



HAL
open science

“ Au-delà du cadre. Eisenstein et les carrés dynamiques ”

Marie Rebecchi

► To cite this version:

Marie Rebecchi. “ Au-delà du cadre. Eisenstein et les carrés dynamiques ”. La part de l’œil. Revue de pensée des arts plastiques, n. 33-34, Ed. la Part de l’œil, Bruxelles, 2019-2020, p. 285-293., pp.285-293, 2021. ⟨hal-03226462⟩

HAL Id: hal-03226462

<https://hal.science/hal-03226462v1>

Submitted on 14 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Au-delà du cadre

Eisenstein et les carrés dynamiques

Marie Rebecchi

Montage, conflit, “hors cadre”

Dès 1929 l'idée fondamentale de “hors cadre”, en tant que présence d'un espace extérieur, d'un dehors, à l'intérieur même du cadre (entendu ici à la fois comme “cadre” disciplinaire et “cadre”/photogramme), occupe une partie majeure de la réflexion théorique du réalisateur russe Sergueï Eisenstein autour du montage à *la croisée des arts*¹. Comme le souligne Raymonde Carasco dans son ouvrage sur le concept de “hors cadre” chez Eisenstein², cette notion n'est pas tout à fait spécifique au cinéma. Eisenstein met l'idée de “hors cadre” au service d'un cinéma “extatique”, un cinéma “hors-cinéma”, toujours hors de son propre domaine particulier : « Ici se creuse l'inflexion du hors cadre comme tel – hors cinéma, littérature, autobiographie, théologie, politique, art³. »

À partir de l'idée de “montage conflictuel” – conçu à la fois comme « pensée qui naît du choc de deux morceaux indépendants l'un de l'autre », et comme « curieuse sublimation “en image” du principe dialectique »⁴ –, que l'on repère dans les quatre essais qu'Eisenstein rédigea au cours de 1929⁵, il est possible d'établir un lien entre la dynamique conflictuelle du montage et l'idée eisensteinienne de “hors cadre”.

Le principe du montage – pensé comme méthode dialectique d'exhibition et d'organisation de formes d'expression hétérogènes, ainsi que comme dispositif de compréhension qui préside aux règles de construction de l'œuvre d'art, et qui dépasse le cadre cinématographique sous l'aspect historique et formel à la fois – peut être considéré comme un principe capable de déclencher un processus dynamique et conflictuel de mise en contact de différentes formes expressives, qu'il mène *hors de soi* – au-delà de leurs cadres

-
1. *L'Œil extatique. Sergueï Eisenstein à la croisée des arts*, exposition dirigée par Ada Ackerman et Philippe-Alain Michaud, Centre Pompidou-Metz (28.9.19 | 24.2.2020).
 2. Raymonde Carasco, *Hors-cadre Eisenstein*, Paris, Macula, 1^{re} édition 1979.
 3. *Ibid.* p. 53.
 4. S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », dans François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 65 ; S. M. Eisenstein, « Hors-cadre » / « Le principe du cinéma et la culture japonaise » (1929), dans *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1976, p. 40.
 5. Cf. S. M. Eisenstein, « Hors-cadre » / « Le principe du cinéma et la culture japonaise » (1929), *op. cit.*, pp. 33-45 ; S. M. Eisenstein, « La quatrième dimension au cinéma » (1929), dans *Le Film : sa forme, son sens, op. cit.*, pp. 55-61 ; S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », *op. cit.*, pp. 56-90.

spatio-temporelles –, produisant des formes de pensée inédites et contribuant ainsi à un accroissement de la connaissance. Dans un court morceau, extrêmement dense et significatif, tiré de « Hors-cadre » / « Le principe du cinéma et la culture japonaise (avec une digression sur le montage et le plan) », essai qu'Eisenstein rédige justement en 1929, à propos du lien entre le montage conflictuel et les effets expressifs qui peuvent en émaner, Eisenstein affirme : « Conflit interne. Montage en potentiel, et dans le développement de son intensité faisant exploser sa *cage rectangulaire*, et faisant éclater son conflit dans les impulsions de montage, entre les fragments de ce montage⁶. »

Le conflit dont parle Eisenstein est déjà à l'œuvre dans l'espace du cadre, espace de la « cellule de montage », organisme traversé par un tissu conflictuel de forces capables de faire exploser la cage du cadre et de pousser ce dernier au-delà de ses limites : « Et le plan n'est rien d'autre qu'une *cellule* de montage. Par conséquent. Il doit également être considéré du point de vue du conflit⁷. » Dans un autre passage du texte « La quatrième dimension au cinéma », essai qui vise à montrer la différence entre les montages rythmique, métrique et tonal, Eisenstein revient sur les effets produits par le conflit des plans : « Les signes dominants de deux plans raccordés provoquent entre eux tel ou tel rapport conflictuel produisant tel ou tel effet expressif (je traite ici *d'effet de montage pur*)⁸. » En faisant appel au concept de *montage conflictuel*, tel qu'il a été théorisé par Eisenstein dans « Hors-cadre », il est possible de mettre en relation l'idée de cadre – et d'*au-delà* du cadre – avec celles de proportion et disproportion anatomique (en tant que forme d'*ex-stasis* des proportions). Eisenstein ouvre cet essai de 1929 par l'examen du laconisme de deux genres poétiques japonais apparus au XII^e siècle – le *haïku* et le *tanka*, qu'il rapproche d'une forme d'hieroglyphe transposé en phrase⁹ – pour passer, quelques lignes plus loin, à l'art figuratif japonais et, notamment, aux portraits des masques portés par les acteurs du théâtre *Kabuki*. À ce propos, Eisenstein cite un morceau significatif, tiré d'un texte de Julius Kurth, consacré à l'influence des masques du théâtre No sur un portrait de l'acteur Nakayama Tomisaburo, réalisé par l'artiste japonais Sharaku, célèbre pour le *réalisme excessif* de ses portraits-masques des acteurs du *Kabuki*¹⁰ :

« Mais c'est justement là que l'on découvre le trait le plus caractéristique de Sharaku : tandis que le masque est sculpté dans le bois suivant des *proportions anatomiques* relativement exactes ; celles-ci sont, dans l'estampe [portrait de Tomisaburo], *parfaitement inacceptables*. L'écartement entre les yeux est tellement énorme que c'est là une injure à tout bon sens. Si l'on compare le nez aux yeux, celui-là se permet d'être presque deux fois plus long que la grandeur à laquelle tout nez aurait droit ; le menton est totalement disproportionné par rapport à la bouche ; les sourcils, la bouche, et, en général, chacun des détails par rapport aux proportions des autres, est absolument impensable¹¹. »

Dans le portrait de Shkaru, les proportions s'annoncent comme « parfaitement inacceptables », dans la mesure où elles annulent les rapports entre les parties du visage et

6. Cf. S. M. Eisenstein, « Hors-cadre » / « Le principe du cinéma et la culture japonaise » (1929), *op. cit.*, pp. 40-41.

7. *Ibid.*, p. 40.

8. Cf. S. M. Eisenstein, « La quatrième dimension au cinéma » (1929), *op. cit.*, p. 56.

9. Concernant le rapport entre l'art figuratif japonais et le montage, Eisenstein observe : « La cinématographie est surtout, et avant tout, le *montage*./ [...] le cinéma japonais ignore résolument le montage./ Et cependant le principe même du montage peut être identifié comme un élément fondamental de la culture expressive japonaise:/ L'écriture./ Car l'écriture est, avant tout, expression./ L'hieroglyphe ». Cf. S. M. Eisenstein, « Le principe du cinéma et la culture japonaise (avec une digression sur le montage et le plan) », *op. cit.*, p. 34.

10. Sur le rapport entre expression, masque et montage, voir les allusions au *Kabuki* et à la question du *tipaž* – entendu comme le résultat d'un travail de réduction au type, qui vise à condenser et à schématiser dans une seule figure « typique » l'ensemble des figures possibles possédant les mêmes caractéristiques du point de vue expressif – présentes dans S. M. Eisenstein, « Le lien inattendu » (1928), dans *Le film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, pp. 23-31.

11. Cf. S. M. Eisenstein, « Le principe du cinéma et la culture japonaise », *op. cit.*, p. 37 (nous soulignons).

montrent l'expression de chaque élément dans toute sa déformation grotesque¹². Eisenstein se demande donc si le cinéma ne procéderait pas de la même façon lorsque, *démembrant* un corps à travers le montage et la division en plans de ses "cellules" particulières, il impose, par des *gros plans* fort cruels, la disproportion monstrueuse de mains saisies dans l'acte de s'agripper ou celle d'yeux écarquillés de façon inquiétante :

« Et n'est-ce pas là exactement ce que nous autres, cinéastes, faisons quelques fois quand nous créons des monstrueuses disproportions entre les éléments d'un événement qui se déroule normalement, en le démembrant soudain en "gros-plan de mains qui s'agrippent", "plan moyen de la lutte", "gros-plan d'yeux exorbités qui emplissent tout l'écran" ... en désintégrant par le montage cet événement en plans successifs? En montrant un œil deux fois plus grand que la taille d'un homme. En combinant ces monstrueuses incongruités, nous rassemblons à nouveau l'événement démembré en un tout, mais tel que nous le voyons; suivant notre "traitement" de cet événement¹³. »

Le processus d'altération des "justes" proportions anatomiques, obtenu au cinéma grâce à l'utilisation de différentes techniques (comme le gros plan), offre à Eisenstein la possibilité de réunir dans une même constellation théorique la question du *montage conflictuel* (entendu comme combinaison disproportionnée de parties démembrées et réassemblées), la notion de *hors cadre* et celle de *disproportion*, comme condition même du dépassement du cadre et de l'explosion de sa "cage rectangulaire".

Film und Foto L'art, le "Kadr" et la non-résolution du conflit

« Dans cette forme de non-résolution du conflit, il opère sur ce qu'il est convenu d'appeler le *sub-conscient*, c'est-à-dire les réflexes indiscriminés¹⁴. » À partir de ce court passage qu'Eisenstein évoque dans les *Additions à la conférence de Stuttgart*, de juillet 1929, on peut envisager l'idée de "non-résolution du conflit" comme le principe-clé pour comprendre l'idée de *cadre dynamique* ainsi que celle de montage conflictuel des *Kadr* (*Kadr* étant un mot qui, en russe, ne désigne par le cadrage, mais les photogrammes tirés de films).

On essaiera d'examiner parallèlement deux faits : le premier concerne l'une des expositions de *culture visuelle* les plus importantes de la première moitié du XX^e siècle, *Film und Foto (FiFo)*, dont le vernissage eut lieu à Stuttgart le 18 mai 1929, et qui s'acheva le 7 juillet de la même année; l'autre concerne les vicissitudes rédactionnelles de l'essai intitulé *Stuttgart*, qu'Eisenstein écrivit en allemand, au cours de l'année 1929, pour le catalogue de *Film und Foto*¹⁵, et qui fut traduit en français justement sous le titre *Dramaturgie de la forme filmique*¹⁶.

Les deux affaires, celle de *Film und Foto* et celle du texte d'Eisenstein, qui au début devait faire partie du catalogue¹⁷, s'entremêlent avec deux moments essentiels du parcours biographique et intellectuel du cinéaste : d'un côté, son voyage en Europe occidentale

12. Sur le rapport entre la mimique et la grammaire des gestes des acteurs du *Kabuki*, qu'Eisenstein décrit dans « Hors-cadre », et les *Pathosformeln* d'Aby Warburg, voir Ph.-A. Michaud, « Zwischenreich », dans *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Éditions Kargo, Paris 2006, pp. 31-36.

13. S. M. Eisenstein, « Le principe du cinéma et la culture japonaise », *op. cit.*, p. 37.

14. S. M. Eisenstein, « Résumés d'additions à [la conférence] de Stuttgart », dans F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 107.

15. K. Steinorth, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929*, DVA, Stuttgart, 1979. Sur l'installation de *Film und Foto*, voir également A. Mauro (éd.), *Photo-show. Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Rome, Contrasto, 2014.

16. S. M. Eisenstein, *Dramaturgie de la forme filmique*, dans *Bifur*, 1930, n° 7, pp. 49-60. Cf. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, pp. 56-90.

17. À cause d'un problème postal, le texte ne parviendra jamais à sa destination et ne sera donc pas publié dans le catalogue de l'exposition *Film und Foto*.

(qui, comme on l'a vu, commence le 19 août 1929 et l'éloigne de l'Union Soviétique pendant trois ans à peu près)¹⁸, et, de l'autre côté, son élaboration d'une théorie du montage "conflictuel et intellectuel", que nous chercherons à utiliser comme une loupe privilégiée pour observer de près les critères d'exposition des films et des photos d'une des sections les plus intéressantes de l'exposition de Stuttgart : soit la section soviétique, dont El Lessitzky fut le "curateur", et pour laquelle Eisenstein avait sélectionné une série de photogrammes (*Kadr*) et un montage de séquences tirées de ses films réalisés au cours des années 1920 : *La Grève* (1924), *Octobre* (1927), *Le Cuirassé Potemkine* (1925) et *La Ligne générale* (1926-29).

Promue par le *Werkbund* allemand¹⁹, structurée autour de trois centres différents – un pavillon introductif (*Raum I*), des espaces réservés aux installations nationales (Hollande, Suisse, URSS et USA), et d'autres constitués de sections thématiques –, l'exposition *Film und Foto* (*FiFo*) avait pour but de présenter le cinéma et la photographie comme deux médias capables de saisir et de représenter le monde à travers une "nouvelle vision" qui était la conséquence directe de la fonction anthropologiquement révolutionnaire des nouveaux médias optiques. En dehors du strict domaine artistique, les photographes et les réalisateurs qu'on avait invités à participer à *Film und Foto* auraient dû *montrer* et *monter* ensemble des images tirées des champs les plus variés : de la publicité à la science, du domaine éditorial au photoreportage.

Pour comprendre l'originalité du montage de médias différents à l'intérieur de l'installation de *Film und Foto*, il faut porter son attention sur la section soviétique. Alors que Hans Richter, "curateur" d'une présentation des nouveautés les plus intéressantes du panorama cinématographique européen et soviétique – un programme assez proche de celui que l'on présentera au Congrès du Cinéma indépendant de La Sarraz, juste deux mois après *Film und Foto*, auquel Richter et Eisenstein participèrent aussi activement²⁰ –, avait choisi de ne traiter que le médium cinématographique, la section soviétique, dirigée et aménagée par El Lissitzky, s'était distinguée de façon exemplaire parmi toutes les autres parties de l'installation par la présentation d'un montage de plusieurs médias à l'intérieur d'un même espace d'exposition. Dans cette section, d'importants cinéastes et artistes, tels que Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov et Eisenstein, avaient été invités à *monter* des séquences filmiques, des photogrammes et des séries de photographies dans un seul grand espace : celui de la section soviétique, nommée "Russland". El Lissitzky avait donc abordé de façon extrêmement originale le problème de savoir comment "exposer" le cinéma dans le cadre d'une exposition : les photographies de Rodchenko, par exemple, avaient été montées à côté des grandissements des *Kadr* de films de Vertov, Pudovkin, Eisenstein et d'autres. En particulier, Eisenstein avait lui-même choisi des séquences tirées de quelques-uns de ses films remontant aux années 1920 (*La Grève*, *Cuirassé Potemkine*, *Octobre* et *La Ligne générale*), qui étaient montrées à travers des dispositifs consistant en boîtes fermées, à l'intérieur desquelles était placé un projecteur. En outre, il avait sélectionné des photographies et des photogrammes toujours tirés de ses premiers films, comme *La Ligne générale*²¹. L'ensemble représentait un exemple clair de cette nouvelle manière d'exposer le cinéma : au centre de l'attention il n'y avait pas seulement la projection, mais aussi l'exposition de l'objet-film (la pellicule), et donc la décomposition

18. Cf. Maria Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Mimésis France, 2018, pp. 83-96.

19. En ligne avec le projet du Bauhaus pour créer un champ de rencontre entre l'industrie et les arts appliqués. Des artistes, des artisans et des industriels fondèrent, à Munich, en 1907, le *Deutsche Werkbund* (« Ligue allemande des artisans »), visant à ennoblir les productions industrielles.

20. Au cours du Congrès du Cinéma indépendant de La Sarraz, Eisenstein et Richter avaient réalisé en collaboration un court-métrage intitulé *Tempête sur La Sarraz*, auquel avaient participé aussi Jean-Georges Auriol, Robert Aron, Léon Moussinac, Walter Ruttmann, Ivor Montagu et Béla Balázs. Cf. F. Albera, « Eisenstein en Suisse. Premiers matériaux », *Travelling*, n° 48, hiver 1976, Lausanne, pp. 89-119.

21. Dans l'une des brochures qui illustrent les œuvres présentes à l'exposition *Film und Foto*, l'on signale un film d'Eisenstein intitulé *Dorffilm* (*Film rural* ou *Film de campagne*) ; il s'agit évidemment de *La Ligne générale* (1926-29).

de ses *Kadr* et le nouveau montage de séquences, de répétitions d'un même photogramme ou d'une variation de séries différentes.

Passons maintenant à l'affaire concernant la rédaction et la publication du texte d'Eisenstein qui aurait dû accompagner le catalogue *Film und Foto*. Eisenstein fut sollicité par El Lissitzky et sa femme, Sophie Lissitzky-Küppers, à participer à *Film und Foto*, en mars 1929. À l'époque, Lissitzky collaborait à la commission d'organisation de *FiFo* en tant que représentant de VOKS (Société pour les relations entre l'Union Soviétique et les pays étrangers); au cours de la même période, en effet, il avait été "curateur" du pavillon soviétique de nombreuses expositions (Cologne, Zurich et Dresde). En ce qui concerne la contribution d'Eisenstein à *FiFo* – comme l'observe François Albera dans son précieux travail de reconstitution des différentes étapes de la rédaction de la *Dramaturgie de la forme filmique*²² –, dans quelques notes datées du 2 mars 1929, Eisenstein fait déjà allusion à un texte qu'il avait commencé à écrire en allemand, et qui était destiné à une conférence qu'il devait prononcer à Stuttgart, l'accompagnant de la projection de quelques morceaux de ses films. Cependant, sans doute pour des raisons politiques, les circonstances n'étaient pas encore favorables pour que Eisenstein puisse aller personnellement à Stuttgart (en effet, il ne partira pour son voyage en Occident qu'en août 1929). Rappelons, en outre, que, au cours de ces mêmes mois, Eisenstein était en train d'achever le tournage de *La Ligne générale*, film qui fut approuvé par le comité cinématographique le 14 février 1929 et qui sortit le 7 novembre 1929, au moment où le cinéaste était déjà parti, avec Tissé et Alexandrov, pour son long voyage à travers l'Europe et les États-Unis, dans le but d'étudier la technique du cinéma parlant²³. Revenons aux différentes phases de rédaction de l'essai. En juin 1929, Eisenstein se remet au travail sur une version dactylographiée du texte, et, le mois suivant, il écrit celles que lui-même appelle les "annexes à Stuttgart". Cependant, il travaille à son essai sur *La quatrième dimension au cinéma* (dont la première partie paraîtra en août 1929) ainsi qu'à un projet concernant l'idée d'un livre sphérique et dynamique²⁴. En août, il part pour l'Europe et arrive en Suisse aux premiers jours de septembre. C'est justement pendant son séjour en Suisse, où il fera des conférences à La Sarraz et à Zurich, qu'Eisenstein reprend le manuscrit de *Stuttgart* et le divise en deux parties : les douze premières pages de l'essai forment un article autonome, intitulé *Dramaturgie der Film-Form*, et daté de Zurich le 2 novembre 1929. C'est ainsi que commence la destinée paradoxale de *Stuttgart*. Le tapuscrit *Dramaturgie der Film-Form*, du 2 novembre 1929, est en effet le texte de référence pour la première traduction française de Raoul Michel, très lacunaire, publiée en décembre 1930 dans la revue *Bifur*, ainsi que pour celle d'Ivor Montagu. Cette dernière est réalisée à Hollywood en 1930 sous le contrôle direct d'Eisenstein (qui se trouvait précisément aux États-Unis pendant cette période), et parut dans *Close Up* en septembre 1931.

Du point de vue théorique, dans la *Dramaturgie de la forme filmique*, Eisenstein insiste sur la question du conflit et de la contradiction, considérés comme moments décisifs pour "la conception juste de l'art et de tous les arts". L'art est toujours conflit, affirme Eisenstein, pour trois raisons : pour sa mission sociale, pour son essence et pour sa méthodologie. En effet, le réalisateur juge que la tâche principale de l'art est de révéler les contradictions de ce qui existe, en éveillant chez le spectateur un sentiment de conflit à travers la collision dynamique de passions opposées : « [de] mon point de vue, le montage n'est pas une pensée composée par des morceaux qui se succèdent, mais une pensée qui *naît* du choc de deux morceaux indépendants l'un de l'autre (principe "dramatique")²⁵ ». Donc, Eisenstein introduit une idée de montage essentiellement centrée sur une *dialectique conflictuelle interne à l'image* – image au sens général, transhistorique,

22. F. Albera, « Stuttgart », dans *Eisenstein et le constructivisme russe, op. cit.*, pp. 13-109.

23. Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, Berlin et San Francisco, Potemkin Press, 2001, p. 94.

24. Cf. Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 83-86.

25. S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », dans F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe, op. cit.*, p. 64.

et non spécialement liée au médium cinématographique – soit comme l’un des moments où a lieu le processus, toujours conflictuel, d’exhibition du sens :

« *Donc :*

La projection du système dialectique
des choses dans le cerveau
– dans l’élaboration abstraite –
– dans le penser – produit le mode de pensée dialectique
– matérialisme dialectique – LA PHILOSOPHIE

De même :

la projection du même système
des choses
– dans l’élaboration concrète –
– dans le former [produit] L’ART

Le fondement de cette philosophie est la conception *dynamique* des choses :
l’existence comme naissance constante
à partir de l’action en retour de deux contradictions opposées.
Synthèse qui *naît* dans la contradiction
entre thèse et antithèse.

Dans la même mesure elle est aussi fondamentalement importante pour la
conception juste de l’art et de tous les arts.

Dans le domaine de l’art, le principe dialectique de la dynamique prend
corps dans le

CONFLIT

comme principe fondamental le plus essentiel de l’existence de toute
œuvre d’art et de tout genre artistique²⁶. »

C’est dans l’art, entendu comme configuration matérialisée de formes, et dans le conflit, comme principe de construction dynamique de l’œuvre d’art, qu’Eisenstein repère le moteur de la pensée et de la production artistique. La dialectique, tout comme la “conception dynamique des choses”, selon Eisenstein, préside aussi bien aux lois de construction de l’œuvre d’art qu’à la *compréhension* des phénomènes historico-sociaux.

Revenons donc à l’installation de la section “Russland” de *Film und Foto* et au montage, à l’intérieur de l’espace de la salle, des photogrammes tirés des films d’Eisenstein. Face aux problèmes que soulèvent la manière de présenter et de montrer un film dans une situation d’exposition telle que celle de *Film und Foto*, la conception eisensteinienne – qui consiste à penser le cinéma et le montage comme dispositifs qui participent avant tout de la catégorie, plus vaste, des arts, et qui cherchent à retrouver leur origine dans une pluralité de dispositifs pré-cinématographiques (la peinture, la photographie et le photomontage mêmes)²⁷ –, peut certainement nous aider, à partir de l’exposition murale des *Kadr* de ses films, à imaginer des modalités d’exposition du cinéma alternatives à la simple projection du film²⁸.

Le montage conflictuel des photogrammes, des photographies et des séquences des films choisis par El Lissitzky pour la salle soviétique de *FiFo*, montre précisément cela : exposer le cinéma peut vouloir dire aussi le montrer à travers la décomposition et la recombinaison conflictuelle de ses *cellules*, soit de ses *Kadr* singuliers, grâce à une pluralité de médias différents en conflit l’un avec l’autre²⁹. Par “conflit”, il faut entendre ce qu’Eisenstein suggère dans un passage capital de la *Dramaturgie de la forme filmique* : « CONFLIT comme principe fondamental le plus essentiel de l’existence de toute œuvre d’art ».

26. *Ibid.*, pp. 56-59.

27. Cf. S. M. Eisenstein, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, éd. établie par N. Kleiman et A. Somaini, suivi de deux essais par F. Albera et A. Somaini, Paris, AFRHC 2014. Eisenstein se consacra au projet de ces *Notes* depuis octobre 1946, chargé par l’Institut d’Histoire de l’Art de l’Académie Soviétique des Sciences ; le projet était encore inachevé au moment de la mort de l’auteur, en février 1948.

28. Cf. F. Albera, *Exposé, le cinéma s’expose*, dans O. Lugon (éd.), *Exposition médias, op. cit.*, pp. 179-208.

29. F. Albera, « Stuttgart », dans *Eisenstein et le constructivisme russe, op. cit.*, p. 14.

Au-delà du cadre “Le Carré dynamique” et le cinéma extatique

Environ un an plus tard, dans un texte publié dans *Close up* en 1931³⁰, Eisenstein revient sur l'idée de conflit dynamique dans le cadre, tout en questionnant, cette fois, les proportions, les dimensions, les possibilités plastiques et les limites de l'écran cinématographique, conçu à son tour comme un *cadre dynamique*.

« Monsieur le Président, Messieurs les Membres de l'Académie,

Je pense que nous sommes à un moment historique dans le développement des possibilités plastiques du cinéma. À cette époque où l'utilisation incorrecte du son est sur le point de ruiner les conquêtes plastiques de l'écran – nous n'avons tous que trop d'exemples de ce qui se produit actuellement! –, l'arrivée du cinémascope, avec les possibilités qu'offre la nouvelle forme de l'écran, nous plonge à nouveau la tête la première dans les problèmes de composition purement spatiale. Plus encore, cela nous donne l'occasion de revoir et de réanalyser toute l'esthétique de la composition plastique au cinéma, immuable depuis trente ans en raison de l'immuabilité des proportions du cadre de l'écran qui semblait immuablement fixé une fois pour toutes³¹. »

Donc, *c'est un grand jour*, comme nous le dit Eisenstein dans les premières pages du texte de la conférence sur « Le Carré dynamique ». C'est le jour où l'on mettra fin à l'assujettissement de la forme “reptilienne” des écrans rectangulaires (*creeping rectangles*³²) au cinéma. La formulation de l'idée du *carré dynamique* n'est pas seulement un moyen pour théoriser le dépassement de la forme traditionnelle de l'écran, mais aussi une manière pour contester le pouvoir écrasant du dollar et l'hégémonie des technologies *widescreen* de l'époque³³. La forme horizontale de l'écran cinématographique doit être dynamisée afin de ne pas exclure les autres possibilités de composition. Eisenstein propose de réajuster les tendances verticales de l'écran (qu'on peut repérer dans les manifestations biologiques, culturelles et industrielles de la perception verticale), tout comme les tendances horizontales : en effet, si on les prend séparément, ni l'une ni l'autre ne sont idéales pour l'affirmation d'une nouvelle dimension du *cadre* cinématographique.

« Comme nous le voyons, dans la réalité, dans les formes de la nature comme dans celles de l'industrie, et dans les croisements mutuels de ces formes, on trouve la lutte, le conflit des deux tendances. Et l'écran, en tant que miroir fidèle non seulement des conflits émotionnels et tragiques, mais aussi des conflits psychologiques et optico-spatiaux, doit être le champ de bataille approprié pour les escarmouches entre les deux tendances spatiales auxquelles assiste le spectateur, optiques pour le sens de la vue, mais profondément psychologiques sur le plan de la pensée³⁴. »

L'espace du conflit, le champ de bataille écranique, est donc identifié par Eisenstein dans “l'imperturbabilité cosmique” de la forme carrée, la seule capable de fournir au cinéma la multitude des formes géométriques nécessaires aux dimensions dynamiques du film.

30. Cf. S. M. Eisenstein, “The Dynamic Square”, *Close Up*, n° 1 (mars 1931), pp. 3-16. Le texte est tiré d'une conférence prononcée par Eisenstein à Hollywood, à l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, le 17 mars 1930. Pour la traduction française du texte, voir : S. M. Eisenstein, *Le carré dynamique*, trad. de l'anglais par M. Laroche et J.-P. Morel, Séguier, Paris, 1995. Cf. August Sainati, « Tecnologia di integrazione o tecnologia di esibizione? Sulle estetiche del grande schermo », dans A. Autelitano, V. Innocenti, V. Re (éd.), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine, 2005, pp. 173-78. Voir aussi la traduction italienne du texte : *Il quadrato dinamico*, dans A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., pp. 411-422.

31. S. M. Eisenstein, *Le carré dynamique*, op. cit., pp. 8-9.

32. S. M. Eisenstein, “The Dynamic Square”, in *Selected Works*, I. *Writings 1922-1934*, R. Taylor, I. B. Tauris, London-New York, 2010, p. 206.

33. Cf. August Sainati, « Tecnologia di integrazione o tecnologia di esibizione? Sulle estetiche del grande schermo », op. cit., p. 173.

34. M. Eisenstein, *Le carré dynamique*, op. cit., p. 15.

*L'écran carré dynamique*³⁵ s'adapte donc aux proportions variables du film projeté, tout « en masquant une partie de la forme du carré de l'image – de son cadre³⁶ ». Eisenstein imagine un *cadre dynamique* capable de rendre accessibles toutes les images que la prédominance horizontale ou verticale dans la structure de l'écran a bannies de celui-ci depuis la naissance du cinéma. Dans l'histoire des arts – remarque Eisenstein dans sa conférence –, la peinture, une fois affranchie du mouvement impressionniste, se tourne vers le dessin impressionniste japonais où le cadre est absent. Tout comme à l'époque de l'essor de la photographie (qui se situe justement à la croisée de la maturité de la peinture et de la naissance du film), le dessin japonais symbolise selon Eisenstein l'espace idéal pour « acquérir l'entraînement aux idées de composition spatiale dans les limites du cadre³⁷ ». Dans cette perspective, l'avènement de l'écran panoramique³⁸ oblige le théoricien du cinéma à réviser et à évaluer les possibilités du montage et les variations géométriques et dimensionnelles des différentes formes d'écrans. « Les écrans deviennent des surfaces protéiformes³⁹ » capables d'embrasser toutes les formes rectangulaires du monde.

Au-delà du cadre, hors cadre, au-delà de l'écran. L'idée d'un espace de conflit permanent entre plusieurs dimensions, proportions et points de vues, conflit qui est déjà présent à l'intérieur du cadre (en tant que “cellule de montage”), exprime la puissance d'une pensée par images qui dépasse nécessairement les limites de l'écran cinématographique. En ce sens-là, la plasticité du cadre et la dynamique du montage révèlent chez Eisenstein la puissance imaginative d'une pensée capable d'ouvrir un horizon esthétique tout à fait inédit, et un terrain fertile pour expérimenter de nouvelles technologies de l'image qu'on est tout juste en train de découvrir.

L'idée eisensteinienne d'un écran dynamique “hors cadre”, adaptable au contenu à projeter et variable selon le *cadre* de projection, a sans doute influencé la réflexion esthétique et les inventions techniques directement liées à la possibilité d'imaginer des écrans de projection différents et d'inventer pour le spectateur des possibilités de participation, collective et interactive, inédites dans l'horizon des nouveaux dispositifs “écraniques”.

Le “carré dynamique” conçu par Eisenstein, tout comme le “Poly-Kino” imaginé par Lázló Mohly-Nagy⁴⁰ dans les années 1920, a ouvert la voie aux possibilités d'expérimenter de nouveaux milieux de projection (comme le célèbre *Movie-Drome Theater* que Stan VanDerBeek conçoit dans les années 1960⁴¹), qui anticipent la culture et la théorie de l'*Expanded Cinema* (et des *Multiple-Projection Environments*) proposées par Gene Youngblood dans les années 1970. C'est justement la condition d'“expansion” qui a encouragé la métamorphose et l'éparpillement des écrans dans notre environnement privé et urbain, ainsi que la prolifération incessante des dispositifs tactiles qui ont complètement reconfiguré le rapport de notre corps à ses prothèses “écraniques”. Ces formes d'expériences “élargies” d'un cinéma “extatique”, voire le dynamisme des écrans et leur capacité d'adaptation au contenu, sont caractérisées par une audace technique de plus en plus remarquable au cours du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, qui ne cesse de mettre en discussion les conditions de projection traditionnelles du *silver screen*, ni d'interroger le caractère statique de la position et du regard du spectateur. L'écran

35. Cf. Antonio Somani, « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l'architecture de verre », *Appareil* (« La transparence »), 7|2011, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1234>

36. *Ibid.*, p. 16.

37. S. M. Eisenstein, *Le carré dynamique, op. cit.*, p. 25.

38. *Ibid.*, p. 43.

39. “The screen becomes a protean surface”. Cf. E. Vogman, *Dance of Values. Sergei Eisenstein's Capital Project*, Diaphanes, Zurich, 2019, p. 43.

40. Lázló Moholy Nagy, *Malerei Fotografie Film* (première édition 1925, augmentée en 1927), pp. 39-41 ; trad. fr. *Peinture, Photographie, Film : et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007.

41. Gloria Sutton, *The Experience Machine. Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, MIT Press, 2015.

post-cinématographique – c’est-à-dire l’ensemble des conditions extatiques, dynamiques et environnementales qui dépassent l’écran/cadre du dispositif cinématographique classique⁴² – font aujourd’hui l’objet d’études de beaucoup de spécialistes du cinéma et de l’archéologie des médias, parmi lesquels Giuliana Bruno, Francesco Casetti, Mauro Carbone, W.J.T. Mitchell, Erkki Huhtamo, Vivian Sobchac⁴³, qui prolongent les réflexions sur les possibilités d’un cinéma spatialisé et d’un écran plastique vers l’idée d’un cinéma (et d’un écran) conçu en termes environnementaux. Repensant l’écran même sous une perspective archéologique, voire paléontologique⁴⁴, sur la base du caractère matériel de sa surface, le cadre du cinéma est constamment réinterprété, conceptuellement manipulé, jusqu’à devenir une véritable installation environnementale, le lieu même d’une performance interactive *parmi les écrans*.

Marie Rebecchi

-
42. Sur le débat récent autour de la “querelle du dispositif” à l’ère du post-cinéma, cf. : R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, exposition*, Paris, Trafic, 2012 ; F. Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key words for the Cinema to Come*. New York, Columbia University Press, 2015 ; Ph. Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2012 ; J.-C. Royoux, « Cinéma d’exposition : l’espace de la durée », *Art Press*, n° 262, Novembre 2000, pp. 36-41 ; D. Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002 ; J.-C. Royoux, « L’instant du redépart : après le cinéma, le cinéma du sujet », *Trafic*, n° 37, *Serge Daney, après, avec*, printemps 2001, pp. 250-63 ; *La Part de l’Œil*, vol. 30, 2016/2017 : « Arts plastiques/cinéma ».
43. Cf. G. Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2014 ; M. Carbone, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Paris, Vrin 2016 ; M. Carbone, A. C. Dalmasso, J. Bodini (eds.), *Vivre par(mi) les écrans*, Dijon, Les presses du réel, 2016 ; E. Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama*, MIT Press, 2013 ; W.J.T Mitchell, “Screening nature (and the nature of the screen)”, *New Review of Film and Television Studies*, Volume 13, 2015 - Issue 3, pp. 231-46.
44. Frappé par la *longue durée* du passé géologique, l’artiste Robert Smithson est parmi les premiers à imaginer, dès le début des années 1970, une “spéléologie” du cinéma. Par-delà toute archéologie possible du médium cinématographique, Smithson trace dans quelques dessins une sorte de lieu originaire du cinéma underground, où les murs de la caverne seraient les premiers écrans de projection préhistorique. Voir à ce propos l’exposition et le catalogue *Préhistoire. Une énigme moderne*, dir. par C. Debray, R. Labrusse, M. Stavrinaki, Centre Pompidou, Paris 2019.