Document généré le 3 juin 2025 06:42

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Redécouvrir Eisenstein

Christina Stojanova

Volume 18, numéro 1, été 1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26536ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Stojanova, C. (1999). Redécouvrir Eisenstein. *Ciné-Bulles*, *18*(1), 38–41.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Redécouvrir Eisenstein

PAR CHRISTINA STOJANOVA

Dessin de Serguei Eisenstein

Au printemps dernier, la fondation Daniel Langlois a présenté l'exposition ***le Corps de la ligne: les dessins d'Eisenstein*** à l'élégant complexe Ex-Centris. Le conservateur attitré de l'exposition, Jean Gagnon, a joliment réparti les dessins de Serguei Eisenstein en cinq sections: «Eisenstein l'artiste graphique», «le Corps de la ligne», «Caricatures: anthropomorphisme et animalité», «Doubles et androgynie» et «le Pouvoir magique des images». Ces «cycles», en lien avec la vie d'Eisenstein, ainsi que son œuvre théâtrale, cinématographique et littéraire, sont analysés en profondeur dans le catalogue, sur format CD-ROM, accompagnant l'exposition, une primeur en Amérique du Nord.

Sous l'éclairage discret, les croquis sur papier d'Eisenstein dévoilent le visage intrigant, passionné et controversé du créateur: son espièglerie facétieuse et son iconoclasme sarcastique, sa foi religieuse et des dessins à la sexualité explicite. S'ajoutent aussi des croquis de décors et des illustrations préparatoires à **Ivan le Terrible**. Comme l'indiquait le cinéaste: «dessin et danse (...) sont nourris d'un même sein, et ne sont que deux variantes de l'actualisation d'une même pulsion». Ce qui nous permet d'apprécier ce qui apporta ses films au monde, où des images chargées d'une énergie première et mythique sont chorégraphiées par différentes techniques (montage intellectuel, montage d'attractions et d'associations) pour composer de puissants messages qui même aujourd'hui, près de 75 ans plus tard, paraissent choquants.

Le talent graphique d'Eisenstein est bien connu puisque la circulation de certains de ses dessins ne posaient aucun problème à la censure. Ses travaux les plus diffusés consistaient principalement en croquis issus de son pèlerinage en Amérique du Nord et au Mexique à la fin des années 20 et au début des années 30 et en certains *story-boards*. C'est la première fois que son intérêt pour le dessin s'impose comme une véritable pratique artistique, et non comme le simple «talent secondaire» d'un cinéaste polyvalent. Révélation que complète celle de sa bisexualité passionnée, expliquant pourquoi les pièces les plus provocantes viennent de collections privées, où elles furent conservées non sans risque. La plus connue est sans doute la «collection Naumova», contribuant grandement aux séries entourant **Ivan le Terrible**. Elle-même costumière, Lydia Naumova était devenue l'amie intime et la confidente d'Eisenstein à Alma Ata (capitale de la République soviétique de Kazakh), où se déroulait le tournage du film. Ces croquis ont été révélés dix ans après sa mort.

Quantité de dessins, cependant, sont perdus à jamais. Il n'était pas rare qu'Eisenstein en abreuve ses amis dans ses lettres et ses notes. Des amis proches comme le critique et théoricien Viktor Shklovski ainsi que Nikolai Cherkasov, vedette d'**Alexandre Nevski** et d'**Ivan le Terrible**, furent parmi ceux qui eurent le privilège d'en recevoir comme souvenirs, prétendant que, dans ces dessins — essentiellement tirés de son travail sur **Alexandre Nevski** et les deux **Ivan le Terrible**, pas encore trouvés jusqu'à ce jour —, Eisenstein présentait en des termes explicitement érotiques le flot et l'échange d'énergie caractéristiques à chaque épisode-clé de ses films. L'un d'eux, présenté à l'exposition, est le célèbre «rituel de la fournaise» du second **Ivan le Terrible**, où l'on torture trois anges en les posant sur une vulve brûlante et non, contrairement au film, sur un four incandescent.

Des gens parmi les plus intimes du cinéaste évoquent également une série de dessins égarée depuis longtemps, intitulée «Le Roi Pénis», et créée durant le tournage d'**Ivan le Terrible I**. L'exposition présente cependant l'un de ses plus célèbres dessins, «Maluta Skuratov

et son gigantesque pénis», symbole de la nature insatiable et sadique du personnage.

Un certain nombre de dessins vient également d'une série effectuée en préparation de la troisième partie d'**Ivan le Terrible**. Ils prouvent qu'après avoir exalté la destruction de la culture russe pour le bien de la ferveur révolutionnaire, Eisenstein retourna aux idéaux de sa jeunesse, «l'âge d'argent» de la culture russe, qui valorisait grandement l'ambiguïté et la préciosité de l'époque élisabéthaine, comme étant sa référence première. Eisenstein projetait de créer un film sur les rapports d'Ivan le Terrible et de «Bess la Rousse», en trouvant plaisir à décrire la décadence du règne sanglant d'Ivan le Terrible. Un projet que le cinéaste n'eut malheureusement pas le temps de réaliser avant son décès à Moscou en 1948.

Cette exposition nous invite à jeter un regard neuf sur l'héritage cinématographique d'Eisenstein. Si les historiens et biographes occidentaux s'interrogent ouvertement, depuis les années 30, sur son orientation sexuelle (notamment sa relation avec le cinéaste Grigory Alexandrov), il est compréhensible que les critiques et historiens soviétiques aient passé outre, compte tenu d'un régime totalitaire particulièrement répressif devant toute forme de «déviance»... D'autant plus qu'il s'agissait d'une figure «canonisée» par le régime, qui en fit l'icône de l'art totalitaire russe.

Ce ne fut qu'à la suite de la perestroïka de Gorbatchev, et spécialement après la chute du communisme, que les théoriciens russes commencèrent à explorer librement les racines nationales et psychologiques ainsi que les motifs culturels et sexuels de son œuvre. Les critiques les plus jeunes, ceux de la «génération perestroïka», furent les premiers à soumettre l'héritage culturel d'Eisenstein à un sévère examen. Et le fait que tant l'artiste que son art restèrent indemnes témoigne beaucoup en faveur de la richesse de ce travail qui pourrait se lire comme la plus puissante expression métaphysique de l'énigmatique «Idée russe».

Oleg Kovalov, l'un des principaux spécialistes d'Eisenstein, est un critique bien connu de Saint-Pétersbourg, ainsi qu'un théoricien et historien du cinéma. Au début de cette décennie, dans l'idée de pouvoir exprimer ses idées critiques de manière plus éloquente, il se

Serguei Eisenstein
(Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

tourna vers la réalisation de films expérimentaux. Pour son premier opus, **les Jardins du Scorpion** (1991), il utilise un mélange de matériaux filmiques pour reconstituer le genre et les clichés idéologiques de l'ère totalitaire du réalisme socialiste. Son second film est également traversé de questions culturelles. Réalisé à partir d'images d'archives, **l'Île des morts** (1992) se veut un hommage à Vera Kholodonaya. À travers la vie de cette mystérieuse étoile du cinéma muet russe, le cinéaste nous permet de jeter un regard sur la confrontation du mode de vie décadent de la culture de l'«âge d'argent», contre l'émergence de l'avant-garde révolutionnaire. Son premier film avec de vrais acteurs, **Concert pour un rat** (1995), s'inspire de la prose absurdiste de Danilo Kharm et célèbre également le centenaire de ce grand intellectuel.

Avec **Eisenstein, une autobiographie** (1996), et **Eisenstein, une fantaisie mexicaine** (1998), Kovalov paie alors un double hommage: aux centenaires du cinéma comme d'Eisenstein, respectivement. **Eisenstein, une autobiographie**

Ivan le Terrible
de Serguei Eisenstein
(Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

est une tentative originale de Kovalov de traduire en images les «rêveries critiques» qu'il fait au sujet du cinéaste. En 1929, Eisenstein embarqua pour un long voyage à l'Ouest. Le film se structure comme un flot d'associations libres, un film à «montage associatif» dans le plus pur esprit du cinéaste d'**Octobre**, montant de rares images d'archives où figure Eisenstein lui-même, ainsi que des extraits de ses œuvres ou de celles de ses contemporains. À la manière d'un psychanalyste, Kovalov expose les récurrences thématico-visuelles de ses films avec les propres — et choquantes — réminiscences intimes du cinéaste, qu'il prélève de ses fameuses «mémoires immorales» (***Immoral Memoirs***, traduction anglaise d'Herbert Marshall, Boston, Houghton Mifflin Comp., 1983): ses tourments de jeunesse concernant le divorce de ses parents se matérialisent par des images de garçons exploités et abandonnés; la colère éprouvée contre un père pédant et tyrannique, le tout en des déploiements apocalyptiques de violence révolutionnaire.

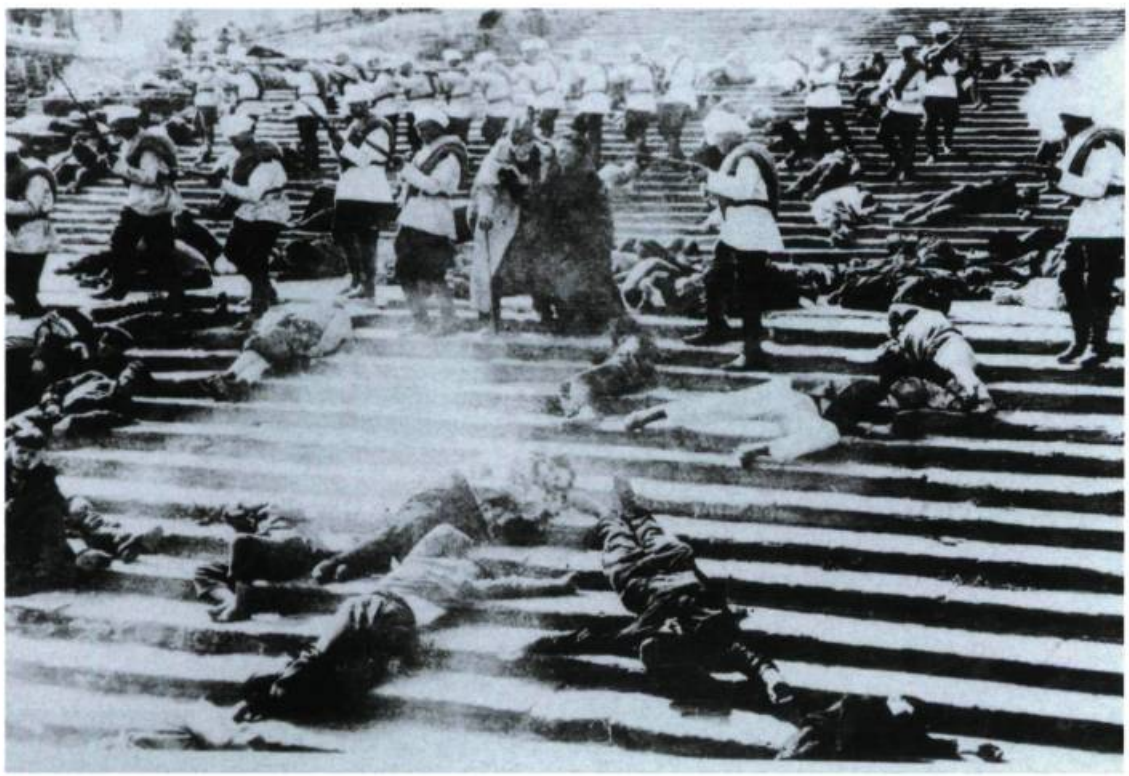
Kovalov trouve en Eisenstein l'un des plus créatifs interprètes de ce qu'à la suite de Berdyaev il appelle l'«Idée russe»: la quête d'une existence idéale pour la nation, en un avenir radieux, transcendant l'histoire. Une idée qui se révéla centrale et extrêmement fertile pour la culture russe, immédiatement avant et après la Révolution. Suivant Eisenstein à travers la tragédie de deux révolutions dans le lancement de la terreur stalinienne, Koladov démontre que les films d'Eisenstein résolvent la contradiction potentiellement destructrice entre la réalité et le rêve, le présent et le futur, l'ancien et le nouveau, en immergeant la mythologie communiste dans une mythologie religieuse traditionnelle. C'est cette dernière qui embrasse les images riches et exubérantes de ses films, en amortissant le conformisme rigide de la première. Kovalov en profite pour exposer des motifs et des icônes relatifs au «complexe messianique» russe, délibérément mal interprétés par les critiques officiels comme des symboles de la nouvelle idéologie. Comme preuve, il inclut l'épisode de la mort de Vakulinchuk dans la pose canonique d'un saint martyr (**le Cuirassé Potemkine**, 1925).

D'un autre côté, la cosmologie d'Eisenstein peut s'interpréter dans le contexte des traditions culturelles et mythologiques du monde. Défen-

dant l'universalité de son symbolisme, Kovalov offre une version intéressante du film sur Mexico en montrant ce qu'il restait des 75 000 mètres d'un matériel pour la plupart conservé aux États-Unis, une partie de celui-ci ayant été détruit par un incendie. D'une certaine manière, **Eisenstein, une fantaisie mexicaine** se présente comme un supplément chronologique à **Eisenstein, une autobiographie** puisque son tournage eut lieu en 1930. Le film se construit autour de fortes oppositions bipolaires: noir contre blanc, soleil contre ombre, nature contre culture, la paysannerie mexicaine pauvre contre la richesse des colonisateurs espagnols. Kovalov accentue l'aspect mythologique de la narration par les images dominantes des éléments naturels: l'humidité fertile de l'eau se joint aux douces courbes de seins nus de femmes, ainsi que des jeux d'ombre érotiques. La terre sèche et rocailleuse s'accouple au symbolisme phallique des feuilles de cactus pointées, des couteaux, et d'orgasmiques images d'hommes suçant avidement les feuilles de cactus. La conquête espagnole est présentée comme une sinistre mascarade. La spontanéité de la danse des villageois, la tragédie de la rébellion paysanne se juxtaposent à la corrida, présentée à la fois comme la scène d'un jeu de séduction et celle d'un massacre ritualisé. Le film pose un défi aux amateurs d'Eisenstein tout comme l'est, aux mélomanes, la version de Zussmeier du ***Requiem*** de Mozart.

Avec ses deux films traitant d'Eisenstein, Kovalov contribue au débat sur le rôle qu'occupent le sexe, l'érotisme, la sensualité, le féminin et le masculin, dans l'œuvre d'Eisenstein. C'est à la représentation de la violence que se trouve la ligne de partage. Kovalov s'oppose avec véhémence à l'argument selon lequel une révolution, celle à bord du Potemkine ou les réformes d'Ivan le Terrible, est saturée d'un symbolisme phallique et destructeur alors que les masses, comme objet des changements révolutionnaires, sont dotées d'attributs féminins. Kovalov voit la violence comme l'expression d'une impotence physique, mais d'abord spirituelle.

L'exposition d'Eisenstein et les deux films de Kovalov proposent un nouveau et vigoureux défi, invitant à repenser l'héritage que son œuvre représente en cette époque post-communiste, post-moderne et post-historique. Eisenstein est demeuré un prophète en sa terre natale et représente la plus éloquente confirmation du caractère transcendant de son génie. ■



Le Cuirassé Potemkine
de Serguei Eisenstein
(Photo: Collection Cinémathèque québécoise)