The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. New York : Rodopi, 2004, p. 125.

- ARISTARCO, Guido. « Sua Maestà Eisenstein, uomo enciclopedico ». Dans : *Cinema nuovo* 190 (1967).
- AUMONT, Jacques. « Eisenstein avec Freud ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 68–74.
- « Eisenstein pense à Joyce. 29 novembre 1929 ». Dans : *Cahiers du cinéma* (jan. 1995).
- *Montage-Eisenstein*. Paris : Images modernes, 2005 [1978].
- AUMONT, Jacques, Bernard EISENSCHITZ et Jean NARBONI, éd. *S.M. Eisenstein. Esquisses et dessins*. Paris : Éditions de l'étoile, 1978.
- BARNA, Yon. *Eisenstein*. Londres : Secker et Warburg, 1973 [1966].
- BARR JR, Alfred.H. « Sergei Mikhailovitch Eisenstein ». Dans : *The Arts* XIV.6 (1928), p. 316–321.
- BARTHES, Roland. « Diderot, Brecht, Eisenstein ». Dans : *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Sous la dir. d'Éditions du SEUIL. Paris, 1982.
- « Le troisième sens ». Dans : *L'Obvie et l'obtus*. Sous la dir. d'Éditions du SEUIL. Paris, 1982, p. 43–61.
- BENJAMIN, Walter. « Le cinéma révolutionnaire russe et la fonction du *Potemkine* ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 16–17.
- BERGAN, Ronald. *Eisenstein: a life in conflict*. Londres : Little Brown, 1997.
- BERNAS, Steven, éd. *Les Écrits mexicains de S.M. Eisenstein*. Paris. L'Harmattan, 2001.
- *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- BERTETTO, P., éd. *Ejzenstejn, Vertov, FEKS. Teoria del cinema rivoluzionario*. Milan : Feltrinelli, 1975.
- BLANCHARD, Anne-Marie. « Sur les dessins mexicains d'Eisenstein ». Dans : *Communications et langages* 35 (1977).
- BOHN, Anna. *Film und macht : zur Kunsttheorie Sergei Eisensteins. 1930-1948*. Munich : Verlag Schaudig und Ledig, 2003.
- BONGIOVANNI, Pierre. « Eisenstein digital ». Dans : *Art Press* 14 (1993), p. 158–164.
- BONITZER, Pascal. « Les machines e(x)tatiques ». Dans : *Cahiers du cinéma* 271 (nov. 1976), p. 22–25.
- « Système de *La Grève* ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 43–44.

- BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press, 1993.
- BOULGAKOWA, Oksana. « Comment éditer Eisenstein ? Problèmes de *Méthode* (extraits inédits) ». Dans : *Cinémas* 11.2-3 (Printemps 2001).
- *Eisenstein und Deutschland*. Berlin : Akademie der Künste, 1998.
- *Sergei Eisenstein. A biography*. Trad. par Anne DWYER. Berlin, San Francisco : Potemkin Press, 2002.
- BRENEZ, Nicole. « S.M. Eisenstein. Bella figura et déflagration formelle ». Dans : *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Sous la dir. de De BOECKE. Paris/Bruxelles, 1998, p. 141–152.
- BRILEY, Ron. « Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution ». Dans : *History Teacher* (1996), p. 525–536.
- BRON, Jean-Albert, Jean-Marie GÉNARD et André LISCHKE. *Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. À la croisée des arts*. Paris : Centre National de la Documentation Pédagogique, 2005.
- BULGAKOWA, Oksana. *Sergej Eisenstein: Drei Utopien: Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin : PotemkinPress, 1996.
- CARASCO, Raymonde. *Hors-Cadre Eisenstein*. Paris : Macula, 1979.
- CARROLL, Noël. « For God and country ». Dans : *Artforum* XI (jan. 1973), p. 56–60.
- CARVALHEIRO, Manuel. « Le Cinéma intellectuel. Mutations dans la théorie eisensteinienne ». Thèse de doct. Paris : EHESS, 1985.
- CHAKHOV, G. *Maksim Maksimovitch Chtraoukh*. Moscou : Vsérossiiskoe Teatralnoe Obchestvo, 1964.
- CHAMBARLHAC, Vincent. « Eisenstein fait écran ». Dans : *Dissidences* (fév. 2006).
- CHATEAU, Dominique. « Qu'est-ce qu'un film triste? Représentation et expression dans l'esthétique d'Eisenstein ». Dans : *La Licorne* 37 (1996).
- CHATEAU, Dominique, François JOST et Martin LEFEBVRE, éd. *Eisenstein: l'ancien et le nouveau*. Paris : La Sorbonne, 2001.
- CHKLOVSKI, Victor. *Eizenchteïn*. Moscou : Iskousstvo, 1976.
- CHRISTIE, Ian et David ELLIOTT, éd. *Eisenstein at 90*. Museum of Modern Art of Oxford, 1998.
- CHRISTIE, Ian et Richard TAYLOR, éd. *Eisenstein rediscovered*. New York : Routledge, 1993.



- COMOLLI, Jean-Louis. « La pratique didactique de SME ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 111–114.
- « Le réalisateur à vingt têtes ». Dans : *Cahiers du cinéma* 228 (1971), p. 46–49.
- CONIO, Gérard. *Eisenstein. Le cinéma comme art total*. Paris : Infolio, 2007.
- CONSTANZO, William C. « Joyce and Eisenstein : literary reflections on the reel world ». Dans : *Journal of Modern Literature* 11.1 (mar. 1984), p. 175–180.
- DE SANTI, Pier-Marco. *I Disegni de Eisenstein*. Rome : Laterza, 1981.
- *L'Officina di Eisenstein : dai disegni ai film*. Turin, 1981.
- DE ZEGHER, Catherine, éd. *The Body of the line : Eisenstein's drawings, cat. exp.* New York, Montréal : Drawing Center, Fondation Langlois, 2000.
- DILLMANN-KUHN, Claudia, éd. *Sergej Eisenstein Im Kontext Der Russischen Avantgarde, 1920-1925, cat. exp.* Francfort-sur-le-Main : Deutsches Filmmuseum, 1992.
- DOMARCHI, Jean. « Les secrets d'Eisenstein (I, II, III) ». Dans : *Cahiers du cinéma* 96-97-98 (1959).
- EAGLE, Herbert. « Eisenstein as a semiotician of the cinema ». Dans : *The Sign, Semiotics Around the World* (1978), p. 173.
- EISENSCHITZ, Bernard. « Le Proletkult. Eisenstein ». Dans : *Cahiers du cinéma* 220–221 (1970), p. 38–45.
- EISENSTEIN, Sergueï. « On the metaphorical system of *The Wiseman* ». Trad. par Daniel GE-ROULD. Dans : *The Drama Review* 18.1 (1974).
- FAUCHILLE, Bernard. « Peinture et cinéma. Le thème du masque chez Eisenstein ». Thèse de doct. Lille III, 1988.
- FAYE, Jean-Pierre et al., éd. *La Destruction*. Paris : Seuil, 1969.
- FERNANDEZ, Dominique. *Eisenstein. L'arbre jusqu'aux racines. II*. Paris : Grasset, 1975.
- FERRO, Marc. « Le paradoxe du *Cuirassé Potemkine* ». Dans : *Cahiers du monde russe et soviétique* 3-4 (1989), p. 293–295.
- GEDULD, Harry .M. et al. *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: the Making & Unmaking of Que Viva Mexico!: The Making & Unmaking of Que Viva Mexico!* Indiana University Press, 1970.

- GEROULD, Daniel. « Eisenstein's *Wiseman* ». Dans : *The Drama Review* 18.1 (mar. 1974), p. 71–76.
- GLIMCHER, Marc et Mark POLLARD, éd. *Drawing into film : directors' drawings. : Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, John Huston, Fred Zinnemann, Akira Kurosawa, Orson Welles, Frederico Fellini, Robert Benton, Terry Gilliam, Martin Scorsese, David Lynch, Rainer Werner Fassbinder, Tim Burton : [exhibition] March 26-April 24, 1993*. New York : Pace Gallery, 1993.
- GOODWIN, James. *Eisenstein, cinema, and history*. University of Illinois Press, 1993.
- GOODWIN, James. « Eisenstein's creative process ». Dans : *Quarterly Review of Film and Video* 1.1 (1976), p. 56–62.
- GOODWIN, James. « Sergei Eisenstein' ideological aesthetics : the silent films ». Thèse de doct. State university of New Jersey-New Brunswick, 1973.
- GORDON, Mel. « Eisenstein's later work at the Proletkult ». Dans : *The Drama Review* 22.3 (sept. 1978), p. 107–112.
- GORDON, Mel et Alma LAW. « Eisenstein's early work in expressive behavior. The montage of movement ». Dans : *Millennium film journal* 3 (1979), p. 25–29.
- GORIAÉVA, Tatiana, éd. *A mischievous Eisenstein, cat. exp.* Saint-Pétersbourg : Slavia, 2006.
- GUIBBERT, Pierre. « Circonstances, modalités et significations de l'œuvre d'Eisenstein ». Thèse de doct. Montpellier III, 1972.
- HÉBRAUD-CARASCO, Raymonde. « Dialectique Eisenstein filmer le *Capital* ». Dans : *Macula* 1 (1976).
- HUDEC, Zdeněk. « Eisenstein's Das Kapital: Attempting a New Genre ». Dans : *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* (fév. 2008), p. 184–197.
- IAMPOLSKI, Mikhaïl. « La sublimation comme formation de la forme. Notes sur un article inédit d'Eisenstein ». Dans : *Cinémas* 11.2-3 (2001), p. 111–146.
- « Le monument brisé ». Dans : *Vertigo* 13 (1995), p. 27–30.
- *O blizkom (du proche : essai sur une vision non mimétique)*. Moscou : Novoe litératournoe obozrénie, 2001.

- « Organicheskaïa machina ou Eïzenchteïna i ou Disneïa (La machine organique chez Eisenstein et chez Disney) ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 33 (1997), p. 52–61.
- « Theory as quotation ». Dans : *October* 88 (Spring 1999), p. 51–68.
- IDESTAM-ALMQUIST, Bengt. *S.M. Eisenstein*. Stockholm : KF, 1951.
- IOURÉNEV, Rostislav, éd. *Eïzenchteïn v vospominaniakh sovremennikov (Eisenstein dans les souvenirs de ses contemporains)*. Moscou : Iskousstvo, 1974.
- « La théorie du cinéma intellectuel de S.M. Eisenstein ». Dans : *Voprosy kino iskoustva (Questions de l'art cinématographique)* 17 (1976), p. 185–225.
- *Sergueï Eïzenchteïn : 1898-1929*. Moscou : Iskousstvo, 1985.
- IOUTKÉVITCH, Sergueï. *Eisenstein artiste décorateur*. Moscou : Sovietski khoudojnik, 1968.
- IOUZOVSKI, Iosif. « Eisenstein ! » Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 38 (1988).
- IVANOV, Viacheslav. « Eisenstein et la linguistique structurale moderne ». Dans : *Cahiers du cinéma* 220-221 (1970), p. 46–51.
- « Eisenstein et les cultures japonaise et chinoise ». Dans : *Vostok- Zapad. Issledovania, pérévody, poublíkatskii (Orient-Occident. Recherches, traductions, publications)*. Moscou, 1988, p. 279–290.
- « L'Esthétique d'Eisenstein ». Dans : *Izbrannye troudy po semiotike i istorii kouloury (Essais choisis de sémiotique et d'histoire culturelle)*. T. 1. Moscou : Iazyki rousskoï kouloury, 1998, p. 143–370.
- JOLKOVSKI, Alexandre. « La poétique générative de S.M. Eisenstein ». Dans : *Ca/Cinéma* 7-8 (1975), p. 99–110.
- KARETNIKOVA, Inga. *Mexico according to Eisenstein*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 1991.
- KARETNIKOVA, Inga et Naoum E. KLEIMAN, éd. *Les dessins mexicains d'Eisenstein*. Moscou : Sovietski khoudojnik, 1969.
- KLEIMAN, Naoum, éd. *Beispiel Eisenstein : Zeichnung Theater Film, cat. exp.* Düsseldorf : Städtliche Kunsthalle, 1983.

- KLEĪMAN, Naoum E. « "À Monsieur Eisenstein, qui m'est si sympathique..." Au sujet des autographes dans les livres de la bibliothèque de S.M. Eisenstein ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski* 85 (2007), p. 79–85.
- éd. *Bronénosets Potemkin (Le Cuirassé Potemkine)*. Moscou : Iskousstvo, 1969.
- « Le film-concert *Alexandre Nevski* au théâtre Bolchoï ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski* 70 (2004).
- KOZINTSEV, Grigori. « Sur S. M. Eisenstein ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971).
- KOZLOV, Léonid. « De l'hypothèse d'une dédicace secrète ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 57–66.
- « La figure humaine dans l'art d'Eisenstein ». Dans : *Voprosy kino iskoustva (Questions de l'art cinématographique)* 13 (1971), p. 41–83.
- « L'unité : à propos de l'histoire d'une idée ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 28–38.
- LAGNY, Michèle, Pierre SORLIN et Marie-Claire ROPARS. *Octobre: écriture et idéologie*. Bruxelles : Albatros, 1976.
- LARROCHE, Hélène, éd. *Eisenstein, 1898-1948, suite de dessins*. Lyon : Palais Saint-Pierre, Musée des Beaux-Arts, 1978.
- LAVALLEY, Al et Barry P. SCHERR, éd. *Eisenstein at 100. A reconsideration*. New Brunswick, New Jersey, London : Rutgers University Press, 2001.
- LAW, Alma et Mel GORDON. *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics : actor training in revolutionary Russia*. Mc Farland et co., 1996.
- LE BOT, Marc. « Les théories artistiques de S.M. Eisenstein ». Dans : *La Pensée* 97 (1961).
- « Serge Eisenstein, théoricien de l'art moderne ». Dans : *Contrechamp* 3 (avr. 1963).
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Échos d' Ivan le Terrible. L'éclair de l'art, les foudres du pouvoir*. Bruxelles : De Boëcke, 2006.
- LEYDA, Jay et Zina VOYNOW. *Eisenstein at work*. Londres : Methuen, 1985 [1982].
- LÖVGREN, Håkan. *Eisenstein's labyrinth: aspects of cinematic synthesis of art*. Coronet books, 1996.
- MARIE, Michel. « Intertitres et autres mentions graphiques dans *Octobre* de S.M. Eisenstein ». Thèse de doct. Paris I, 1976.

- MARTIN, Marcel. « L'enseignement visuel de la méthode dialectique ». Dans : *Écran* 31 (déc. 1974), p. 43–44.
- MAYER, David. *Eisenstein's Potemkin*. New York : Grossman Publishers, 1972.
- MEILAKH, Mira. *Izobrazitelnaia stilistika pozdnikh filmov Eizenšteina (Le style figuratif des derniers films d'Eisenstein)*. Léninegrad : Iskousstvo, 1971.
- MICHELSON, Annette. « Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions ». Dans : *October* (1999), p. 69–85.
- « Reading Eisenstein reading *Capital* ». Dans : *October* 2 (Summer 1976), p. 27–38.
- « Reading Eisenstein reading *Capital* (part 2) ». Dans : *October* 3 (1977), p. 82–89.
- « Reading Eisenstein reading *Ulysses*, the claims of subjectivity ». Dans : *Art and text* 34 (Spring 1989), p. 64–78.
- MILIACH, Andreï. « La théorie d'une nouvelle anthropologie de l'acteur et l'article de S. Eisenstein et de S. Tretiakov "Le mouvement expressif" ». Dans : *Mnemozina* 2 (2006 [1999]), p. 281–291.
- MILLIARD, Marie. « L'autre image. Le graphique et le filmique ». Dans : *Admiranda* 7 (1992).
- MITRY, Jean. *S.M. Eisenstein*. Paris : Éditions universitaires, 1955.
- MONTAGU, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood: a chapter of autobiography*. Berlin : Seven seas publisher, 1969.
- MONTANI, Pietro. « Le seuil infranchissable de la représentation : du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein ». Dans : *Cinéma et peinture. Approches*. Sous la dir. de Raymond BELLOUR. Presses universitaires de France, 1990, p. 67–81.
- éd. *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema : le figure, le forme, il senso dell'immagine*. Biennale di Venezia. Oct. 1990.
- « Un insegnamento visivo delle strutture dialettiche ». Dans : *Cinema nuovo* XX.226 (1973).
- MOUSSINAC, Léon. « Eisenstein dessinateur ». Dans : *Lettres françaises* (avr. 1960).
- *Serge Eisenstein*. Paris : Seghers, 1964.
- NESBET, Anne. « " The Building to be built": Gogol, Bely, Eisenstein, and the Architecture of the Future ». Dans : *The Russian Review* 65.3 (2008), p. 491–511.
- *Savage junctures : Eisenstein and the shape of thinking*. I.B. Tauris, 2003.

- ODIN, Steve. « The Influence of Traditional Japanese Aesthetics on the Film Theory of Sergei Eisenstein ». Dans : *Journal of Aesthetic Education* (1989), p. 69–81.
- LOUDART, Jean-Pierre. « Sur *Ivan le Terrible* ». Dans : *Cahiers du cinéma* 218 (1970), p. 15–23.
- PAGEARD, Camille. « Eisenstein et Malraux face au Greco. Le cinématisme des *Voix du silence* ou "la construction déformée" de l'histoire de l'art ». Dans : *Revue André Malraux* 37 (2010), p. 39–49.
- PAGEAU, Pierre. « S.M. Eisenstein, son théâtre, son époque ». Mém.de maîtr. Université de Montréal, 1974.
- PETER, Konlecher et Peter KUBELKA, éd.s. *Eisenstein*. Vienne : Osterreiches Filmmuseum, 1964.
- PIERRE, Sylvie. « Pour une théorie du photogramme ». Dans : *Cahiers du cinéma* 226-227 (1971), p. 75–83.
- PIOTROVSKI, Adrian. « Bronénosets Potemkin (Le Cuirassé Potemkine) ». Dans : *Krasnaia gazeta (Journal rouge)* (jan. 1926).
- PLEYNET, Marcelin. « Le Front "gauche" de l'art (Eisenstein et les vieux "jeunes-hégéliens" ». Dans : *Cinéthique* 5 (1969), p. 23–32.
- Matériaux pour une psychobiographie de S.M. Eisenstein*. Moscou : Logos, 2001, p. 7–140.
- RANCIÈRE, Jacques. « Eisenstein, un centenaire encombrant ». Dans : *Cahiers du cinéma* 525 (1998), p. 56–58.
- RIAZANOV, Eldar. *Groustnoe litso komédi (Le triste visage de la comédie)*. Moscou : Molodaia gvardiia, 1977.
- RIVETTE, Jacques. « L'exemple d'Eisenstein ». Dans : *Arts* 561 (mar. 1956).
- « ¡ Que Viva Eisenstein ! » Dans : *Cahiers du cinéma* 79 (jan. 1958).
- ROCHAL, Grigori. « Risounki S. Eizenchteïna (Dessins de S. Eisenstein) ». Dans : *Iz istori kino (Histoire du cinéma)* 9 (1974), p. 39–49.
- ROCHAL, Lev. *Gore oumou, ili Eïzenchteïn i Meïerkhold. Dvoïnoï portret na fone épokhi. (Eisenstein et Meyerhold. Double portrait sur fond d'époque)*. Moscou : Matérik, 2007.
- RODENBERG, Hans et Hermann HERLINGHAUS, éd.s. *Sergei Eisenstein, Künstler der Revolution*. Berlin : Henschel Verlag, 1960.
- ROMM, Mikhaïl. « Propos liminaires sur le maître ». Dans : *Cahiers du cinéma* 219 (avr. 1970), p. 16–18.

- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein ». Dans : *Littérature* 11 (oct. 1973).
- *L'Écran de la mémoire*. Paris : Seuil, 1970.
- ROUSSE, Pascal. « Le cri de la nature, non-indifférente : Eisenstein et Munch ». Dans : *Cadrage [revue en ligne]* (fév. 2006).
- RUSH, Solveiga. *Mikhaïl Eisenstein. Sense and symbols in Art Nouveau architecture of Riga*. Riga : Neputns, 2003.
- SADOUL, Georges. « Entretiens sur Eisenstein ». Dans : *Cinéma* 60 46 (avr. 1960).
- SALAZKINA, Masha. *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. University of Chicago Press, 2009.
- SCHNITZER, Jean et Luda SCHNITZER, édés. *Octobre, découpage intégral*. Paris : Seuil, 1971.
- SCHOUB, Esther. « Eisenstein pédagogue ». Dans : *Rassegna Sovietica* 1 (1959).
- SÉMOLUÉ, Jean. « *Ivan le Terrible* ou les tentations du théâtre ». Dans : *Études cinématographiques* 6-7 (1960).
- SETON, Mary. *Eisenstein*. Trad. par Louis LANOIX et Jean QUEVAL. Paris : Seuil, 1957 [1952].
- SUDENDORF, Werner. *Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*. Munich : Reihe Hanser Verlag, 1975.
- SUMPF, Alexandre. « Le public soviétique et *Octobre* d'Eisenstein : enquête sur une enquête ». Dans : *1895* 42 (fév. 2004), p. 5–34.
- TAFURI, Manfredo. « Piranesi, Eisenstein e la dialettica ». Dans : *Rassegna Sovietica* 2.1 (1972).
- « The Dialectics of the Avantgarde : Piranesi and Eisenstein ». Dans : *Oppositions. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture* 11 (1977), p. 72–110.
- TCHERKASSOV, Nicolas. *Notes d'un acteur soviétique*. Moscou : Éditions en Langues Étrangères, 1958.
- THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton University Press, 1981.
- TIKKA, Pia. *Enactive cinema. Simulatorium Eisensteinense*. Helsinki : University of Art et Design, 2008.
- TODE, Thomas. « Un film peut en cacher un autre : à propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique de Meisel ». Dans : *1895* 47 (déc. 2005), p. 39–68.

- TSIKOUNAS, Myriam. « D'où nous viennent au juste les images? » Dans : *Cinémas* 12.3 (2002), p. 85–107.
- TSIVIAN, Youri. *Ivan the Terrible*. London : BFI, 2002.
- « L'Écran sur la scène chez les FEKS et chez Eisenstein ». Dans : *Léonid Trauberg et l'extrémisme*. Sous la dir. de Natalia NOUSSINOVA. Yellow Now, 1993.
- VACHER, Pascal. « Eisenstein comparatiste : du montage-manifeste au cinématisme ». Dans : *Revue de littérature comparée* 298 (fév. 2001), p. 310–316.
- VASSILIÉVA, Ioulia. « Eisenstein and his *Method*: recent Publications in Russia ». Dans : *Senses of cinema* (déc. 2006).
- VERRAES, Jennifer. « La fausse monnaie — *Two impossible films* de Mark Lewis ». à paraître.
- VINIARSKI, Mikhail et Grigori LIPSCHITZ. « Les meilleures années de notre vie ». Dans : *Kinovedcheskie zapiski (Notes sur le cinéma)* 80 (2006), p. 124–148.
- WERCKMEISTER, Otto Karl. *Icons of the left : Benjamin and Eisenstein, Picasso and Kafka after the fall of communism*. University of Chicago Press, 1999.



# Généralités sur la caricature et sur le comique

- ADHÉMAR, Jean. *Le dessin d'humour*. Paris : Bibliothèque nationale, 1971.
- ALAIN. « De la caricature ». Dans : *Système des beaux-arts*. Paris : Gallimard, 1993.
- ALEXANDRE, Arsène. *L'Art du rire*. Paris : Quantin, 1892.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Trad. par Andrée ROBEL. Paris : Gallimard, 1970.
- BARIDON, Laurent et Martial GUÉDRON. *L'Art et l'histoire de la caricature*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2006.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France, 1940 [1900].
- BORNEMANN, Bernd, Claude ROY et Ronald SEARLE. *La Caricature. Art et manifeste du XVI<sup>ème</sup> siècle à nos jours*. Genève : Skira, 1974.
- CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. Paris : Dentu, 1865.
- DOIZY, Guillaume et Jean-Claude GARDES, éd. *Caricature et religion(s)* 15 (2008).
- FABRE, Lucien. *Le Rire et les rieurs*. Paris : Gallimard, 1929.
- FEUERHAHN, Nelly, éd. *Humour et politique. Le pouvoir au risque du rire* 5 (1994).
- FUCHS, Eduard. *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis der Neuzeit*. Hofmann et Co., 1901-1903.
- *L'Élément érotique dans la caricature*. Vienne : C.W. Stern, 1906 [1904].
- GAULTIER, Paul. *Le Rire et la caricature*. Paris : Hachette, 1906.

- GOMBRICH, Ernst. *Caricature*. Harmondsworth : King Penguin books, 1940.
- GROSE, Francis. *Rules for drawing caricatures, with an essay on comic painting*. Londres : Samuel Hooper, 1878.
- HOFMANN, Werner. *La Caricature de Léonard à Picasso*. Paris : Gründ-Somogy, 1958 [1956].
- KAENEL, Philippe. « Paradoxe sur le comédien : Rodolphe Töpffer, la physiognomonie et le théâtre ». Dans : *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*. Sous la dir. de Frédéric DASSAS et Bartélémy JOBERT. Musée de la musique, 2003, p. 131–143.
- KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in the art and literature*. Trad. par Ulrich WEISSTEIN. Indiana : Bloomington, 1963.
- MELOT, Michel. *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*. Paris : Bibliothèque des arts, 1975.
- MICHEL, Wilhelm. *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*. Munich : Piper et co, 1911.
- MORREAL, John. *The Philosophy of Laughter and Humor*. State University of New York, 1987.
- PORTERFIELD, Todd, éd. *The Efflorescence of caricature : 1759-1838*. Ashgate, 2011.
- RADAKOV, Alexandre. *Karikatoura*. Kharkov : Universalnoe Naoutchnoe Izdatelstvo, 1929.
- SCHÖBER, Angelika, éd. *Textuel et visuel. Interconnexions entre textes et images*. T. 6. 2001.
- SHOOKMAN, Ellis, éd. *The Faces of physiognomy : interdisciplinary approaches to Johann Caspar Lavater*. Columbia : Camden House, 1992.
- SILHOUETTE, Marielle, éd. *Le Rire au corps. Grotesque et caricature*. 10. Déc. 2000.
- SIMMEL, George. « Sur la caricature ». Dans : *La parure et autres essais*. Trad. par Philippe MARTY. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1998.
- TILLIER, Bertrand. *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris : Éditions de l'Amateur, 2005.
- VERBERCKMOES, Johan. *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge : Polity Press, 1997.
- WECHSLER, Judith. « The Issue of caricature ». Dans : *Art Journal* (1983 (Winter)).
- WRIGHT, Thomas. *Histoire de la caricature*. Trad. par Octave SACHOT. Paris : Garnier, 1878.

# Généralités sur la culture visuelle, la presse et la caricature française au XIX<sup>ème</sup> siècle

ABÉLÈS, Luce et Geneviève LACAMBRE. *Champfleury : l'art pour le peuple*. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1990.

ABÉLÈS, Luce, Ségolène LE MEN et Nathalie PREISS-BASSET, éd. *Les Français peints par eux-mêmes : panorama social du XIX<sup>ème</sup> siècle, cat. exp.* Paris : Musée d'Orsay, RMN, 1993.

AGULHON, Maurice, Ségolène LE MEN et Nicole MOULONGUET, éd. *Les révolutions de 1848. L'Europe des images. Une république nouvelle, cat. exp.* Paris : Assemblée nationale, 1998.

ALEXANDRE, Arsène. *Le Balzac de Rodin*. Paris : Floury, 1898.

ARMSTRONG, Carol. *Odd man out. Readings of the work and reputation of Edgar Degas*. Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1991.

BALZAC, Honoré de. « Physiologie de la toilette ». Dans : *Œuvres diverses*. T. 1. Louis Conard, 1910, p. 47–53.

BARIDON, Laurent et Martial GUÉDRON. *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*. Paris : L'Harmattan, 1999.

BAYARD, Émile. *La Caricature et les caricaturistes*. Paris : Ch. Delagrave, 1900.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. par Jean LACOSTE. Petite Bibliothèque Payot, 1979 [1955].

- BERALDI, Henri. *Les Graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle, guide de l'amateur d'estampes*. T. 5. Paris : Conquet, 1886.
- BOSSE, Monika et André STOLL. « Censure et représentation des barbares: les stratégies subversives de Daumier sous le Second Empire ». Dans : *L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance? La caricature entre république et censure*. Sous la dir. de Philippe RÉGNIER. Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 299–313.
- BOUCHOT, Henri. *La Lithographie*. Paris : Librairie des Imprimeries Réunies, 1895.
- *Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale. Guide du lecteur et du visiteur*. Paris : Dentu, 1895.
- CHAMPFLEURY. *Souvenirs des funambules*. Paris : Michel Lévy frères, 1859.
- CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Plon, 1950.
- CHILDS, Elizabeth C. « Big Trouble : Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature ». Dans : *Art Journal* 51.1 (Spring 1992), p. 26–37.
- CLARK, Timothy J. *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*. Trad. par Carole IACOVELLA. Villeurbanne : Art édition, 1992 [1973].
- *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848*. Trad. par Anne-Marie BONY et Françoise JAOUËN. Paris : Les Presses du réel, 2007 [1973].
- CLÉMENT, Jean-Paul et Philippe RÉGNIER, eds. *Caricatures politiques (1829-1848). De la poire à l'éteignoir*. Maison de Chateaubriand, 1994.
- COTTON, Nicole. « The Pun, the Pear and the pursuit of power in Paris : caricatures of Louis-Philippe ». Dans : *Nottingham French Studies* 42.2 (Autumn 2003), p. 12–34.
- CUNO, James Bash. « Charles Philipon and la maison Aubert : the business, politics and public of caricature in Paris. 1820-1840. » Thèse de doct. Cambridge : Harvard University, 1985.
- « Philipon et Desloges, éditeurs des Physiologies (1841-1842) ». Dans : *Presse et caricature. Cahiers de l'institut d'Histoire de la Presse et de l'Opinion*. Sous la dir. d'Alain CORBIN. 6. Université de Tours, 1983, p. 137–160.
- DAUMARD, Adeline. *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*. Paris : Aubier, 1987.
- DAYOT, Armand. *Les Maîtres de la caricature française au XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Quantin, 1888.

- *L’Invasion, le Siège, la Commune, 1870-1871*. Paris : Flammarion, 1902.
- DE GONCOURT, Edmond et Jules DE GONCOURT. *Journal. Mémoires de la vie littéraire. 1851-1865*. Paris : Laffont, 1989.
- DE GONCOURT, Edmond et Jules. *Gavarni. L’Homme et l’œuvre*. Paris : Fasquelle, 1873.
- DEBERDT, Raoul. *La Caricature et l’humour français au XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Larousse, 1898.
- « La Caricature et l’humour français au XIX<sup>ème</sup> siècle ». Dans : *Revue encyclopédique* VIII.226 (jan. 1898).
- DELVAU, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*. Paris : Dentu, 1866 [1841].
- DEVYNCK, Danièle. *Toulouse-Lautrec et la japonisme, cat. exp.* Albi : Musée Toulouse-Lautrec, 1991.
- DIXMIER, Michel et al. *Quand le crayon attaque : images satiriques et opinion publique en France. 1814-1918*. Paris : Autrement, 2007.
- DUVEAU, Georges. *La Vie ouvrière sous le Second Empire*. Paris : Gallimard, 1946.
- ERRE, Fabrice. « L’Arme du rire. La presse satirique en France. 1789-1848 ». Thèse de doct. Paris-I, 2007.
- FARWELL, Beatrice. *French popular lithographic imagery. 1815-1870 (12 vol.)* Chicago University Press, 1981.
- FÉNÉON, Félix. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1948.
- FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes*. Paris : Quantin, 1885.
- FOSSIER, François et al. *De Géricault à Delacroix. Knecht et l’invention de la lithographie. 1800-1830, cat. exp.* Paris : Somogy, Musée d’art et d’histoire Louis Senlecq, 2005.
- GARNIER-PAGÈS, Étienne, éd. *Dictionnaire politique*. Paris : Pagnerre, 1842.
- GOLDSTEIN, Robert Justin. *Censorship of political caricature in nineteenth century France*. Ohio : Kent State University Press, 1989.
- GOUCHTCHIN, Anton. « Politicheskaia karikatoura pri Parijskoi Kommoune (La caricature politique sous la Commune de Paris) ». Dans : *Iskousstvo* 2 (1934), p. 133–153.
- GRAND-CARTERET, John. *Les Mœurs et la caricature en France*. Paris : La Librairie illustrée, 1888.

- HANNOOSH, Michele. *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*. Pennsylvania State University Press, 1992.
- JEAN, René. *L'Art français à Saint-Pétersbourg. Exposition centennale sous les auspices de son Altesse Impériale le grand duc Nicolas Mikhaïlovitch*. Paris : Goupil, 1912.
- JEANBLANC, Helga. « Karl Marx à la découverte des *Mystères de Paris* ». Dans : *Cahiers d'études germaniques* 42 (2002), p. 135–153.
- KÁLMÁN MELLER, Mari. « Degas' *Place de la Concorde : Vicomte Lepic and his daughters* ». Dans : *The Burlington Magazine* 145.1201 (avr. 2003), p. 273–281.
- KENNEY, Elise K. et John M. MERRIMAN. *The Pear. French graphic arts in the golden age of caricature, cat. exp.* South Hadley (Mass.) : Mount Holyoke College Art Museum, 1991.
- KERR, David S. *Caricature and French political culture, 1830-1848. Charles Philipon and the illustrated press*. Oxford : Clarendon press, 2000.
- LE MEN, Ségolène. « Ma Muse, Ta Muse s'amuse... Philipon et *L'Association mensuelle*. 1832-1834 ». Dans : *Presse et caricature. Cahiers de l'institut d'Histoire de la Presse et de l'Opinion*. Sous la dir. d'Alain CORBIN. 6. Université de Tours, 1986, p. 62–102.
- LHÉRITIER, Andrée. « Les Physiologies. Introduction ». Dans : *Etudes de Presse* IX.17 (1957), p. 1–11.
- « Répertoire des Physiologies ». Dans : *Etudes de Presse* IX.17 (1957), p. 13–58.
- LOBANOV, Sergueï, éd. *Vystavka risounkov frantsouzkikh khoudojnikov kontsa XIX i natchala XX véka (Exposition de dessins d'artistes français de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup>)*. Moscou : Gosoudarstvenny mouzeï novogo zapadnogo iskusstva, 1925.
- LYON-CAEN, Judith. « Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet ». Dans : *Revue d'histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle* 24 (2002), p. 15–32.
- MAINARDI, Patricia. *Arts and politics of the Second Empire*. New Haven/ Londres : Yale University Press, 1987.
- MCLEES, Ainslie Armstrong. *Baudelaire's "argot plastique" : poetics, caricature and modernism*. Athens : University of Georgia Press, 1988.
- MICHAUD Mollier, Savy. *Les usages de l'image au XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Créaphis, 1992.
- PETREY, Sandy. « Pears in history ». Dans : *Representations* 35 (Summer 1991), p. 52–71.

- « The Reality of representation. Between Marx and Balzac ». Dans : *Critical inquiry* 14 (1988), p. 448–468.
- PEYTEL, Sébastien-Benoît. *Physiologie de la poire*. Paris, 1832.
- PICHOIS, Claude. « Le succès des Physiologies ». Dans : *Etudes de Presse* IX.17 (1957), p. 59–66.
- PREISS, Nathalie. *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>ème</sup> siècle ou la représentation en question*. Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- PREISS-BASSET, Nathalie. *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*. Paris : Champion, 1999.
- *Les Physiologies en France au XIX<sup>ème</sup> siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*. Mont-de-Marsan : Éditions interuniversitaires, 1999.
- PRZYBLYSKI, Jeannene. *Making the news. Modernity and the mass press in nineteenth century France*. Massachusetts university Press, 1999.
- REFF, Theodore. *Degas, the artist's mind*. New York : Harper et Row, 1976.
- RÉGNIER, Philippe, éd. *L'Imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance? La caricature entre république et censure*. Presses universitaires de Lyon, 1997.
- RIVERS, Christopher. « L'homme hiéroglyphié : Balzac, physiognomy and the legible body ». Dans : *The faces of physiognomy : interdisciplinary approaches to Johann Caspar Lavater*. Sous la dir. d'Ellis SHOOKMAN. Columbia : Camden House, 1993, p. 144–160.
- ROBERT-JONES, Philippe. *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*. Paris : Les Beaux-Arts, 1960.
- SAIM, Mirela. « "Faire comprendre au peuple" : représentation caricaturale et éloquence démocratique dans la culture politique française de 1848 ». Dans : *The Pictured word. Word and image interactions 2*. Sous la dir. de Martin HEUSSER et al. Amsterdam/ Atlanta : Rodopi, 1998.
- SCHAPIRO, Meyer. « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté ». Dans : *Style, artiste, société*. Paris : Gallimard, 1982, p. 273–328.
- SIEBURTH, Richard. « Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies ». Dans : *Romantisme* 47 (1985), p. 39–60.
- SIEFFERT, René. *Le Japon et la France, images d'une découverte*. Paris, 1974.

- STEIN, Ives et Susan Alyson STEIN. *The Private collection of Edgar Degas. Summary catalogue*. Yale University Press, 1997.
- SÜE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris : Pauvert, Jean-Jacques, 1963.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra et Weisberg P. GABRIEL, éd. *The Popularization of images : visual culture under the July monarchy*. Princeton : Princeton University Press, 1994.
- TERDIMAN, Richard. *Discourse/ Counter-discourse : the theory and practice of symbolic resistance in nineteenth century France*. Cornell University Press, 1985.
- TILLIER, Bertrand. « Caricatures ou « carcasses » ? Les portraits ambigus d'André Rouveyre (1900-1910) ». Dans : *L'Art de la caricature*. Sous la dir. de Ségolène LE MEN. Presses de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, A paraître.
- « De la balade à la manif. La représentation picturale de la foule dans les rues de Paris après 1871 ». Dans : *Sociétés et représentations* 17 (jan. 2004), p. 87–98.
- « De la caricature au caricatural : une histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle (HDR) ». Thèse de doct. Paris I, 2007.
- *La Commune de Paris. Révolution sans images?* Seyssel : Champ Vallon, 2004.
- *La République. La caricature politique en France. 1870-1914*. Paris : CNRS, 1997.
- Vystavka frantsouzkikh litografi pervoi poloviny XIX véka (Exposition de lithographies françaises de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle)*. Pétrograd : Gosoudartvenny Ermitaj, 1923.
- WECHSLER, Judith. *A Human comedy. Physiognomy and caricature in 19th century Paris*. Londres : Thames et Hudson, 1982.
- WOOD, John S. « La mythologie sociale dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue ». Dans : *La lecture sociocritique du texte romanesque*. Sous la dir. de Stevens HAKKERT. Toronto, 1975, p. 89–101.



# Bibliographie sur Daumier

- ADHÉMAR, Jean. *Honoré Daumier*. Paris : Pierre Tisné, 1954.
- ALEXANDRE, Arsène. *Honoré Daumier. L'Homme et l'œuvre*. Paris : H. Laurens, 1888.
- ANGRAND, Pierre. *Daumier et Cham: L'Album du Siège*. Paris : Alexandra, 1979.
- ARMINGEAT, Jacqueline. *Daumier, intellectuelles (bas bleus) et femmes socialistes*. Paris : Vilo, 1974.
- BANVILLE, Théodore. *Mes souvenirs. Honoré Daumier*. Paris : Charpentier, 1882.
- BERTELS, Kurt. *Klassische illustratoren : Honoré Daumier*. Munich : R. Piper, 1908.
- BOUVY, Eugène. *Daumier : l'œuvre gravé du maître*. Paris : Maurice le Garrec, 1933.
- CABANNE, Pierre. *Daumier, Témoin de la comédie humaine*. Paris : Éditions de l'Amateur, 1999.
- CARJAT, Étienne. « Le Michel-Ange du peuple ». Dans : *La Petite République* (avr. 1878).
- CARRÈRE D'ENCAUSSE, Hélène. « Daumier et la Russie ». Dans : *Cahiers Daumier* 2 (2008), p. 15–18.
- CASSOU, Jean. *Daumier*. Lausanne : J. Marguerat, 1949.
- CHAMPFLEURY. *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de Daumier*. Paris : Librairie Parisienne, 1878.
- CHERPIN, Jean. *Daumier et la sculpture*. Marseille : La Revue moderne, 1979.
- *Daumier et le théâtre*. Paris : L'Arche, 1958.
- « Le film de Robert Macaire ». Dans : *Arts et livres de Provence* 61 (1966).

- CHILDS, Elizabeth C. *Daumier and exoticism. Satirizing the French and the foreign*. New York, Washington DC Baltimore, Bern, Frankfurt-am-main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford : Peter Lang, 2004.
- « The Body impolitic : censorship and the caricature of Honoré Daumier ». Dans : *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*. Seattle : University of Washington Press, 1997, p. 151–189.
- CHILDS, Elizabeth C. et Louis PROVOST. *Honoré Daumier: A Thematic Guide to the Œuvre*. New York, Londres : Garland Press, 1989.
- CLARETIE, Jules. *Honoré Daumier*. Paris : Librairie des Bibliophiles, 1882.
- COURTHION, Pierre et Pierre CAILLER, éd. *Daumier raconté par lui-même et par ses amis*. Genève : Pierre Cailler, 1945.
- Daumier : regards sur la collection Cherpin, cat. exp.* Marseille : Bibliothèque municipale Saint-Charles, 1990.
- DAVID, Yasha, éd. *TIM. Il faut être de son temps*. Paris : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2003.
- DELAPIERRE, Emmanuelle, éd. *Carpeaux/Daumier. Dessiner sur le vif*. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2008.
- DELTEIL, Loys. « Honoré Daumier ». Dans : *Le Peintre-graveur illustré. XIXe et XXe siècles*. Sous la dir. de Loys DELTEIL. T. 20-29. Paris, 1925-1930.
- DELTEIL, Loys et Nicolas Auguste HAZARD. *Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Honoré Daumier*. Paris : Hazard, 1904.
- DURANTY, Edmond. « Daumier ». Dans : *Gazette des Beaux-Arts* (mai 1878).
- ESCHOLIER, Raymond. *Daumier*. Paeis : Floury, 1930.
- *Honoré Daumier*. Paris : Floury, 1938 [1923].
- FOCILLON, Henri. *Les maîtres de l'estampe*. Paris : H. Laurens, 1930.
- « Visionnaires. Balzac et Daumier ». Dans : *Yale Romantic studies* 22 (1943), p. 195–209.
- FUCHS, Eduard. *Der Maler Daumier*. Munich : Langen, 1927.
- *Honoré Daumier. Holzschnitte. 1833-1870. Lithographien 1828-1850. Lithographien 1852-1860. Lithographien 1861-1872*. Munich, [s.d.]
- *Werke H. Daumier's, Lithographien (3 vol.)* Munich : Langen, 1920.

- GEFFROY, Gustave. *Daumier*. Paris, 1901.
- GOBIN, Maurice. *Daumier sculpteur, catalogue raisonné*. Genève : Cailler, 1952.
- GONZALEZ, Sylvie et Dominique LOBSTEIN, éd. *Honoré Daumier. Du rire aux armes*. Saint-Denis : Musée d'art et d'histoire, 2008.
- HARPER, Paula. « Daumier's clowns, les saltimbanques et les parades. New Biographical and Political Functions for a Nineteenth-Century Myth ». Thèse de doct. Stanford University, 1976.
- HENKER, M., K. SCHERR et E. STOLPE. *De Senefelder à Daumier: les débuts de l'art lithographique*. Munich : Haus d. Bayer. Geschichte, 1988.
- HOFMANN, Werner. « Ambiguity in Daumier (and in elsewhere) ». Dans : *Art Journal* 43.4 (1983), p. 361–364.
- *Daumier et l'Allemagne*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2005.
- HUPPERT, Hugo. « Honoré Daumier ». Dans : *Iskousstvo* 3-4 (1929), p. 16–27.
- IAVORSKAIA, Nina. *Daumier*. Léningrad : Izdatelstvo léningradskogo oblastnogo sojouza sovietskikh khoudozhnikov, 1935.
- KAENEL, Philippe. « Daumier, Ratapoil et l'art de la condensation ». Dans : *La Revue de l'art* 137 (sept. 2002), p. 41–48.
- KALITINA, Nina. *Daumier*. Moscou : Aurora, 1955.
- KLOSSOWSKI, Erich. *Honoré Daumier*. Munich : R. Piper, 1908.
- LAMY, Isabelle, éd. *Balzac - Daumier : comédies humaines, cat. exp.* Tours : Musée Balzac, 2008.
- LARKIN, Oliver W. « Daumier : the later phase ». Dans : *The Massachusetts Review* 6.4 (1965), p. 805–828.
- *Honoré Daumier. Man of his time*. New York : McGraw Hill, 1966.
- LE MEN, Ségolène. *Daumier et la caricature*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2008.
- « Gravures, caricatures et images cachées : la genèse du signe du roi en Poire ». Dans : *Genesis* 24 (2005), p. 42–69.
- « Le Ventre et la Poire, caricatures politiques et corps grotesques (1830-1835) ». Dans : *Cahiers Daumier* 1 (2007), p. 17–28.

- « Une lithographie de Daumier en 1869 : *Lanterne magique !!!* » Dans : *Revue d'histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle* 20/21 (2000).
- LENOIR, Noëlle et Philippe VALLETOUX, éd. *Cahiers Daumier*. 2. Association des amis d'Honoré Daumier, 2008.
- LOYRETTE, Henri, éd. *Daumier. 1808-1879*. Ottawa, Paris, Washington : Réunion des Musées nationaux, 1999.
- MAISON, Karl-Éric. *Honoré Daumier, catalogue raisonné of the paintings, watercolors and drawings*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1968.
- MANDEL, Gabriel. *Tout l'œuvre peint de Daumier*. Paris : Flammarion, 1972.
- MARCEL, Henry. *Honoré Daumier : biographie critique*. Les grands artistes. Paris : Henri Laurens, 1907.
- MATSA, Ivan. « Jivopis Daumier (La peinture de Daumier) ». Dans : *Iskousstvo* 2 (1940), p. 107–126.
- MELOT, Michel. « Daumier devant l'histoire de l'art: jugement esthétique et politique ». Dans : *Histoire et critique des arts* 13-14 (1980), p. 29–224.
- *Daumier. L'art et la république*. Paris : Les Belles lettres/Archimbaud, 2008.
- « La mort de Daumier ». Dans : *Humoresques* 10 (jan. 1999), p. 57–65.
- MOSORA, M. et André STOLL. « Russia ». Dans : *Honoré Daumier : Il Ritorno dei Barbari. Europei e "selvaggi" nella caricatura*. Naples, 1987.
- MOURATOV, Pavel. « Honoré Daumier ». Dans : *Zolotoe Rouno (La Toison d'or)* 11-12 (1908), p. 73–77.
- MUSELIER, Renaud. *Daumier : artiste frondeur, Marseillais rebelle*. Paris : Plon, 2008.
- NOACK, Dieter et Lilian NOACK. *Daumier Register, the complete catalogue raisonné and thematic guide of Daumier's lithographic work on the internet*. New York : Ascona, 2005.
- OSIAKOVSKI, Stanislas. « History of Robert Macaire and Daumier's place in it ». Dans : *The Burlington Magazine* 100.668 (nov. 1958), p. 388–393.
- PASSERON, Roger. *Daumier, témoin de son temps*. Paris : La bibliothèque des arts, 1979.
- RIM, Carlo. *Honoré Daumier, son œuvre*. Paris : La Nouvelle Revue critique, 1929.
- ROBERT-JONES, Philippe. « Étude de quelques types physiologiques dans l'œuvre de Daumier ». Thèse de doct. Université libre de Bruxelles, 1952.

- ROGER-MARX, Claude. *Daumier*. Paris : Plon, 1938.
- *L'Univers de Daumier. Les carnets de dessins*. Paris : Scrépel, 1972.
- ROSENTHAL, Léon. *Honoré Daumier*. Paris : H. Laurens, 1914.
- ROTHER, Hans. *Daumier und das Theater*. Leipzig, 1925.
- SEDLMAYR, Hans. *Größe und Elend des Menschen: Michelangelo. Rembrandt. Daumier*. Vienne : Amandus, 1948.
- SERGEEVA, M. *Osada (Le Siège)*. Moscou : Gosizdat, 1920.
- STERLING, Charles, éd. *Daumier, peintures, aquarelles, dessins (cat. exp.)* Paris : Musée de l'Orangerie, 1934.
- STOLL, André, éd. *Honoré Daumier. Il ritorno dei barbari. Europei e « Selvaggi » nella caricatura, cat. exp.* Naples/Venise : Mazzotta, 1988.
- SUEUR-HERMEL, Valérie, éd. *Daumier. L'écriture du lithographe*. BNF, 2008.
- The Armand Hammer Daumier collection*. Los Angeles : Armand Hammer Foundation, 1982.
- TIKHOMIROV, A. « Vie et combat de l'artiste Honoré Daumier ». Dans : *Iouny Khoudojnik (Jeune Artiste)* 12 (1937), p. 13–18.
- VALÉRY, Paul. *Daumier*. Genève : Skira, 1938.
- *Écrits sur l'art*. Sous la dir. de Jean-Clarence LAMBERT. Gallimard, 1962.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. « L'Œuvre de Daumier ». Dans : *Le XIX<sup>ème</sup> siècle* (mai 1878).
- WASSERMAN, Jeanne I. *Daumier sculpture, cat. exp.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1969.
- WECHSLER, Judith. *Le Cabinet des dessins. Daumier*. Paris : Flammarion, 1999.
- « Movement and time in the drawings of Daumier : still and still moving ». Dans : *Daumier's drawings*. Sous la dir. de Colta IVES, Margret STUFFMANN et Martin SONNABEND. New York : The Metropolitan Museum of art, 1993.
- WU, Mei-Chun. « Daumier's Chinese scenes : reconsidering the power of caricature and the exotic vision ». Mém.de maîtr. University of Alabama, 1996.
- ZUGAZAGOITA, Julian, éd. *Daumier. Scènes de vie et vies de scène*. Milan : Electa, 1998.



Sixième partie

*Annexes*





## Théâtrographie

Sur les 124 pièces sur lesquelles Eisenstein a travaillé, on se bornera ici aux spectacles qui furent effectivement représentés. On indique pour chacun d'entre eux la nature des tâches d'Eisenstein et le lieu de leur production. Lorsque la tâche est partagée, on précise avec qui. On s'inspire de la théâtrographie établie par Barthélémy Amengual.

### 1918 :

— *Mystère-Bouffe* de Maïakovski. Étude de maquettes de décor.

### 1920 (Club culturel de Vélikie Louki) :

— *Le Procès* de Gogol. Décors et mise en scène.

— *Le Sosie*, comédie d'Arkadi Avertchenko. Décors et mise en scène.

— *Marat*, drame de N. Nikolaïev. Décors, costumes, mise en scène.

— *Le Joueur*, d'après Gogol. Décors, costumes, mise en scène.

— *La Prise de la Bastille* de Romain Rolland. Décors, costumes, mise en scène.

— *Georges Dandin* de Molière. Décors, costumes, mise en scène.

### 1921 :

— *Sa Majesté la faim*, comédie de Léonide Andréïev, mise en scène de V. Tikhonovitch. Décors. Arènes centrales du Proletkoul't, Moscou.

— *Les Aubes du Proletkoul't*, de Vassili Ignatov. Décors et costumes. Premier Théâtre ouvrier du Proletkoul't.

— *Le Mexicain*, d'après Jack London et Boris Arvatov. Mise en scène, avec Valéri Smychlaïev ; décors, avec I. Nikitine. Premier Théâtre ouvrier du Proletkoul't.

— *Pour chaque sage il suffit d'une opérette*, parodie de Vladimir Mass, mise en scène de Nikolai Foregger. Décors et costumes, avec Sergueï Ioutkévitch. Mastfor, Moscou.

— *Ne buvez pas d'eau bouillie*, parodie de Vladimir Mass, mise en scène de Nikolai Foregger. Décors et costumes, avec Sergueï Ioutkévitch. Mastfor, Moscou.

— *Annonciation*, parodie de Vladimir Mass, mise en scène de Nikolaï Foregger. Décors et costumes, avec Sergueï Ioutkévitch. Mastfor, Moscou.

**1922 :**

— *Soyez bons pour les chevaux*, bouffonnerie de Vladimir Mass, mise en scène de Nikolaï Foregger. Décors et costumes, avec Sergueï Ioutkévitch. Mastfor, Moscou.

— *La voleuse d'enfant* d'Eugène Grangé et de Lambert-Thiboust, mise en scène de Nikolaï Foregger. Décors. Mastfor, Moscou.

— *La Phénoménale tragédie de Phèdre*, parodie et mise en scène de Nikolaï Foregger. Décors. Mastfor, Moscou.

— *La Maison des cœurs brisés* de Bernard Shaw, mise en scène de Meyerhold. Décors. Non représenté.

— *Le Chat Botté*, d'après Tieck, mise en scène pour le Théâtre Meyerhold. Non représenté.

— *Macbeth* de Shakespeare, mise en scène de V. Tikhonovitch. Décors et costumes, avec Sergueï Ioutkévitch. Théâtre central de la Culture, Moscou.

— *La Jarretière de Colombine*, pantomime d'Eisenstein et Ioutkévitch pour la FEKS. Non représentée.

— *Le Précipice* de Valéri Pletniev, mise en scène de Nathan Altman. Décors. Théâtre du Proletkoul't, Moscou.

— *La Mort de Tarelkine*, comédie-farce d'Alexandre Soukhovo-Kobyline. Assistant de Meyerhold pour la mise en scène. Théâtre Meyerhold, Moscou.

**1923 :**

— *Le Sage*, d'après Nikolaï Ostrovski, texte de Sergueï Trétiakov. Mise en scène et décors. Théâtre du Proletkoul't, Moscou.

— *Moscou, entends-tu ?*, agit-guignol de Trétiakov. Mise en scène et décors. Théâtre du Proletkoul't, Moscou.

**1924 :**

— *Masques à gaz*, agit-guignol de Trétiakov. Mise en scène. Usine à gaz de Moscou.

**1934 :**

— *Moscou deuxième* de Nathan Zarkhi. Mise en scène. Non représenté.

**1940 :**

— *La Walkyrie* de Richard Wagner. Mise en scène, esquisses pour les décors et les costumes.  
Théâtre Bolchoï, Moscou.

**1946 :**

— *Guerre et Paix*, opéra de Prokofiev. Mise en scène. Non représenté.

## Filmographie

On mentionne ici les films effectivement réalisés comme les projets. On s'appuie sur la filmographie établie par Barthélémy Amengual. Pour les détails techniques sur les tournages, sur les différentes versions et les sonorisations, s'y reporter <sup>20</sup>.

### 1923 :

— *Le Journal de Gloumov*. Film conçu pour le spectacle *Le Sage*. Images : Boris Frantzisson.  
Interprétation : G. Alexandrov, M. Chtraoukh, A. Antonov, I. Pyriev, V. Ianoukova, I. Iazikanov, M. Gomorov, V. Mouzikant.

Première : 22 avril 1923.

### 1924 :

— *La Pourriture dorée*, version modifiée par Esther Choub et Eisenstein pour la Russie du *Docteur Mabuse* de Fritz Lang.

— *La première armée de cavalerie*, d'après *Cavalerie rouge* d'Isaac Babel. Projet annulé.

— *La Grève*. Produit par le Proletkoul't et le Premier Studio Goskino, à Moscou.

Scénario : Valéri Pletniev, Eisenstein, J. Kravtchounovski et Grigori Alexandrov.

Assistants réalisateurs : Grigori Alexandrov, J. Kravtchounovski, Alexandre Levchine.

Réalisation : Eisenstein.

Photographie : Édouard Tissé.

Montage : Eisenstein.

Décors : Vassili Rakhals.

Interprètes principaux : G. Alexandrov, A. Antonov, P. Malek, M. Chtraoukh, I. Glizer, B. Iourtsev, D. Debabov.

Première : le 19 mars 1925 pour l'ARKh (Association du cinéma révolutionnaire).

---

20. AMENGUAL, op. cit., p. 633-649.

**1925 :**

— *L'Année 1905*. Produit par le Goskino.

Scénario : Nina Agadjanova-Choutko et Eisenstein.

Sur les dix épisodes prévus, finalement, seul sera tourné *Le Cuirassé Potemkine*.

— *La carrière de Bénia Kriks*, d'après Isaac Babel. Non réalisé.

— *La Foire aux voluptés*. Scénario d'Alexandrov et d'Eisenstein. Non réalisé.

— *Le Cuirassé Potemkine*. Produit par le Premier Studio du Goskino.

Scénario, découpage, réalisation : Eisenstein.

Assistants réalisateurs : Grigori Alexandrov, Maxime Chtraoukh, Alexandre Levchine, Alexandre Antonov.

Photographie : Édouard Tissé.

Montage : Eisenstein.

Décors : Vassili Rakhals.

Intertitres : Nikolaï Asséïev et Sergueï Trétiakov.

Interprètes principaux : G. Alexandrov (Commandant Guiliarovski), A. Antonov (Vakou-lintchouk), G. Barski (Commandant Golikov), M. Chtraoukh, Ioulia Eisenstein, I. Bobrov, A. Levchine, N. Poltavtséva, B. Vitoldi.

Première : 21 décembre 1925, au Théâtre Bolchoï, à Moscou.

**1926 :**

— *Djoungo*. Film sur la révolution chinoise.

Scénario de Trétiakov.

Non réalisé.

— *La Maison de verre*. Non réalisé, repris en 1930.

**1927 :**

— *Octobre*. Produit par le Sovkino.

Scénario et réalisation : Eisenstein.

Co-réalisateur : Grigori Alexandrov.

Assistants réalisateurs : Maxime Chtraoukh, Mikhaïl Gomorov, Ilya Trauberg.

Photographie : Édouard Tissé.

Montage : Eisenstein.

Décors : Vladimir Kovriguine.

Interprètes principaux : Vassili Nikandrov (Lénine, Nikolaï Popov (Kérenski).

Première le 20 janvier 1928 à Léninegrad.

— *Le Capital*, d'après Karl Marx. Non réalisé.

— *MM trafique*, comédie sur un nepman. Non réalisé.

## 1929

— *L'Ancien et le nouveau*, ou *La Ligne générale*. Produit par le Sovkino.

Scénario et réalisation : Eisenstein.

Co-réalisateur : Grigori Alexandrov.

Assistants réalisateurs : Maxime Chtraoukh, Mikhaïl Gomorov, A. Antonov, A. Gontcharov.

Photographie : Édouard Tissé.

Montage : Eisenstein.

Décors : Vladimir Kovriguine, Vassili Rakhals.

Architecte : Andreï Bourov.

Interprètes principaux : Marfa Lapkina (Marfa), Nejnikov (l'instituteur Mitrochkine).

Première le 7 octobre 1929 à Moscou.

— *Tempête sur la Sarraz*, divertissement improvisé pendant le premier Congrès international du cinéma indépendant au Château de la Sarraz (Suisse).

Scénario : Hans Richter.

Photographie : Édouard Tissé.

Réalisation : Eisenstein.

Interprètes : Jean-George Auriol, Béla Balázs, Alberto Cacalcanti, Eisenstein, Ivor Montagu, Léon Moussinac, Hans Richter, Walter Ruttmann et autres.

Film *a priori* perdu.

— *La Route de Buenos Aires*, d'après le reportage d'Albert Londres. Scénario : Eisenstein et Ivor Montagu. Non réalisé.

— *Germinal*, d'après Zola. Non réalisé.

— *Sur Basil Zaharoff, l'homme des ténèbres*. Non réalisé.

— *Misères de femmes, joies de femmes*. Produit par Praesens Film, Zurich.

Scénario : Lazar Wechsler, Édouard Tissé, Emil Berna.

Réalisation : Édouard Tissé, Grigori Alexandrov (?), Eisenstein (?). (Le film n'est pas signé d'eux).

Première : 21 mars 1930, Zurich.

— *Les Armes et l'homme* de Bernard Shaw. Non réalisé.

### 1930 :

— *Romance sentimentale*. Produit par Léonard Rosenthal.

Réalisation : Eisenstein et Grigori Alexandrov.

Photographie : Édouard Tissé.

Montage : Eisenstein et Grigori Alexandrov.

Interprétation : Mara Giry

— *Ulysse*. Réflexion sur l'adaptation cinématographique du roman de Joyce.

— *La Guerre des mondes*, d'après H. G. Wells. Non réalisé.

— *Le Torrent de fer*, d'après le roman d'Alexandre Sérafimovitch. Non réalisé.

— *La Maison de verre (Glass House)*. Non réalisé.

— *L'Or de Sutter*, d'après *L'Or* de Blaise Cendrars. Non réalisé.

— *Black Majesty*, film sur Toussaint-Louverture. Non réalisé.

— *Le Procès de Zola. L’Affaire Dreyfus*. Non réalisé.

— *Une tragédie américaine*, d’après Theodore Dreiser.

Scénario : Eisenstein, Grigori Alexandrov, Ivor Montagu. Non réalisé.

— *Une fois dans la vie*, comédie de Moss Hart et de George Kaufman qu’Eisenstein aimerait reprendre pour la Russie. Non réalisé.

— *Un film au Japon*. Non réalisé.

### 1931 :

— *Tremblement de terre à Oaxaca*. Documentaire projeté à Mexico le 22 janvier.

### 1932 :

— *¡ Que Viva Mexico !*, produit par Mexican Picture Trust d’Upton Sinclair.

Scénario et réalisation : Eisenstein.

Co-réalisateur : Grigori Alexandrov.

Photographie : Édouard Tissé.

Eisenstein ne disposa jamais des négatifs et le film fut monté par d’autres personnes, dans plusieurs versions différentes.

— *Un crépuscule des dieux moderne*. Basé sur l’histoire des milliardaires Ivan Kreuger et Loewenstein. Non réalisé.

— *MMM*. Comédie satirique. Non réalisé.

— *Moscou*. Fresque historique. Scénario : Eisenstein et Nathan Zarkhi. Non réalisé.

— *Schad Nameh*, d’après le *Livre des Rois* d’Aboul Quasem Firdousi. Non réalisé.

— *Black Majesty*, reprise du projet de 1930, avorté à nouveau.

### 1935

— *Mei Lan Fan*, documentaire sur l’acteur chinois réalisé par Eisenstein.

— *La Condition humaine*, d’après le roman de Malraux, avec la collaboration de l’écrivain lui-même. Non réalisé.



— *Le Pré de Béjine*, scénario d'Alexandre Rjechewski. Première version.

Découpage et réalisation : Eisenstein.

Assistants réalisateurs : Péra Attachéva, Mikhaïl Gomorov, Fiodor Filipov, Jay Leyda, N. Maslov.

Photographie : Édouard Tissé.

Montage : Esfir Tobak.

Interprètes : Vitia Kartachov (Stépok), Boris Zakhava, Éléna Téléchéva.

Le tournage est interrompu sur l'ordre de la Direction du cinéma.

### 1936

— *La Duchesse laide*, d'après le roman de Léon Feuchtwanger. Non réalisé.

— *Le Chemin de fer*. Non réalisé.

### 1937

— *Le Pré de Béjine* (deuxième version).

Scénario : Eisenstein et Isaac Babel.

Dialogues : Isaac Babel.

Réalisation définitivement interrompue le 17 mars 1937, film officiellement condamné le 19 mars.

— *Nous, peuple russe*, scénario de Vsévolod Vichnievski et d'Eisenstein. Non réalisé.

— *L'organisation de l'Armée rouge en 1917*, scénario de Vsévolod Vichnievski et d'Eisenstein.

Non réalisé.

— *Le Passage des Alpes par Souvorov*. Non réalisé.

*Le Nègre de Pierre-le-Grand*, d'après Pouchkine. Non réalisé.

*Le Dit de l'Armée d'Igor*. Non réalisé.

### 1938 :

— *Alexandre Nevski*. Produit par Mosfilm.

Scénario : Eisenstein, Piotr Pavlenko.

Réalisation : Eisenstein.

Co-réalisation : Dimitri Vassiliev.

Assistants réalisateurs : Nikolaï Maslov, Boris Ivanov.

Photographie : Édouard Tissé et S. Ouralov.

Montage : Eisenstein et Esfir Tobak.

Décors : Iossif Chpinel, Nikolaï Soloviev.

Costumes : Konstantin Eliseev, N. Lamanov et N. Makarov.

Interprétation : Nikolaï Tcherkassov (Prince Alexandre Nevski), Nikolaï Okhlopkov (Bous-laï), Alexandre Abrikossov (Gavrilo), Anna Danilova (Vassilissa).

Première le 23 novembre 1938. Récompensé plusieurs fois.

#### **1939 :**

— *PEREKOP*, film sur la guerre civile en Crimée.

Scénario : Eisenstein, Alexandre Fadéïev, Lev Nikouline. Non réalisé.

— *Fille de France*, d'après *Mademoiselle Fifi* de Maupassant. Non réalisé.

— *Le Grand canal de Fergana*. Film retraçant l'histoire de la fertilisation des déserts ouzbeks.

Scénario : Eisenstein et Piotr Pavlenko.

Réalisation : Eisenstein.

Photographie : Édouard Tissé.

Tournage interrompu par la guerre.

#### **1940 :**

— *L'Amour du poète*. Projet de film en couleur. Non réalisé.

— *Prestige d'un empire*, d'après la pièce de L. Cheïnine. Non réalisé.

— *Le Carillon du Kremlin*.

Scénario : Nikolaï Pogodine. Le film ne fut pas tourné par Eisenstein.

— *Moscou résiste*.

Réalisation : Eisenstein et Quentin Reynolds. Tournage interrompu.

---

— **1942-1946** : *Ivan le Terrible*.

Scénario et réalisation : Eisenstein.

Réalisation : Eisenstein.

Co-réalisation : Dimitri Vassiliev.

Assistants réalisateurs : Boris Svechnikov, Lev Aronovitch Indebaum.

Photographie : Édouard Tissé et Andreï Moskvine.

Montage : Eisenstein et Esfir Tobak.

Décors : Iossif Chpinel

Costumes : Léonida Naoumova, Iakov Raïzman. N. Lamanov et N. Makarov.

Interprétation : Nikolaï Tcherkassov (Ivan), Loudimila Tsélikovskaïa (Anastasia).

— Janvier 1946 : prix Staline pour la première partie. Le film est condamné (pour sa deuxième partie) en septembre. La troisième partie n'est pas tournée.

— **1943** : *Les Frères Karamazov*, d'après Dostoïevski. Non tourné.

— **1945** :

— *Le monde à l'envers*. Comédie satirique. Non tourné.

— *Paganini*. Non tourné.

**1946**

— *Harvey*, d'après la comédie de Mary Chase. Non tourné.

**1947**

— *Moscou 800*. Non tourné.

# Index

- Abbott, Jere, 60
- Abrikossov, Alexandre, 624
- Adam, Victor, 293, 294
- Agadjanova-Choutko, Nina, 619
- Agapov, Boris, 48
- Aisenstadt, Olga, 87, 587
- Albera, François, x, xix, xxvi, 72, 205, 484, 489, 509, 552
- Alexandre I<sup>er</sup>[tsar], 7
- Alexandre, Arsène, 52, 96, 302, 516
- Alexandrov, Grigori, 164, 220, 427, 511, 512, 618–622
- Alhoy, Maurice, 52
- Allendy, René, 56
- Altaroche, Agénor, 280
- Amengual, Barthélémy, xxv, xxvii, 322, 377, 395, 418, 618
- Andréïev, Léonide, 615
- Antier, Benjamin, 601
- Antonov, Alexandre, 619
- Aragon, Louis, 59
- Argout [comte d'], Antoine Maurice Apollinaire, 115, 318, 357
- Aristophane, 160
- Arletty [dite], Léonie Bathiat, 601
- Armstrong, Carol, 538, 541
- Arnout, Jules, 293, 294
- Arpentigny [capitaine d'], 300
- Artaud, Antonin, 322, 378, 548
- Arvatov, Boris, 164, 615
- Asséïev, Nikolai, 619
- Astruc, Alexandre, 390
- Astruc, Zacharie, 528
- Atget, Eugène, 467, 594
- Attachéva, Péra, xxv, 50, 623
- Aumont, Jacques, xvii, xxviii, 444, 451
- Auriol, Jean-George, 621
- Auriol, Jean-Georges, 488
- Avertchenko, Arkadi, 82, 615
- Babel, Isaac, 618, 619, 623
- Babeuf, Gracchus, 289
- Bach, Jean-Sébastien, 584, 586
- Ballà, Giacomo, 547, 549
- Balzac, Honoré de, 13, 304, 307, 309, 313, 408, 452, 501, 515, 525, 533
- Balàzs, Béla, 422, 621

- Balász, Belá, 324  
Balázs, Béla, 354, 378  
Bann, Stephen, 289  
Banville de, Théodore, 584  
Barbusse, Henri, 391  
Barr, Alfred Jr, xii, 60, 181, 252  
Barthe, Félix, 115  
Barthes, Roland, ix, 177, 303, 318, 421  
Bastien-Lepage, Jules, 325  
Bataille, Georges, 417, 449  
Baty, Gaston, 601  
Baudelaire, Charles, 33, 88, 95, 129, 187,  
236, 299, 311, 319, 321, 365, 367,  
381, 468, 471, 532, 588, 590, 595  
Baxandall, Michael, xxi, 33  
Bazin, André, 354  
Bazin, Germain, 540  
Beaumont [comte de], Jean, 59  
Becker, John, 72  
Beethoven van, Ludwig, 585  
Bekhtérev, Vladimir, 16, 193, 206, 225, 398  
Bellour, Raymond, 450  
Benjamin, Walter, xxx, 55, 277, 322, 324,  
468, 594  
Benois, Alexandre, 7, 12  
Bergman, Ingmar, 599  
Bergson, Henri, 52, 216, 501, 546  
Berleux, Jean, 106  
Berna, Emil, 621  
Bernard, Émile, 432  
Bernas, Steven, xvi  
Bernhardt, Sarah, 196, 536  
Bertall [dit], Charles Albert d'Arnoux, 52,  
100, 102, 244  
Bertels, Kurt, 38, 52, 105, 125, 129, 140, 287,  
295, 460, 528  
Bertillon, Adolphe, 302  
Bertram, Antony, 52  
Bessière, Irène, xvii  
Biélski, Vissarion, 5, 22, 67, 179, 180, 380  
Biély, Andreï, xxvii  
Blackton, James Stuart, 271  
Blake, William, 445  
Blakesley, Rosalind, 7  
Bloom, Michelle, 462  
Blum, Léon, 604  
Boccioni, Umberto, 549  
Bode, Rudolf, 200, 201, 206, 208, 213, 226,  
227, 563  
Bogdanov, Alexandre, xxvii, 15, 21, 163, 279  
Boilly, Louis, 38  
Boltianski, Grigori, 280  
Bonaparte, Napoléon, 69  
Bordwell, David, xxv, 223, 287, 327, 380,  
429, 524  
Bosch, Jérôme, 599  
Bossuet, François, 505  
Botticelli, Sandro, 488, 548  
Boucher, François, 488  
Boukharine, Nikolaï, 206

- Boulgakova, Oksana, 100, 448  
 Boulgarine, Thadée, 5, 179  
 Bouquet, Auguste, 115  
 Bourdelle, Antoine, 595  
 Bourliouk, David, 531  
 Bourov, Andreï, 620  
 Boutovskaïa, Alexandra, 38, 42  
 Brandt, Sebastian, 39  
 Brasseur, Pierre, 601  
 Brauner, Victor, 123  
 Brecht, Bertold, 418  
 Brenez, Nicole, 330  
 Breton, André, 59  
 Brik, Ossip, 177, 279, 338  
 Brisson, Adolphe, 52  
 Bron, Jean-Albert, 438  
 Browning, Robert, 161  
 Brueghel [l'ancien], Pieter, 488, 599  
 Buffon, Georges-Louis, 179  
 Burger, Fritz, 476  
 Burty, Philippe, 528  
 Bénézit, Emmanuel, 44  
 Béranger de, Pierre-Jean, 280  
  
 Cacalcanti, Alberto, 621  
 Caillebotte, Gustave, 488  
 Callot, Jacques, 101, 106, 186, 187, 244, 252, 255, 258, 307, 337, 366, 427, 435  
 Caran d'Ache [dit], Emmanuel Poiré, 272  
 Carasco, Raymonde, 396, 401  
 Careri, Giovanni, 449  
 Carné, Marcel, 601  
 Carrel, Armand, 280  
 Carroll, Lewis, 344  
 Carter, Huntley, 156  
 Carter, Nick, 337  
 Cassat, Mary, 537  
 Catherine II [impératrice], 3  
 Cavaignac [général], Louis Eugène, 31  
 Cavalier Marin, Le [dit], Giambattista Marino, 401  
 Cendrars, Balise, 621  
 Chagall, Mark, 23  
 Chalimov, N. G., 182  
 Cham [dit], Amédée de Noé, 100, 102, 108  
 Champfleury [dit], Jules François Félix Husson, 18, 27, 52, 221, 236, 278, 279, 325, 401, 405, 413, 528  
 Chaplin, Charlie, xxiv, 47, 48, 219, 275  
 Chardin, Jean Siméon, 11  
 Charles X, 513  
 Charlie Chaplin, 219  
 Chase, Mary, 625  
 Chassériau, Théodore, 13  
 Chateau, Dominique, 498  
 Chateaubriand, François-René de, 66  
 Chavannes, de, Puvis, 107  
 Cheney, Sheldon, 433  
 Cherpin, Jean, 233, 601  
 Cheïnine, L., 624

- Chiappe, Jean, 80  
Childs, Elisabeth, xxiv  
Chklovski, Viktor, 319  
Chlépianov, Ilia, 224  
Chodowiecki, Daniel Nikolaus, 473  
Choub, Esther, 265, 618  
Chpet, Gustav, 285  
Chpinel, Iossif, 624, 625  
Christie, Ian, 99  
Chtchédrine, Ignati, 43  
Chtchédrine, Sémion, 599  
Chtraoukh, Maxim, 618  
Chtraoukh, Maxime, 49, 72, 73, 156, 163,  
243, 284, 308, 445, 595, 600, 619,  
620  
Chébouïev, Nikolaï, 387  
Chéronnet, Louis, 59  
Clair, René, 59, 604  
Claretie, Jules, 106, 408  
Clark, Timothy J., 30, 292  
Clouet, François, 439  
Cocteau, Jean, 59, 72, 584  
Cohl, Émile, 271  
Coissac, Guillaume-Michel, 272  
Comolli, Jean-Louis, 558  
Conio, Gérard, xvi  
Conway, Jack, 453  
Coquelin, Constant (aîné), 238, 239  
Corot, Camille, 528  
Courbet, Gustave, xiii, 325  
Crafton, Donald, 271  
Craig, Gordon, 55, 161, 407, 548  
Crane, Walter, 107  
Crommelynck, Fernand, 192  
Cruikshank, Georges, 38, 308  
Curmer, Léon, 178  
Céleste, Céline, 206, 221  
Céline, Louis-Ferdinand, 534  
Cézanne, Paul, 538, 595  
D'Ennery, Adolphe, 183  
Dalcroze, Jacques, 193, 195, 201  
Damisch, Hubert, 449  
Danilova, Anna, 624  
Dantan, Jean-Pierre, 598  
Dante, 97  
Danton, Georges, 289  
Darwin, Charles, 229  
Dassy, Marie-Alexandrine, 465  
Daumier, Jean-Baptiste, 232  
David, Jacques-Louis, 12, 538  
Dayot, Armand, 26, 52, 106, 119, 129, 141,  
331  
De la Tour, Georges, 488  
Deberdt, Raoul, 38, 52, 104, 105, 115, 278  
Deborine, Abraham, 206, 223  
Debucourt, Philibert-Louis, 244  
Deburau, Jean-Gaspard-Baptiste, 235  
Degas, Edgar, 23, 429–431, 457, 472, 473,  
484, 535, 536, 552, 563, 573, 594,

- 595
- Del Sarto, Andrea, 187
- Delacroix, Eugène, 227, 292, 487, 528
- Delaunay, Robert, 484, 543, 552
- Deleuze, Gilles, x, 318, 320
- Delsarte, François, 193, 200
- Delteil, Loÿs, 59
- Deni, Viktor, 306
- Desbarolles, Adrien Adolphe, 300
- Descamps, Alexandre-Gabriel, 6
- Descartes, René, 390
- Desnoyers, Louis, 323
- Deïneka, Alexandre, 370
- Dickens, Charles, 67, 309, 319, 383, 424
- Diderot, Denis, 208, 238, 239, 499
- Didi-Huberman, Georges, xix, xxx, 449, 499,  
502, 537, 604
- Disney, Walt, 91
- Dobrolioubov, Nikolaï, 22
- Dombrovski, Viktor, 51
- Doré, Gustave, 6, 477, 598
- Dostoïevski, Fédor, 67, 625
- Doublet, Victor, 43
- Dovjenko, Alexandre, 267, 303, 330, 331
- Doës, Louis, 272
- Dreiser, Theodore, 622
- Dreux, Emmanuel, 272
- Dreyfus, Alfred, 396, 397, 401
- Dubois, Philippe, xvii
- Duchenne de Boulogne, Guillaume, 206, 223,  
448, 500, 506, 563
- Dujardin, Édouard, 56
- Dumas, Alexandre, 68
- Dumas, Alexandre [fils], 259
- Dunbar, Geoff, 602
- Duncan, Isadora, 195
- Duranty, Edmond, 127, 235
- Duret, Théodore, 528
- Duse, Eleonora, 196
- Débabov, Dmitri, 392
- Déni, Viktor, 19, 176, 370
- Dévéria, Achille, 6, 7
- Dürer, Albrecht, 186, 252, 506, 599
- Efimov, Boris, 16, 19, 21
- Efros, Abraham, 23
- Eikhenbaum, Boris, 318, 418
- Einstein, Carl, 379
- Eisen, Keisai, 528
- Eisenstein, Ioulia, 619
- Eisenstein, Mikhaïl, 198
- El Greco [dit], Dominikos Theotokopoulos,  
314, 434–436, 449, 456, 484, 488,  
506, 521, 522
- Eliseev, Konstantin, 161, 624
- Emmanuel, Maurice, 536
- Engel, Johann Jacob, 299
- Engels, Friedrich, 206, 223, 287, 407, 411,  
417
- Ensor, James, 404, 595



- Epstein, Jean, 601  
Escholier, Raymond, 52  
Evréinov, Nikolai, 161  
Exter, Alexandra, 173, 174  
  
Fabre, Lucien, 52  
Fadéïev, Alexandre, 624  
Fairbanks, Douglas, 510  
Fan-Lang, Mei, 47  
Faure, Élie, 487  
Faïko, Alexeï, 255  
Fellini, Federico, 298, 303  
Fenollosa, Ernest, 528  
Ferenczi, Sándor, 447, 456  
Fernandez, Dominique, x, 291, 546  
Fernandov, Boris, 200, 220  
Ferro, Marc, 274, 288, 290, 313  
Feuchtwanger, Léon, 623  
Fevralski, Alexandre, 17, 204  
Fielding, Henry, 181  
Flaubert, Gustave, 293, 294  
Fletcher, Angus, 353  
Florenski, Pavel, 504, 524, 545  
Forain, Jean-Louis, 23  
Foregger, Nikolai, 168, 176, 197, 219, 615,  
616  
Foujita, Léonard, 59  
Francastel, Pierre, 489  
Frantz, Henri, 52, 533  
François-Joseph d'Autriche [empereur], 85,  
92, 93, 152  
Frazer, James, 447  
Freud, Sigmund, xii, 53, 55, 85, 111, 230,  
321, 322, 344, 381, 382, 517, 520,  
584  
Fuchs, Eduard, 53, 55, 277, 463, 464  
Fuchs, Georges, 161  
Fuller, Loïe, 502  
Fédorov, Vladimir, 181  
Fédotov, Pavel, 8  
Fénéon, Félix, 540  
  
Gagnon, Jean, 100  
Galaktionov, Stépan, 43  
Gance, Abel, 378  
Gardine, V., 482  
Gastev, Alexeï, 193, 200, 224  
Gaudreault, André, 272  
Gauguin, Paul, 93, 186  
Gaultier, Paul, 53  
Gautier, Théophile, 38  
Gavarni, Paul, 4, 5, 7, 38, 55, 244, 252, 259,  
532–534, 575, 576  
George, Waldemar, 538, 539, 541  
Gert, Valeska, 532  
Gili, Jean, xvii  
Gill, André, 69, 100, 102, 103, 106, 108, 129  
Giorgione [dit], Giorgio Barbarelli, 456  
Giotto di Bondone, 252, 488, 569  
Giry, Mara, 621

- Glizer, I., 618
- Glizer, Ioudith, 164, 243, 307–309
- Godard, Jean-Luc, 390, 487, 488
- Goethe von, Johann Wolfgang, 380, 499
- Gogol, Nikolai, 25, 80, 161, 180, 252, 309, 319, 414, 598, 615
- Goldobine, Anatoli, 278
- Goll, Ivan, 395
- Golovine, Alexandre, 157, 252, 254
- Gombrich, Ernst, 187, 323, 489
- Gomorov, Mikhaïl, 620, 623
- Goncourt, de, Edmond et Jules, 411
- Goncourt, Edmond de, 528
- Goncourt, Edmond et Jules, 533
- Gonse, Louis, 528
- Gordon, Mel, 156, 195, 204
- Gorki, Maxime, 324, 503
- Goya, Francisco de, 12, 19, 20, 42, 101, 186, 187, 189, 227, 252, 317, 334, 404, 425, 427, 435, 472, 473, 487, 528, 548, 549, 602
- Gozzi, Carlo, 156, 158, 186
- Grand-Carteret, John, 38, 39, 53, 235
- Grandjouan, Jules-Félix, 20
- Grandville [dit], Jean Ignace Isidore Gérard, 6, 7, 53, 76, 91, 99, 118, 138, 140, 146–148, 151, 152, 244, 345, 347, 400, 598, 599
- Grangé, Eugène, 183, 616
- Gray, Camilla, x
- Griffith, David, xiii, 319, 321, 383, 424
- Grigorovitch, Dmitri, 179
- Grosz, George, xiv, 19, 255, 306, 595
- Grünewald, Matthias, 599
- Gsell, Paul, 497, 514, 521, 552
- Guillaume II [kaiser], 85, 87, 92, 119
- Guillaume, Albert, 272
- Guimet, Musée, 366
- Guizot, François, 280
- Gulbransson, Olaf, 93, 138
- Guy, Alice, 272
- Guys, Constantin, 244, 472, 597
- Gvozdev, Alexeï, 414
- Génard, Jean-Marie, 438
- Géricault, Théodore, 340
- Gérôme, Jean-Léon, 488
- Harper, Paula, 233
- Hart, Moss, 622
- Heartfield, John, xiv, 595
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 365, 483, 531
- Herzen, Alexandre, 22
- Hiroshige, Utagawa, 533
- Hitchcock, Alfred, xxiv
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 99, 161, 186, 258
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 187
- Hofmann, Werner, xiv, 31
- Hogarth, William, 4, 8, 101, 181, 185, 299,

- 312, 317, 549, 599
- Hokusai, Katsushika, 242, 528, 550, 569
- Holbein, Hans, 427
- Hollander, Anne, 488
- Huart, Louis, 53
- Hueppe, Ferdinand, 206, 221
- Hugo, Victor, 66, 67, 69, 187
- Iampolski, Mikhaïl, xix
- Iampolski, Mikhaïl, xiii, 36, 284, 448, 451
- Ianoukova, Véra, 618
- Iavorskaïa, Nina, 23, 31, 53, 282, 458, 495
- Ibsen, Henrik, 586, 587
- Ignatov, Vassili, 176, 615
- Immermann, Karl Leberecht, 161
- Indebaum, Lev Aronovitch, 625
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 13, 227, 439, 454, 539
- Ioutkévitch, Sergueï, 183, 190, 337, 615, 616
- Iouzovski, Iosif, 302
- Isabey, Eugène-Louis-Gabriel, 6
- Ivan IV (Ivan le Terrible), xi
- Ivanov, Boris, 624
- Ivanov, Viatcheslav, x, 163
- Ivanov, Vladislav, 161
- James, William, 193, 206, 208, 221, 222, 227
- Jasset, Victorin, 272
- Jeannelle, Jean-Louis, 604
- Jeanron, Philippe-Auguste, 27
- Jegin, Lev, 505
- Joly de, Jules, 403
- Jonson, Ben, 158, 311
- Jost, François, xiv
- Joyce, James, 391, 393, 395, 451, 532, 534, 563, 594
- Kaenel, Philippe, xiv, 239, 344
- Kafka, Franz, 602
- Kandinsky, Vassili, 478
- Kartachov, Vitia, 623
- Kaufman, George, 622
- Kautsky, Karl, 206, 222
- Kazanski, Boris, 340, 342, 482, 486, 497
- Kerjentsev, Platon, 163
- Khan, Agha, 388
- Khlebnikov, Vélimir, 319
- Khoudiékou, Sergueï, 83
- Kimmins, C. W., 53
- Kitano, Takeshi, xvii
- Kiyonaga, Torii, 528
- Klages, Ludwig, 202, 206, 213, 563
- Kleist von, Heinrich, 195, 206, 220
- Kleïman, Naoum, xxv, 49, 72, 205, 301, 311, 472
- Klossowski, Erich, 53, 227
- Klucis, Gustav, 275
- Kluge, Alexander, 420
- Kogan, Karl Ivanovitch, 90
- Kogout, Nikolai, 349
- Komissarjevskaja, Véra, 197

- Komissarjevski, Fédor, 156
- Kommisarjevskaja, Véra, 253
- Konetskaïa [Eisenstein], Ioulia, 78
- Kornilov, Lavr, 360, 361, 369
- Korénev, Mikhaïl, 191, 257
- Koukriniksy, 21
- Kouléchev, Lev, 16, 193, 265, 266, 275, 303, 445
- Kouprianov, Mikhaïl, 19
- Kovalov, Oleg, 427
- Kovriguine, Vladimir, 620
- Kozinstev, Grigori, xviii
- Kozintsev, Grigori, 5, 48, 49, 118, 165, 168, 287, 309, 317, 337, 399, 574, 595, 597
- Krafft-Ebing von, Richard, 70
- Kris, Ernst, 323, 383
- Kroupskaïa, Nadejda, 355
- Kroutchonykh, Alexeï, 531
- Krylov, Ivan, 85
- Krylov, Porphiri, 19
- Kubovi, Miri, 205
- Kunisada, Utagawa, 528
- Kuniyoshi, Utagawa, 528
- Kurosawa, Akira, xvii
- Kurth, Julius, 523, 528, 534, 570
- Kérenski, Alexandre, 84, 345, 354, 360, 386, 389, 409, 620
- Laban von, Rudolf, 197
- Lafayette [marquis de], Marie-Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier, 119
- Lamanova, Nadejda, 307
- Lambert-Thiboust, dit, Thiboust, Pierre-Antoine-Auguste, 183, 616
- Lami, Eugène-Louis, 6
- Lamoureux, Johanne, 322
- Lang, Fritz, 618
- Lapkina, Marfa, 620
- Larkin, Oliver, 438
- Lavater, Johann Kaspar, 121, 197, 298, 299, 321
- Lavisse, Ernest, 332
- Law, Alma, 204, 205, 213, 227
- Le Bot, Marc, 449
- Le Brun, Charles, 121, 134, 197
- Le Men, Ségolène, xxiv, 233, 237, 238, 293, 326, 353, 362, 413
- Le Titien [dit], Tiziano Vecellio, 307, 433, 456
- Leacock, Stephen, 53
- Leiva, Agustin, 56
- Leleux, Adolphe, 8
- Lemaître, Frédérick, 209, 210, 233, 244, 311, 411, 564, 571, 572
- Lepage, Jules-Bastien, 23
- Lepoittevin, Eugène-Modeste-Edmond, 6
- Lermontov, Nikolaï, 253
- Leskov, Nikolaï, 314
- Lessing, Gotthold Ephraïm, 203, 498

- Levchine, Alexandre, 241, 575, 618, 619
- Lewis, Mark, 420
- Leyda, Jay, 446, 598, 623
- Lichtenberg, Georg Christoph, 38, 197, 299
- Lipps, Theodor, 15, 206, 225
- Lipschitz, Grigori, 308, 559, 569
- Lischke, André, 438
- Lissitzky, El, 252
- Litvinov, Ivy, 391
- Loftus, Cecilia, 536
- Lombroso, Cesare, 302
- London, Jack, 164, 615
- Londres, Albert, 621
- Longhi, Pietro, 435
- Lossky, Nikolaï, 225
- Louis XVI [roi], 82
- Louis-Philippe [roi], 113, 116, 138, 368, 369,  
374, 384, 397, 398, 400, 402, 403,  
405, 409, 411, 412, 415, 416, 564
- Lounatcharski, Anatoli, 13, 15, 21, 170, 177,  
274, 276, 281, 289, 594
- Loyola de, Ignace, 225
- Lynch, David, xvii
- Lébédev, Vladimir, 7
- Léger, Fernand, 47, 423
- Lénine, Vladimir, 21, 223, 273, 355, 417, 423,  
584, 620
- Lévi-Strauss, Claude, x, 345, 379
- Lévy, Eliphas, 300
- Lévy-Bruhl, Lucien, 447, 476
- Macaire, Robert, 118, 400
- Macdonald, James Ramsay, 16
- Maeterlinck, Maurice, 156, 252
- Magnasco, Alessandro, 435, 439
- Magritte, René, 123
- Malot, Hector, 66
- Malraux, André, ix, xix, 487, 594, 604, 622
- Malévitch, Kasimir, 482
- Malévitch, Kazimir, 109, 252, 422, 423, 549
- Manet, Édouard, 13, 252, 487, 595
- Marat, Jean-Paul, 69
- Marcel, Henry, 12, 227
- Mardjanov, Constantin, 290
- Marey, Étienne-Jules, 541, 542, 548
- Marin, Louis, 450
- Marinetti, Filippo Tommaso, 168
- Mariniello, Silvestra, xviii
- Marker, Chris, 367
- Markov, Vladimir, 379
- Marr, Nikolaï, 447
- Marx, Karl, xii, xxvii, 223, 287, 289, 313,  
359, 371, 387, 393, 395, 397–400,  
407, 411, 412, 417, 418, 452, 453,  
584, 620
- Maslov, Nikolaï, 624
- Mass, Vladimir, 169, 615, 616
- Materlinck, Maurice, 586
- Matisse, Henri, 93
- Matsa, Ivan, 23
- Maupassant, Guy de, 624

- Maximilien I<sup>er</sup> [empereur], 427
- Maiakovski, Vladimir, 17, 171, 177, 186, 273,  
279, 615
- McCartney, Paul, 602
- Mecklenburg-Strelitz [comte], George, 7
- Mehmet V [sultan], 87, 92
- Meissonier, Jean-Louis-Ernest, 107
- Melot, Michel, xiv, xxiv, 11
- Memling, Hans, 252, 548
- Mensendieck, Bess, 223
- Menzel von, Adolf, 429, 472, 477
- Messine, Antonello de, 456
- Metsys, Quentin, 189
- Metz, Christian, 354, 449
- Meunier, Constantin, 23, 325
- Meyerhold, Vsévolod, 157, 161, 164, 168, 170,  
176, 181, 191, 206, 207, 221, 230,  
236, 238, 243, 251, 254, 255, 266,  
374, 378, 398, 406, 414, 532, 533,  
546, 562, 594, 616
- Michaud, Philippe-Alain, 119, 121, 285, 500
- Michel, Wilhelm, 366
- Michel-Ange [dit], Michelangelo di Lodovico  
Buonarroti Simoni, 12, 307, 326–  
328, 455, 487, 517–520, 525, 533,  
583, 587, 594
- Michelet, Jules, 27, 334
- Michelson, Annette, 395
- Michourine, Alexeï, 258
- Mignet, Auguste, 68
- Mikhaïl Pavlovitch [grand-duc], 7
- Miliakh, Andreï, 200
- Millet, Jean-François, 227, 325
- Mirbeau, Octave, 70
- Mojénok, Tatiana, 8
- Molière [dit], Jean-Baptiste Poquelin, 161,  
233
- Molière, Jean-Baptise Poquelin dit, 615
- Mondzain, Marie-José, 360, 367
- Monnier, Henri, 5, 312, 565
- Monnier, Joseph, 134
- Montagu, Ivor, 56, 621, 622
- Montesquieu [baron de], Charles-Louis, 390
- Montrosier, Eugène, 586
- Moor, Dmitri, 19, 306, 370, 372, 373
- Morand, Paul, 397
- Morin, Edmond-Alexandre, 7
- Moskvine, Andreï, 625
- Moskvine, Ivan, 316, 597
- Mouratov, Pavel, 11
- Moussinac, Léon, 56, 59, 80, 355, 376, 454,  
482, 485, 621
- Munch, Edvard, 449
- Murner, Thomas, 39
- Muybridge, Eadweard, 548, 553
- Myron, 511, 512
- Méliès, Georges, 170, 271
- Müller, Jurgen Ersnt, xviii
- Naoumova, Léonida, 625

- Napoléon I<sup>er</sup>[empereur], 107, 345  
Napoléon III [empereur], 427  
Nathan Altman, 616  
Naugrette, Jean-Pierre, 285  
Nekrassov, Nikolaï, 5, 566  
Nicolas I<sup>er</sup>[tsar], 414  
Nicolas II [tsar], 82  
Nietzsche, Friedrich, 289, 330  
Nijny, Vladimir, 569  
Nikandrov, Vassili, 620  
Nikolaïev, N., 615  
Nikouline, Lev, 624  
Noack, Dieter, 465  
Noailles [vicomte de], Charles, 59  
Nolde, Emil, 595  
Névakhovich, Mikhaïl, 4  
  
Obolenski, Léonid, 570, 572, 573  
Okhlopkov, Nikolaï, 624  
Orozco, José Clemente, 484  
Ostrovski, Nikolai, 616  
Ostrovski, Nikolaï, 170, 171, 200  
Ouspenski, B., 505  
Ovide, Publius Ovidius Naso, 459, 462  
  
Païni, Dominique, xx  
Paganini, Niccolo, 625  
Pageard, Camille, 487  
Pageau, Pierre, 156  
Patalas, Enno, 269  
Pavlenko, Piotr, 624  
Pavlov, Ivan, xii, 16, 193, 225, 398  
Païni, Dominique, 285, 328, 488  
PEM [dit], Pavel Matiounine, 152  
Persil, Jean-Charles, 280  
Petrey, Sandy, 368  
Pettersson, Donald, 56  
Philbert, Louis, 53  
Philipon, Charles, 28, 113, 121, 279, 280, 357, 359, 362, 363, 368, 369, 371–374, 381, 382, 402, 513, 534  
Phiz [dit]), Hablot Knight Browne, 308  
Picasso, Pablo, 59, 72, 540, 543, 551, 595, 598  
Picon-Vallin, Béatrice, 176, 177, 414  
Pierre, Sylvie, 422  
Piotrovski, Adrian, 341  
Piranèse le [dit], Giovanni Battista Piranesi, 449  
Pissarev, Dmitri, 370  
Plantu [dit], Jean Plantureux, 590, 595  
Platon, 489  
Pletniev, Valéri, 170, 265, 616, 618  
Plékhanov, Gueorgui, 15  
Podenas de, Joseph, 126  
Podoroga, Valéri, x  
Pogodine, Nikolaï, 624  
Poliakov, Stéphane, 251, 570  
Popov, Alexei, 569, 575, 579  
Popov, Nikolaï, 620  
Popova, Lioubov, 166, 173, 252

- Porterfield, Todd, 7
- Posada, José Guadalupe, 426, 427
- Potebnia, Alexandre, xxvii
- Pouchkine, Alexandre, 4, 99, 186, 309, 461, 623
- Poudovkine, Vsévolod, 57, 290, 303, 331, 398, 445
- Poulet-Malassis, Auguste, 236
- Preiss, Nathalie, 293, 367, 369
- Prokofiev, Sergueï, 617
- Propper, Stanislav, 84
- Proudhon, Pierre-Joseph, 223
- Proust, Marcel, 532–534
- Proutkov, Kozma, 409
- Provost, Louis, xxiv
- Préault, Auguste, 328
- Pyriev, Ivan, 206, 574, 618
- Pérov, Vassili, 8–10
- Radakov, Alexandre, 370
- Radlov, Sergueï, 169, 176, 192
- Rakhals, Vassili, 618–620
- Rancière, Jacques, xix
- Rank, Otto, 55
- Raphaël [dit], Raffaello Sanzio, 186, 187, 455, 456
- Rastrelli, Bartolomeo, 186
- Raïzman, Iakov, 307, 625
- Recht, Camille, 467
- Reed, John, 291
- Reiwald, Paul, 287
- Rembrandt [dit], Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 13, 456, 464, 474, 528
- Renoir, Auguste, 252
- René-Jean [dit]Jean, René Hyppolyte, 12
- Resnais, Alain, 367
- Rey, Robert, 53
- Reynolds, Quentin, 624
- Riazanov, Eldar, 49, 559, 573
- Ribera de, José, 456
- Richter, Hans, 620, 621
- Rimbaud, Arthur, 432
- Ripa, Cesare, 353
- Rivera, Diego, 484
- Rivette, Jacques, 421
- Rjechewski, Alexandre, 623
- Robeson, Paul, 47
- Robespierre de, Maximilien, 69, 289
- Robida, Albert, 53, 107, 148, 152
- Rochal, Grigori, 167
- Rochefort, Henri, 53, 56
- Rodin, Auguste, 484, 497, 514, 515, 517, 521, 552, 594, 595
- Rodtchenko, Alexandre, 219
- Rolland, Romain, 161, 615
- Romanov, Nikolai Mikhaïlovitch [grand-duc], 12
- Romm, Mikhaïl, 559
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, 287
- Rops, Félicien, 23, 407



- Rosenkranz, Karl, 187
- Rosenthal, Léon, 54
- Rosenthal, Léonard, 621
- Rothe, Hans, 54
- Roublev, Andreï, 504
- Roudnitski, Konstantin, 195
- Rousse, Pascal, 449
- Rousseau, James, 54
- Rouveyre, André, 23, 54, 322
- Rovinski, D., 38
- Rowlandson, Thomas, 55
- Rubens, Pierre-Paul, 12, 456, 487
- Rude, François, 497, 515
- Ruemann, Arthur, 54
- Russolo, Luigi, 549
- Ruttmann, Walter, 391, 621
- Répine, Ilia, 486, 575
- Sacher-Masoch von, Leopold, 70
- Sade [marquis de], Donatien, 336
- Saint-Simon [duc de], Luc de Rouvroy, 161
- Saltykov-Chtchédrine, Mikhaïl, 6
- Sand, Shlomo, 306
- Sandanji, Ichikawa, 524
- Sarcey, Francisque, 280
- Sartre, Jean-Paul, 489, 534
- Saussure, Ferdinand de, x
- Savtchenko, I., 600
- Schapiro, Meyer, xiii
- Schechner, Richard, 205
- Schefer, Jean-Louis, 310
- Scribe, Eugène, 244
- Seton, Mary, xxxi, 56
- Seurat, Georges, 597
- Shaftesbury [lord], Anthony, 498
- Shakespeare, William, 174, 309, 424, 616
- Sharaku, Toshusai, 522, 533, 534, 570, 572, 573
- Shaw, Bernard, 166, 616, 621
- Sheible, Johann, 39
- Sidorov, A., 18
- Sinclair, Upton, 427, 622
- Siné [dit], Maurice Sinet, 590
- Slouchainy, F., 182
- Smychlaïev, Valéri, 615
- Sokolov, Ippolit, 193, 200, 206, 220
- Sokolov, Nikolaï, 19
- Sokolova, Natalia, 60
- Soljénitsyne, Alexandre, xxv
- Soloviev, Nikolaï, 624
- Soloviev, Vladimir, 193
- Somaini, Antonio, 482
- Soukhovo-Kobylina, Alexandre, 166, 257, 616
- Sourikov, Vassili, 242, 484, 486
- Soussanine, Ivan, 326
- Staline, Joseph, xxv, xxx, 274, 290, 356, 392, 588, 625
- Stanislavski, Konstantin, 156, 193, 198, 209, 219, 229, 230, 245, 251, 257, 532
- Steinlen, Théophile Alexandre, 20, 272

- Stendhal [dit], Henri Beyle, 563  
 Sterne, Lawrence, 501  
 Stuck, Franz, 107  
 Stépanova, Varvara, 275  
 Sueur-Hermel, Valérie, xxiv  
 Sully, James, 54  
 Svechnikov, Boris, 625  
 Sérafimovitch, Alexandre, 621  
 Sérov, Valentin, 484–486, 503, 569, 572  
 Süe, Eugène, 66, 311, 313, 314  
  
 Tafuri, Manfredo, 449  
 Taraboukine, Nikolaï, 505, 562  
 Tarkovski, Andreï, 354  
 Tassaert, Octave, 8  
 Tatline, Vladimir, 486  
 Taylor, Frederick Winslow, 193, 206, 224  
 Taïrov, Alexandre, 174, 192, 197  
 Tchakhotine, Sergueï, 15, 289  
 Tcherkassov, Nikolaï, 435, 624, 625  
 Tchémnykh, Mikhaïl, 19, 370  
 Teniers [le jeune], David, 187  
 Thiers, Adolphe, 129, 134, 290  
 Thoré-Bürger, William, 282  
 Tieck, Ludwig, 161, 166, 616  
 Tigerstedt, Robert, 206, 228  
 Tikhonovitch, V, 615, 616  
 Tikhonovitch, Valentin, 173, 174  
 Tikka, Pia, x  
 TIM dit, Louis Mitelberg, 590  
  
 TIM, dit Louis Mitelberg, 595  
 Tintoret le [dit], Jacopo Robusti, 433, 456,  
 487, 488, 492, 493, 503, 506, 508,  
 509, 513, 514, 517, 519, 548, 549  
 Tissé, Édouard, 316, 597, 618–625  
 Titien, le, Tiziano Vecellio, 252  
 Tobak, Esfir, 623–625  
 Toller, Ernst, 46  
 Tolstoï, Lev, 15, 499  
 Tortajada, Maria, 498, 549  
 Tougenhold, Iakov, 17, 23, 31, 187, 232, 326,  
 411, 431, 439, 597  
 Toulouse-Lautrec de, Henri, 429–431, 472,  
 473, 484, 528, 535, 563, 573  
 Tourguéniev, Ivan, 4, 260  
 Toussaint-Louverture [dit], François-Dominique  
 Toussaint, 621  
 Traouberg, Léonid, 165, 168, 337, 399, 599  
 Trauberg, Ilya, 620  
 Traviès, Charles-Joseph, 30, 178  
 Trotski, Lev, 274, 290  
 Trétiakov, Sergueï, 16, 60, 170, 181, 199,  
 200, 224, 226, 227, 230, 279, 324,  
 524, 616, 619  
 Tsetkine, Klara, 280  
 Tsikounas, Myriam, xiii, 106, 287, 305, 451  
 Tsivian, Youri, 342, 371, 408  
 Tsélikovskaïa, Loudmila, 625  
 Tyrsa, Nikolaï, 79  
 Téléchéva, Éléna, 623

- Töppfer, Rodolphe, 100, 235
- Udine d', Jean, 197
- Utamaro, Kitagawa, 528, 532–534, 570
- Vallotton, Félix, 93, 429
- Valéry, Paul, 538, 542, 595
- Van Eyck, Jan, 506
- Van Gogh, Vincent, 23, 227, 429, 432
- Vassiliev, Dimitri, 624, 625
- Vassiliev, Sergueï, 531
- Vauxcelles, Louis, 25
- Vayre, Charles, 601
- Vermeer, Johannes, 488
- Vertov, Dziga, 57, 266, 549
- Vesnine, Alexandre, 173
- Vichnievski, Vsévolod, 623
- Vignola da, Giacomo Barozzi, 186
- Villa, Pancho, 453
- Vinci de, Léonard, xxxi, 186, 444, 485, 501, 506, 512, 584
- Viniarski, Mikhaïl, 308, 557, 560
- Vlassov, N., 325
- Volkonski, Sergueï, 193
- Von Sternberg, Josef, 61
- Von Stroheim, Eric, 321
- Vrajine, Lev, 17
- Vygotski, Lev, 447
- Vélasquez, Diego, 488
- Véron, Eugène, 498
- Véronèse, Paul, 433, 506
- Wagner, Richard, 434, 617
- Warburg, Aby, xix, xxix, 285, 330, 471, 501, 537, 594
- Watteau, Antoine, 439, 484, 488, 514, 515, 521
- Watteau, Jean-Antoine, 11
- Wechsler, Judith, 235, 236, 239, 603
- Wechsler, Lazar, 621
- Wellington [duc de], 383
- Wells, Herbert George, 621
- Whistler, James Abbott McNeill, 595
- Wilde, Oscar, 174, 584
- Willette, Adolphe Léon, 272
- Winckelmann, Johann Joachim, 461, 501
- Worringer, Wilhelm, 451
- Wright, Thomas, 54
- Youtkévitch, Sergueï, 595
- Youtkévitch, Sergueï, 165, 168, 219
- Zabrodine, Vladimir, 104, 156, 194
- Zakhava, Boris, 623
- Zarkhi, Nathan, 307, 617, 622
- Zeele, Alfred, 85
- Zegher, de, Catherine, 95
- Zimmermann, Michaël, 542
- Zola, Émile, 338, 391, 397, 563, 621
- Zolotoï Journal, 79



# Table des matières

## Introduction

<b>Problématique et enjeux</b>	<b>ix</b>
1. Retour aux sources . . . . .	ix
2. L'importance de l'art de Daumier . . . . .	xi
3. « À qui sert Eisenstein ? » . . . . .	xiv
a) Aux chercheurs sur Daumier . . . . .	xiv
b) Aux historiens de l'art . . . . .	xv
c) Manière(s) de penser les images . . . . .	xix
<b>Démarche</b>	<b>xxiii</b>
1. Directions . . . . .	xxiii
a) Regards . . . . .	xxiii
b) Un fil d'Ariane . . . . .	xxiv
c) Précisions . . . . .	xxiv
d) Ressources utilisées . . . . .	xxv
2. Difficultés et problèmes méthodologiques . . . . .	xxv
a) Matériaux foisonnants . . . . .	xxv
b) Difficultés philologiques . . . . .	xxix
c) Textes ardues . . . . .	xxx
d) Problèmes idéologiques . . . . .	xxxii
3. Parcours proposé . . . . .	xxxiv

## Préambule : Passions slaves pour Daumier

<b>I. La réception russe et soviétique de Daumier</b>	<b>3</b>
1. Daumier dans la Russie du XIX <sup>ème</sup> siècle.....	3
a) Le goût de l' <i>intelligentsia</i> pour la satire occidentale .....	3
b) Une large diffusion de la caricature française en Russie.....	4
c) Un phénomène de grande ampleur .....	6
d) Des artistes russes inspirés par Daumier.....	8
2. Daumier dans la Russie prérévolutionnaire du XX <sup>ème</sup> siècle .....	9
a) Deux tendances .....	9
3. Daumier en URSS : un artiste « populaire » à imiter.....	14
a) Un intérêt généralisé pour l'art de la caricature .....	14
b) Un intérêt pour la caricature française du XIX <sup>ème</sup> siècle .....	22
c) Daumier, artiste du peuple : une vision soviétique mythifiée .....	28
<b>II. Une passion de toute une vie</b>	<b>37</b>
1. Un amour des livres.....	37
2. Le carnet 881, fonds 1923, opus 1.....	38
a) Histoire de la caricature et de la satire .....	40
b) Lithographies.....	45
3. La bibliothèque du Cabinet Eisenstein .....	51
4. Liste des livres.....	54

## Les dessins de jeunesse d'Eisenstein et Daumier

<b>I. L'univers graphique de jeunesse d'Eisenstein</b>	<b>67</b>
1. Un univers marqué par la culture française .....	67
2. L'activité graphique de jeunesse d'Eisenstein .....	73
a) Une activité méconnue.....	73
b) Rencontre avec le dessin .....	75
c) Une activité de caricaturiste.....	82

3. Une pratique compulsive.....	89
4. Un art pétri d'impressions visuelles.....	95
<b>II. Démarche et outils</b>	<b>101</b>
1. Introduction.....	101
a) Bilan historiographique.....	101
b) Précisions méthodologiques.....	102
2. Documents.....	103
a) Extrait de « Enfin m'y voici!* ».....	103
b) Extrait de « Récidive » (janvier 1943).....	104
c) Extrait de « Histoire de Noël ».....	105
3. Démarche.....	111
a) Corpus utilisé.....	111
b) Outils théoriques.....	113
<b>III. Les métamorphoses de la poire</b>	<b>115</b>
1. Paires et magots.....	118
2. Formation de « paires contemporaines ».....	121
3. La poire comme métamorphose graphique.....	123
<b>IV. Une « improvisation suivie » : le carnet 1191</b>	<b>127</b>
1. Défilé de souvenirs daumièresques.....	128
2. Autres cas de reprises.....	140
a) Gargantua.....	140
b) Combien je regrette.....	140
c) « <i>Bobonne, bobonne! Tu me ferais un monstre comme ça, ne le regarde pas tant!</i> ».....	142
3. Des thèmes similaires.....	143
a) Baigneurs.....	143
b) Amateurs d'art.....	145
c) Histoire ancienne.....	145

4. Autres sources .....	148
a) Grandville .....	148
b) Albert Robida .....	150
c) PEM. ....	153

## Daumier, outil de réflexion pour la pratique théâtrale d'Eisenstein

<b>I. Introduction</b> .....	<b>157</b>
1. L'activité théâtrale d'Eisenstein .....	157
a) Aperçu de la carrière théâtrale d'Eisenstein .....	158
<b>II. Un théâtre de l'exagération et du grotesque</b> .....	<b>177</b>
1. Le type, ou l'établissement d'un code visuel. Une <i>commedia dell'arte</i> moderne .....	177
a) Des personnages aisément reconnaissables .....	177
b) Raisons pragmatiques .....	179
2. Une pratique ancrée dans la tradition physiologique russe et française .....	180
3. Des « méchants » caricaturaux .....	183
4. L'exagération caricaturale, un principe de mise en scène pour Eisenstein .....	184
a) Une attirance pour le grotesque .....	187
<b>III. Daumier et le mouvement expressif</b> .....	<b>193</b>
1. La biomécanique, ou l'art d'une gestuelle efficace .....	193
a) Sources .....	195
b) Une méthodologie de l'affect .....	196
c) Principes .....	197
2. Les recherches d'Eisenstein sur le mouvement expressif .....	199
a) Rédaction d'un essai sur le mouvement expressif .....	199
b) La pensée de Bode, pilier de la conception d'Eisenstein et de Trétiakov .....	202
c) Le mouvement expressif de l'acteur .....	205
3. Daumier et la biomécanique .....	206
a) Découverte du texte .....	206



b) Un texte charnière .....	208
c) Daumier, modèle pour la production de raccourcis .....	209
d) Une gestuelle frappante .....	211
e) Établissement du texte .....	214
f) La biomécanique dans les représentations des lithographies d'Honoré Daumier (14 janvier 1923) .....	216
4. Une sensibilité originale à la composante théâtrale de l'art de Daumier .....	234
a) Daumier et le théâtre .....	234
b) Une gestuelle théâtrale .....	235
c) Une lecture étonnamment moderne .....	238
d) Une approche stimulante .....	239
5. Mises en application .....	242
6. Analogie entre le jeu de l'acteur et les arts graphiques .....	245
<b>IV. Daumier, entre Eisenstein et Meyerhold</b> .....	<b>253</b>
1. Un modèle figuratif .....	253
2. Daumier, modèle d'interprétation pour Eisenstein de l'œuvre de Meyerhold .....	255
3. L'utilisation de Daumier par Meyerhold à des fins de mise en scène .....	257
a) <i>Le Professeur Boubous</i> .....	257
b) <i>Le Mariage de Kretchinski</i> .....	259
c) <i>La Dame aux camélias</i> .....	261

## L'art de Daumier et le cinéma d'Eisenstein

<b>I. Introduction</b> .....	<b>267</b>
1. Problématique et démarche .....	267
a) Du théâtre au cinéma .....	267
b) Le cinéma : une voie, deux enjeux .....	268
c) Une production cinématographique hétérogène et problématique .....	269
d) Démarche .....	270

<b>II. Caricature et cinéma, deux arts militants</b>	<b>273</b>
1. Filiations historiques. Du journal au film . . . . .	273
2. La caricature, modèle pour la création d'un cinéma militant . . . . .	275
3. Attentes et objectifs pour le nouveau cinéma soviétique. . . . .	279
a) Images reproductibles en masse, images reproductibles pour les masses . . . . .	279
b) L'interprète du peuple . . . . .	280
c) Un art pour « des millions » : un médium d'instruction efficace et puissant. . . . .	281
<b>III. Citations visuelles de Daumier</b>	<b>287</b>
1. Des traces matérielles rares . . . . .	287
a) Citations visuelles : questions de méthode . . . . .	288
b) <i>Le Gamin de Paris</i> . . . . .	290
<b>IV. Des procédés communs : une rhétorique de l'efficace</b>	<b>303</b>
1. Une sémiologie du corps . . . . .	303
a) Le typage, une vision physiognomonique. Parentés entre Eisenstein et Daumier . . . . .	304
b) Daumier : une référence sous-jacente à la pratique du typage . . . . .	312
c) Ennemis grotesques, physionomies caricaturales . . . . .	316
2. Une poétique du corps. . . . .	330
a) Corps monument, corps idéal . . . . .	330
b) Corps pathétiques, corps martyrs . . . . .	335
3. Cinéma à thèse et caricature . . . . .	349
a) Caricature et montage . . . . .	349
b) Des tropes communs à la caricature et au cinéma . . . . .	350
<b>V. Cinéma intellectuel et caricatures de Daumier</b>	<b>367</b>
1. Des poires aux dieux : métamorphoses et mutations . . . . .	367
a) Le crépuscule des idoles, ou l'inconsistance du signe . . . . .	368
b) Un message anticlérical typique de son temps . . . . .	378
c) Vers un cinéma intellectuel : les perspectives de la caricature . . . . .	381
d) Des liens explicitement établis entre caricature et cinéma . . . . .	390

e) Processus dynamiques de pensée cristallisés en images . . . . .	391
2. Le <i>Capital</i> et Daumier . . . . .	396
a) Un projet dans la continuité d' <i>Octobre</i> : la création d'un « film-traité » . . . . .	396
b) Un projet intertextuel et intergénétiq ue complexe . . . . .	399
c) Les sources visuelles du projet : caricatures de Daumier . . . . .	404
d) Des affinités entre l'art de la caricature et la « pensée sensible » de Marx . . . . .	405
e) Farces et mascarades . . . . .	410
f) Du mouvement lithographié au mouvement cinématographié . . . . .	421
g) Vers un mouvement épousant la méthode dialectique . . . . .	425
<b>VI. Daumier, une inspiration plastique</b> . . . . .	<b>431</b>
1. Des plans <i>composés</i> . . . . .	431
a) Un travail sur le plan . . . . .	431
b) L'inflexion vers un modèle pictural . . . . .	432
2. L'épilogue de <i>¡ Que Viva Mexico !</i> . . . . .	435
a) Un film essentiellement plastique . . . . .	435
3. Compositions contrastées . . . . .	439
4. Ombres et couleurs d' <i>Ivan le Terrible</i> . . . . .	441
a) Un usage non-mimétique de la couleur . . . . .	443
b) Inspirations picturales . . . . .	444
5. Conclusion . . . . .	450

## Les travaux théoriques et critiques d'Eisenstein sur Daumier

<b>I. Généralités</b> . . . . .	<b>455</b>
1. Eisenstein, un théoricien . . . . .	455
a) L'obsession d'une vie . . . . .	455
b) Des projets ambitieux et impossibles . . . . .	456
c) Des textes difficiles . . . . .	459
d) Portée chez les historiens de l'art . . . . .	461

<b>II. Présences de Daumier</b>	<b>463</b>
1. Introduction . . . . .	463
2. Daumier, artiste de référence . . . . .	466
a) Un cinéma daumièresque . . . . .	466
b) Œuvres de la galerie de Dresde . . . . .	468
3. Daumier érotique . . . . .	471
a) Le « pygmalionisme » de Daumier . . . . .	471
b) Atget et Daumier . . . . .	480
4. Daumier, précurseur du cinéma . . . . .	484
5. Conclusion . . . . .	491
<b>III. Daumier, artiste du montage</b>	<b>493</b>
1. Le « cinématisme » . . . . .	493
a) La mise en place d'une méthode « cinématique » pour l'étude de l'art . . . . .	493
b) Une approche en avance sur son temps . . . . .	499
2. Interprétations d'œuvres de Daumier en termes de montage . . . . .	501
a) Un concept fondamental : l'« imagicité » . . . . .	501
b) Impressions de mouvement au cinéma et dans les arts plastiques . . . . .	502
c) Le « truc » de Daumier . . . . .	503
d) Sources . . . . .	509
3. Daumier, artiste du montage : un outil de réflexion . . . . .	520
a) Un processus analogue à celui du cinéma . . . . .	520
b) Un modèle d'interprétation pour d'autres artistes . . . . .	525
c) Préférences synthétiques . . . . .	555
<b>IV. Les activités pédagogiques d'Eisenstein et Daumier</b>	<b>569</b>
1. De la réflexion à la pédagogie . . . . .	569
2. Daumier, une ressource plastique pour la mise en scène . . . . .	570
a) Une activité pédagogique intense . . . . .	570
b) L'étude de l'histoire de l'art . . . . .	574

3. L'étude de Daumier .....	575
4. Témoignages d'anciens étudiants .....	581
a) Des œuvres de Daumier étudiées en cours .....	581
b) Présents daumièresques .....	585
5. Eisenstein, un passeur .....	586
a) Les anciens étudiants d'Eisenstein et Daumier .....	587

## Conclusion

<b>I. Épilogue</b> .....	<b>595</b>
1. De la plume au crayon .....	595
a) Portrait de l'artiste .....	596
b) Portrait d'un art .....	598
<b>II. Conclusion</b> .....	<b>605</b>
1. Une nouvelle vision de l'œuvre d'Eisenstein .....	605
2. Un nouveau Daumier .....	607
a) Daumier au cinéma chez les Soviets .....	608
b) Daumier à l'écran .....	613
3. Du détour en histoire de l'art .....	616

## Bibliographie

<b>Généralités en histoire de l'art, en esthétique et en culture visuelle</b> .....	<b>623</b>
<b>Généralités sur le cinéma</b> .....	<b>631</b>
<b>Généralités sur la culture, l'art et l'histoire russes et soviétiques</b> .....	<b>637</b>
<b>Généralités sur le cinéma russe et soviétique</b> .....	<b>647</b>
<b>Bibliographie sur Eisenstein</b> .....	<b>651</b>
Écrits d'Eisenstein. Sources primaires .....	651

---

Écrits d'Eisenstein. Sources secondaires .....	654
Écrits sur Eisenstein .....	657
<b>Généralités sur la caricature et sur le comique</b>	<b>669</b>
<b>Généralités sur la culture visuelle, la presse et la caricature française au XIX<sup>ème</sup> siècle</b>	<b>671</b>
<b>Bibliographie sur Daumier</b>	<b>677</b>
<b>Annexes</b>	
Théâtographie .....	685
Filmographie .....	688
<b>Index</b>	<b>712</b>