

## D'où nous viennent au juste les images ?

Myriam Tsikounas

Volume 12, numéro 3, printemps 2002

Cinélekta 4

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/000737ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/000737ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)  
1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tsikounas, M. (2002). D'où nous viennent au juste les images ? *Cinémas*, 12(3), 85–107. <https://doi.org/10.7202/000737ar>

Résumé de l'article

Peintres, cinéastes et photographes ambitionnent de créer des vues inédites alors qu'ils se limitent, en réalité, à reproduire les stéréotypes qui circulent autour d'eux et qui ont constitué graduellement le champ du visible. Pourtant, ces clichés, emprisonnés dans la très longue durée, ne sont pas des archétypes. Cet article, qui se fonde sur deux corpus iconiques réalisés au lendemain de tragédies, respectivement un attentat et une guerre suivie d'une révolution, tente de comprendre comment, à la suite d'un bouleversement majeur, les artistes peuvent subitement porter un autre regard sur les images fabriquées avant le drame, durant ce qui leur semble désormais appartenir à la préhistoire.

# D'où nous viennent au juste les images<sup>1</sup> ?

Myriam Tsikounas

## RÉSUMÉ

Peintres, cinéastes et photographes ambitionnent de créer des vues inédites alors qu'ils se limitent, en réalité, à reproduire les stéréotypes qui circulent autour d'eux et qui ont constitué graduellement le champ du visible. Pourtant, ces clichés, emprisonnés dans la très longue durée, ne sont pas des archétypes. Cet article, qui se fonde sur deux corpus iconiques réalisés au lendemain de tragédies, respectivement un attentat et une guerre suivie d'une révolution, tente de comprendre comment, à la suite d'un bouleversement majeur, les artistes peuvent subitement porter un autre regard sur les images fabriquées avant le drame, durant ce qui leur semble désormais appartenir à la préhistoire.

## ABSTRACT

Painters, filmmakers and photographers all aspire to create an original vision, while in reality they are limited to reproducing the stereotypes around them, which have gradually come to constitute our visual field. And yet these clichés, imprisoned in the *longue durée*, are not archetypes. This article, which draws on two bodies of iconic work, each produced in the aftermath of tragedy — a terrorist attack and war followed by revolution — seeks to understand how artists, after such a major upheaval, can suddenly cast a different gaze on the images produced before the drama, in the time which now appears to them to belong to prehistory.

Récemment, le chercheur hollandais Huibrecht Van Opstal et les deux tintinophiles belges Michel Deligne et Jean-Paul

Tomasi<sup>2</sup> ont mis au jour, iconographie à l'appui, les multiples emprunts d'Hergé aux illustrateurs de Jules Verne (Roux, Louis...) (figure 1). Ce dépistage suspicieux des ressemblances entre *De la Terre à la Lune* et *Objectif Lune*, entre les jumeaux Dupont et les inspecteurs siamois Craig et Fry des *Tribulations d'un Chinois en Chine* a fait réagir énergiquement le critique d'art Pierre Starcks (1999) :

On veut ici démystifier l'artiste divin censé créer à partir de rien. La caractéristique de l'artiste moderne est, au contraire, de créer à partir d'un fonds commun d'archétypes, ces turbulences de l'imagination collective, qu'il réactive et traduit — donc trahit — pour transmettre.

L'enquête généalogique est bien sûr vouée à l'échec. Comment retrouver le document original — estampe, description littéraire ou chose vue — qui conditionne notre regard, nous



Figure 1  
*De la Terre à la Lune*  
(Jules Verne, 1907)  
Collection personnelle de l'auteur

impose un cadrage et des décors ? Ainsi, *Le Roi Lion* produit par les studios Walt Disney est-il la copie conforme d'une série de félins peints dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par Rosa Bonheur : mêmes traits, mêmes couleurs, mêmes poses, de profil gauche et en contre-plongée sur un promontoire... Les dessinateurs hollywoodiens n'ont pas nécessairement visité le musée de Barbizon où sont exposées les toiles d'une artiste française peu connue. Ils se sont plus vraisemblablement réappropriés des chromos, des photos de safari qui ont popularisé quelques clichés standard de faune et de sites africains. Et de la sorte, comme le fait remarquer Pierre Sorlin dans *Les Fils de Nadar* (1997), nous croyons observer le monde alentour alors que nous ne faisons, en fait, que redécouvrir les images qui circulent autour de nous. Involontairement nous dessinons, photographions ou filmions tous selon les mêmes angles, à la même distance. Pour parler autrement, les vues les plus répandues — qui ont illustré les manuels scolaires, qui inondent les magazines les plus lus — constituent progressivement le champ du représentable. Elles contribuent à établir une sélection dans le réel, à écarter certains cadrages, à frapper d'interdit des lieux et des groupes sociaux, à braquer le projecteur sur d'autres.

Soucieux de prouver leur érudition, les spécialistes de l'image, fixe ou animée, traquent avec délices ces rémanences et s'interrogent pour savoir si ces copies sont des plagats ou des reproductions inconscientes. Comme l'iconologie de la Renaissance, l'étude de l'image est une quête des origines et des influences qui vise idéalement à l'établissement d'un catalogue complet des figures et à l'exhumation d'« images souches ».

Historiens d'art et de cinéma s'intéressent également aux remakes, débusquent les migrations d'images du champ littéraire au champ filmique via la peinture, le théâtre ou le café-concert... Ils analysent les transpositions pour la télévision d'un film à succès, lui-même souvent tiré d'un roman célèbre ou, inversement, les transferts du petit au grand écran. Ils suivent les rewritings successifs d'un film initial, dans le même pays, relèvent les biffures et les rajouts par rapport au texte princeps pour laisser sourdre des évolutions. Ils étudient aussi les variations d'images non plus dans le temps mais dans l'espace. Ils comparent le film *Trois*

*hommes et un couffin* (Serreau, 1985) à celui réalisé juste après dans une autre nation qui en a racheté les droits (*Trois hommes et un bébé*, Nimoy, 1987) pour laisser affleurer les différences de sensibilité et de tolérance d'une aire culturelle à l'autre<sup>3</sup>.

Mais ces enquêtes, dont l'unique visée est de prouver que l'on ne crée jamais à partir de rien et que les médias audiovisuels les plus récents recyclent continuellement les gravures et les chromos des siècles précédents, ne sont pas les seules envisageables. À défaut de réussir à retrouver l'original — la première image sur..., le premier panoramique dans... — il est possible de comprendre<sup>4</sup> à la faveur de quel contexte un cliché se métamorphose, disparaît ou ressurgit, identique ou rénové. Une équipe transdisciplinaire, composée de membres travaillant en plusieurs points de la planète, pourrait également essayer de reconstituer le stock d'images dont disposait un artiste, à un moment donné, en un lieu déterminé, et voir ce qu'il a utilisé et écarté, en fonction des potentialités technologiques et financières de son temps, de sa trajectoire personnelle et du poids de la censure.

### **Mutations de clichés**

Dans *Les Fils de Nadar*, Pierre Sorlin (1997) rappelle que la représentation des pyramides de Gizeh a connu trois étapes :

— des dessinateurs qui ne s'étaient pas rendus sur place, partant des descriptions de Diodore de Sicile ou d'autres géographes anciens, ont figuré des sortes de « petites cheminées des fées plantées sur une base minuscule au milieu des sables » (p. 106) ;

— l'expédition d'Égypte, commandée par Bonaparte, a bouleversé ce modèle. Les peintres puis les premiers photographes se sont mis à visiter le site et à montrer Gizeh « selon trois axes indéfiniment reproduits » (p. 107) : les pyramides prises en alignement, le sphinx devant la grande pyramide, l'oasis avec les monuments en arrière-plan (figure 2) ;

— avec l'arrivée massive des touristes depuis 1960, le cadrage s'est élargi, découvrant la route asphaltée et les buvettes, mais « gardant toujours comme fond les vues désormais rituelles des pyramides » (p. 107) (figure 3).

Comme l'ouvrage de Pierre Sorlin, mis en librairie en novembre 1997, a assurément été rédigé avant les attentats du Caire<sup>5</sup> et



Figure 2



Figure 3  
Brochure touristique  
(automne-hiver 1997)

de Louxor<sup>6</sup>, j'ai voulu savoir si ces deux tragédies avaient ou non affecté les représentations traditionnelles des pyramides. Pour ce faire, je me suis procuré les brochures déjà éditées par les principales agences de voyage françaises (séjours automne-hiver 1997) et je les ai comparées, trois mois plus tard, aux nouvelles livraisons (printemps-été 1998<sup>7</sup>). L'iconographie n'était plus la même. Aux pyramides prises en plans larges et aux habituelles sculptures de Karnak et de Louxor, les *tour operators* avaient substitué le sphinx — meurtri — en gros plan (figure 4) et les cariatides d'Abou Simbel (figure 5). Cette modification suscite, bien sûr, des interrogations. Est-elle irréfléchie ou consciente? Est-elle ou non spécifiquement française? Photographes et/ou commanditaires ont-ils pensé que les vues précédentes n'étaient plus acceptables ou étaient-ils seulement las de cette imagerie? Le changement sera-t-il durable? Les professionnels du tourisme offriront-ils dans quelques années les deux types de photos concurrentes?



Figures 4 et 5  
Brochure touristique (printemps-été 1998)

Risquant l'hypothèse qu'un traumatisme collectif est susceptible de troubler notre point de vue sur le monde — de nous forcer à contempler subitement le lieu du drame à une autre distance et sous un autre angle, ne plus le voir du tout donc de regarder ailleurs — je voudrais examiner ici la façon dont les cinéastes soviétiques, au lendemain de deux bouleversements majeurs, la Première Guerre mondiale et Octobre 1917, ont reconverti des clichés venus d'un fonds culturel commun à tout l'Occident. Je me limiterai ici à l'analyse des quelques œuvres cultes qui ont su séduire des générations successives de spectateurs, donc de films qui tendent vers l'intemporel et l'universel<sup>8</sup>. En outre, je ne retiendrai que deux séries d'images symbolisant l'une la révolution — la barricade — et l'autre son envers, la réaction — la religion, alors considérée en URSS comme l'« opium du peuple ».

### **La barricade**

Une barricade peut être présentée selon trois axes :

— en plongée et de loin, pour laisser voir, de part et d'autre, émeutiers et armée régulière ;

— de face et de très près, surmontée d'insurgés qui attendent fièrement la mort ;

— au second plan, le premier étant monopolisé par la troupe, vue de dos, qui donne l'assaut ou, inversement, par les assiégés qui entassent les pavés, soignent leurs blessés, vivent et trépassent dans l'éphémère construction de pavés amoncelés et d'objets hétéroclites.

L'angle choisi trahit donc les sentiments qui animent les artistes. Et ceux-ci, en France, évoluent considérablement entre 1830 et 1871. Lors des Trois Glorieuses<sup>9</sup>, durant les troubles de 1832<sup>10</sup> et de février 1848, peintres et graveurs sont du côté des rebelles, composés selon eux d'hommes du peuple, d'étudiants des écoles et de gardes nationaux<sup>11</sup> (figure 6). En juin 1848, tout change. Les dessinateurs, comme presque toute l'intelligentsia, sont partisans des forces de l'ordre : soldats et gardes mobiles. Plaqués au fond du champ, les ouvriers — jetés à la rue par la fermeture des ateliers nationaux — ont désormais la mine patibulaire, expression des peurs bourgeoises du moment (figures 7 et 8).



Figure 6  
*Charbonnier  
et maître chez lui*  
(Bellangé, 1830)  
© Bibliothèque nationale



Figure 7  
*Souvenirs de juin 1848,  
le 24 juin 48. Prise de la  
barricade de Mémilmontant*  
(Lehnert)  
Musée d'Art et d'Histoire  
de Saint-Denis



Figure 8  
*Attaque de la barricade,  
place de la Bastille (25 juin)*  
(Beaumont et Cicéri, 1848)  
© Photothèque Carnavalet

Les peintures<sup>12</sup>, daguerréotypes et photographies de la Commune sont plus hétérogènes. Si Maurice Boutet de Monvel (*Apothéose de la canaille*, 1884<sup>13</sup>) ou Eugène Appert (photomontages) prennent le parti des Versaillais, de dos au premier plan, Ernest Pichio (*La Veuve du fusillé*, 1877, *Le Triomphe de l'ordre*, 1880) ou Édouard Manet (*Guerre civile*, 1874) ne manquent pas de compassion pour les Communards, morts sur le devant de la scène.

Quarante ans plus tard, plusieurs cinéastes soviétiques mettent en scène la « guerre civile en France », qu'ils considèrent comme le point de départ de leur histoire. Le film resté présent dans la mémoire cinéphilique est *La Nouvelle Babylone*. Lorsqu'on regarde attentivement cette production, signée par la FEKS<sup>14</sup> en 1929, on s'aperçoit que le décorateur, Andreï Eneï, choisit, pour illustrer cet épisode, de retravailler plusieurs œuvres consacrées aux journées de juillet 1830 et les quelques toiles d'artistes favorables à la Commune.

Le plan d'un homme qui, au début de la « semaine sanglante », tire depuis sa fenêtre est la reprise, animée, du dessin de Bodem (figures 9 et 10), *Les Assiégés* (1830). La femme qui apporte des vivres aux combattants ressemble comme un double à celle du *Pont d'Arcole 28 juillet 1830*, d'Amédée Bourgeois et les autres figurantes, qui soutiennent les blessés ou ravaudent, semblent, avec du mouvement en plus, tout droit sorties de la lithographie de Victor Adam, *Barricade de la place Dauphine, 29 juillet 1830*. . . Les soldats qui assaillent la barricade viennent s'immobiliser de dos, sur la gauche du cadre, pour prendre la même pose que dans *La Barricade* (Manet) et la morte, qui gît sur le dos, le corps en oblique et la tête sur l'avant gauche du cadre, est étendue exactement dans la même position que la victime de *Guerre civile*<sup>15</sup> (Manet) (figures 11 et 12). L'héroïne du film, Louise, fait le même geste et porte les mêmes vêtements que *Louise Michel sur les barricades* (Steinlen, 1885). Quand elle apprend sa condamnation à mort, elle prend la même expression que *Louise Michel à Satory* (huile sur bois de Jules Girardet).

### La « Vierge à l'enfant »

Comme en témoigne tragiquement, début 1999, le succès mondial de la photo d'une mère algérienne — coiffée de



Figure 9  
*La Nouvelle Babylone*  
 (Kozintsev et Trauberg, 1929)  
 Collection personnelle de l'auteure



Figure 10  
*Les Assiégés* (Bodet, 1830)  
 © Bibliothèque nationale



Figure 11  
*La Guerre civile*  
 (Manet, 1871)  
 © Bibliothèque nationale



Figure 12  
*La Nouvelle Babylone*  
 (Kozintsev et Trauberg, 1929)  
 Collection personnelle  
 de l'auteure

bure — dont les proches avaient été victimes d'un attentat, la « Vierge à l'enfant » est un cliché qui continue de faire florès. Au lendemain de la révolution d'octobre, Eisenstein et Dovjenko reprennent eux aussi cette figure dans leurs films, mais pour la désacraliser. *Octobre* présente, baignant dans une douce lumière, la statue de Rodin *Les Premiers Pas*. Mais, immédiatement après, par recadrages — truqués — en gros plans, nous voyons successivement le visage d'un enfant Jésus qui louche et sa jambe grasse derrière laquelle apparaît une petite locomotive-jouet. Ultérieurement, nous découvrons, dans la chambre de la tsarine,

l'estampe d'un christ bénissant les Romanov. Mais, au plan suivant, Eisenstein nous montre une figurine de *Mater dolorosa*, dénudée, son aube relevée jusqu'au ventre.

*La Ligne générale* s'ouvre sur les plans d'une jeune fermière endormie qui a pris la pose de la « Vierge à l'enfant ». Mais, juste après, la figurante change d'apparence. Victime d'une invasion de mouches, elle s'apparente subitement à une souillon. Réveillée, difficilement, à coups de bassinoire, par une vieille femme, elle a l'air d'une paresseuse. Quelques mètres de pellicule plus loin, ces images de piété reviennent. Filmées en plans rapprochés, des paysannes voilées sont nimbées d'éclats célestes. Mais la raison de leur extase est une écrémeuse, dont le bec verseur est spécialement sexué<sup>16</sup>.

Au début de *L'Arsenal*, Dovjenko met en scène une madone qui tient un bébé dans les bras. Mais aussitôt, en contrechamp, apparaît dans l'encadrement de la porte un soldat démobilisé qui demande tristement — par le truchement d'un intertitre — : « De qui est-ce ? » Ainsi, des retraitements subtils de toiles, estampes et sculptures très connues permettent-ils aux réalisateurs soviétiques des années vingt de magnifier la révolution, accomplie non par la populace mais par le « bon peuple », et de faire perdre son aura à l'ancien monde : tsarisme et religion.

### Répertoire d'images

Sciemment ou non, les artistes reconvertissent donc continuellement des figures anciennes. Mais comment retrouver l'ensemble des images qui était à la disposition de l'un d'eux et comprendre ce qu'il a choisi d'utiliser et d'ignorer, en fonction des multiples contraintes internes (lois du genre, goûts culturels du moment) et externes (censure<sup>17</sup>, limites budgétaires) qui ont pesé sur son choix ?

Pour illustrer mon propos, j'ai choisi Eisenstein parce qu'il est, de tous les auteurs soviétiques postrévolutionnaires, celui qui a le plus parlé de ses influences littéraires et picturales, le plus insisté sur le rôle de ce qu'il nomme « la mémoire involontaire dans la création » :

Héritiers d'un énorme bagage littéraire, il nous arrive fréquemment d'avoir recours aux éléments de la cul-

ture, images et langages, des époques passées. Or, cela détermine naturellement et pour une très grande part le style de nos œuvres (Eisenstein, 1976, p. 103<sup>18</sup>).

Il est pourtant curieux de constater que, si Eisenstein explique minutieusement, dans ses nombreux écrits, la manière dont il se réapproprie une image mentale, littéraire<sup>19</sup> ou même musicale<sup>20</sup>, il est beaucoup plus discret sur sa façon de réutiliser une image au sens strict : estampe, peinture, caricature ou photogramme. De surcroît, s'il avoue une dette envers certains peintres, c'est uniquement au plan formel. S'il nous révèle, par exemple, que Max Ernst lui a inspiré des montages, El Greco et Degas des « compositions en premier plan », en revanche, il reste silencieux sur les emprunts concernant les personnages, les décors, les accessoires...

Reconstituer le réservoir de figures dans lequel Eisenstein et/ou son équipe de réalisation ont pu puiser est, évidemment, une mission impossible, surtout pour un chercheur isolé. Je m'y suis pourtant hasardée, en me fixant simplement un garde-fou : je n'ai observé que les trois premiers films du réalisateur<sup>21</sup> pour limiter le nombre d'images. À la fin du tournage d'*Octobre*, fin 1927, Eisenstein n'a que vingt-neuf ans. Cet immense érudit n'a pas encore tout vu. Il n'a pas encore acheté chez les bouquinistes parisiens d'innombrables collections d'illustrés, il ne s'est pas encore rendu sur le continent américain.

## À la recherche des images

### — LES CONFIDENCES D'EISENSTEIN

Eisenstein, dans ses écrits, fournit quantité de renseignements. Il révèle que, dès sa naissance, il baigne littéralement dans les images : sa première chambre était « couverte de photos coloriées » (Eisenstein, 1985, p. 66) ; tout petit, il tourne les pages des « tas d'albums parisiens » que son père a, pour la plupart, ramenés de l'Exposition universelle de 1900<sup>22</sup>. Dès l'âge de douze ans, il compulse aussi dans la substantielle bibliothèque familiale des ouvrages d'histoire illustrés — *L'Histoire de la Révolution française* de Mignet, des albums sur Bonaparte, *l'Histoire de la révolution de 1870-71*, de Jules Claretie<sup>23</sup>. Très jeune

encore, le futur cinéaste découvre chez sa tante une « collection gigantesque d'estampes et de gravures » de Callot, Della Bella, Goya et Hogarth, des reproductions du Pont vieux et du Pont neuf (1985, p. 193). Rapidement, il se met lui-même à collectionner les images. Entre 1910 et 1925, il se procure des centaines de cartes postales des années 1900, une pléiade de livres d'art, des lithographies originales d'Honoré Daumier, des numéros de *L'Éclipse* et de *L'Assiette au beurre* ainsi qu'un « choix étonnant d'images d'Épinal<sup>24</sup> ». Il acquiert également beaucoup de romans policiers illustrés, notamment tous les fascicules de Nat Pinkerton.

Dans ses *Mémoires*, Eisenstein relate aussi ses visites au musée : musée Grévin, découvert en 1906, musée Chtchoukine, qui expose l'œuvre de Van Gogh en septembre 1920. Il fait allusion aux films historiques qu'il a vus, en Russie (*Intolerance* de Griffith, *Danton* de Buchowezski<sup>25</sup>) ou à l'étranger, principalement à Paris, sur le boulevard des Italiens : des féeries de Méliès, une production Pathé sur l'Empire, un film d'Alice Guy sur la Commune de Paris<sup>26</sup>. Mais, malgré leur indéniable richesse, les écrits d'Eisenstein posent les problèmes de toute autobiographie. De nombreux textes datent de l'hospitalisation du réalisateur au Kremlin, suite à un accident cardio-vasculaire. Ils ont donc été rédigés en 1946, soit environ vingt ans après les tournages de ses trois premiers films. De fait, certains souvenirs sont lointains et approximatifs. Ainsi l'auteur croit-il se rappeler très précisément de ses vacances en France, à Houlgate, et situe cette station balnéaire sur le littoral breton. Il dit également avoir été vivement impressionné, à la lecture de l'*Histoire de la révolution de 1870-71*, par la gravure d'un « cheval fusillé qui pend d'un pont qui s'ouvre » (Eisenstein, 1977, p. 51). Il s'agit, en réalité, de l'image d'un cheval qu'on remonte du fond d'une mine...

Dans ses *Mémoires*, le metteur en scène ne date pas forcément ses trouvailles de telle sorte qu'on ne sait pas toujours si les œuvres citées étaient connues de lui dès les années vingt. Par exemple, il affirme avoir acheté à Paris la collection complète de *La Lanterne* d'Henri Rochefort (Eisenstein, 1979, p. 261). Se l'est-il procurée lorsqu'il était enfant, en 1906 (il avait alors huit ans) ou, plus vraisemblablement, lors de son second séjour dans

la capitale, en 1930? Dans un récit de vie, tout n'est pas non plus forcément vrai. Eisenstein fait allusion à plusieurs « livres d'art richement illustrés », mais rien ne prouve qu'il les ait lus ou même seulement compulsés. En témoignent les erreurs factuelles commises à propos d'*Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer (Eisenstein, 1985, p. 112). Soucieux de montrer son érudition, par souci de distinction ou tout simplement parce qu'il ne songe pas à consigner ce qui va de soi, le cinéaste commente aussi beaucoup plus les images conçues à l'étranger que celles fabriquées dans son pays<sup>27</sup>.

#### — LES TÉMOIGNAGES D'ALENTOUR

Ainsi donc, lire Eisenstein ne suffit-il pas à retrouver son panthéon d'images. D'ailleurs, le réalisateur lui-même, au détour d'une remarque, incite à plonger plus profondément. À plusieurs reprises dans ses textes, il loue, en effet, l'érudition, la « connaissance quasi encyclopédique » de son ami<sup>28</sup> et assistant Maxime Strauch ; il vante également « le minutieux travail de documentation » (1979, p. 232) de son coéquipier Grigori Alexandrov. Or, dans leurs livres de souvenirs<sup>29</sup>, ces deux hommes avouent les mêmes influences picturales : les caricatures russes, notamment celles que P.-P. Matunin publia dans la presse des années dix.

Il faudrait aussi pouvoir parcourir tous les mémoires rédigés par les contemporains d'Eisenstein. De la vingtaine de romanciers, peintres et cinéastes dont j'ai, cavalièrement et sans souci de représentativité, effleuré les souvenirs, Maxime Gorki et Leonid Trauberg sont les plus diserts sur l'iconographie qui s'offrait à la Russie des années 1910-1920. Le premier décrit attentivement les toiles exposées dans les musées russes et les reproductions de prise de la Bastille insérées dans les manuels d'histoire ; il s'attarde sur *Le Règne de la famine*, une brochure illustrée ayant bénéficié d'un tirage exceptionnel. Le second détaille les expositions tenues à Berlin et à Paris dans les années vingt et rappelle l'engouement de l'URSS postrévolutionnaire pour les figurations de la Commune. Tous deux dénombrent les médailles et les cartes postales qui faisaient la joie des collectionneurs russes<sup>30</sup>. Ils soulignent également, comme les proches d'Eisenstein, l'importance de la caricature, française et russe,

dans leur société. Et cette insistance unanime invite à compulser la presse de l'époque. Je me suis limitée à sonder la *Pravda*<sup>31</sup>. Bien que lacunaire, ce dépouillement, effectué systématiquement entre le premier janvier 1920 et le 31 décembre 1927, s'est avéré fécond puisqu'il permet d'affirmer que, au moins jusqu'à *Octobre*, le réalisateur et/ou les membres de son équipe a (ont) été spécialement réceptif(s) aux dessins et caricatures parus dans *le* quotidien national.

### Les images retenues

Dans cet immense répertoire d'images, quelles estampes, photos, photogrammes se sont gravés dans la mémoire d'Eisenstein et de ses collaborateurs au point qu'ils s'en soient, consciemment ou non, emparé? Quel emploi en ont-ils fait? À y regarder attentivement, les plans les plus marquants de *La Grève*, du *Cuirassé Potemkine* et d'*Octobre* proviennent de deux séries iconiques dissemblables. La première, dont le réalisateur, dans ses *Mémoires*, revendique l'héritage, est formée de caricatures françaises du XIX<sup>e</sup> siècle. La seconde, dont il ignore ou nie résolument l'influence, est composée d'images beaucoup plus récentes: fragments de films produits quelques années auparavant par des cinéastes étrangers ou russes et dessins parus dans la presse soviétique et française<sup>32</sup> juste avant ou pendant les tournages de ses épopées. Et force est de constater qu'Eisenstein n'utilise absolument pas de la même manière ces deux ensembles.

### — SIMPLES REPRISES

Le metteur en scène reprend quasiment tels quels, c'est-à-dire selon les mêmes éclairages et les mêmes angles, aux mêmes distances et en utilisant des accessoires similaires, les photogrammes issus de films précédents. *La Grève* (1925) est émaillée de vues à peine retouchées d'*Intolerance* (1916): un capitaine d'industrie seul dans un bureau immense, des patrons qui communiquent par téléphone, des ouvriers devant leurs maisonnettes de bois, l'armée qui tire sur les grévistes, des manifestants traqués par les forces de l'ordre qui refluent dans leur quartier. Dans *Octobre*, l'épisode de la gare de Finlande, où, en avril

1917, Lénine énonce ses thèses, répond, presque plan pour plan, à la séquence de *Napoléon* — dans le film homonyme de Gance — refusant le joug anglais en Corse. Dans les deux œuvres, des visages radieux, isolés en gros plans, s'illuminent en découvrant leur héros, aurolé d'une lumière déferlante. Eisenstein ne retraite pas davantage les caricatures publiées dans les journaux. Il se limite à trouver les mêmes objets, un mobilier analogue et, par un savant casting, des figurants qui ressemblent aux êtres de papier. Tout cela est alors mis en mouvement au long d'une saynète inventée.

Beaucoup de plans de *La Grève* sont des copies conformes de portraits charges parus dans la *Pravda* avant le début du tournage. Le 8 novembre 1923, le quotidien publie le croquis d'un policier qui a saisi l'enfant d'un prolétaire pour le tuer (figure 13). Dans le film, un policier à cheval agrippe la petite fille d'un gréviste et la jette dans le vide. Le 28 novembre, Moor dessine un chef d'entreprise ventripotent, coiffé d'un gibus, qui s'enfume avec un gros cigare et refuse de recevoir une délégation de travailleurs (figure 14). Cet individu grotesque, assis à son bureau dos d'âne, deviendra le patron de *La Grève*. Le 15 janvier 1924, le même artiste montre, accompagné de la légende « Dans le style anglais », Macdonald, le roi Georges et deux quidams



Figure 13  
Dessin de Moor, *Pravda*  
(8 novembre 1923)

attablés devant un bar escamotable et enfermés dans une pièce située au sommet de grands escaliers. En bas attendent des représentants ouvriers (figure 15). Ces personnages deviendront les quatre actionnaires de *La Grève*. Eisenstein se bornera à inverser les rapports spatiaux et à prolonger l'image initiale par un gag cruel : les hommes, au bas d'escaliers monumentaux, actionnent un presse-agrume. L'un d'eux fait tomber une rondelle de citron sur sa chaussure vernie et le ramasse avec la feuille de revendications salariales.

Dans *Octobre* aussi, les reprises de caricatures récentes sont nombreuses. Par exemple, pour bâtir la fuite de Kerenski, Eisenstein et son équipe reprennent tout simplement un dessin paru en janvier 1927 dans la *Pravda*, intitulé « Le chemin du socialisme » et montrant Macdonald qui s'échappe dans une voiture décapotable (figure 16). Eisenstein s'est contenté de



Figure 14  
Dessin de Moor, *Pravda*  
(28 novembre 1923)



Figure 15  
Dessin de Moor, *Pravda*  
(15 janvier 1924)

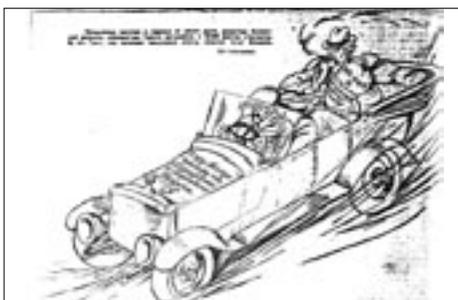


Figure 16  
Dessin de Moor, *Pravda*  
(12 janvier 1927)

gommer un sac de dollars. Quant au plan de la file d'attente devant une échoppe pour « une livre », « une demie livre », « un quart de livre de pain », elle vient d'une illustration du *Règne de la famine*. Les panneaux avant et arrière de la tente sous laquelle repose le marin assassiné du *Cuirassé Potemkine* sont relevés exactement de la même manière que ceux de la yourte d'Yvan IV dans le film tsariste d'Alexandre Ivanov-Gaï *Le Tsar Ivan Vassiliévitch le Terrible (Une fille de Pskov)*, de 1911.

Ainsi, les images récentes — bien sûr elles-mêmes puisées dans tout un fonds culturel commun — fabriquées après les débuts de la Révolution, après 1905, ne font-elles que migrer, presque inchangées, d'un champ artistique à l'autre. Le réalisateur se contente d'animer, si nécessaire, le tableau qui a su capter son attention, par sa subversion graphique, par la vive émotion qu'il suscite ou par les héros mis en scène — Ivan le Terrible et Napoléon, deux empereurs pour lesquels Eisenstein ne cache pas sa fascination<sup>33</sup>.

#### — RECYCLAGES

Les figures plus anciennes sont retravaillées tout autrement. Eisenstein se les réapproprie pour en faire, par des expériences de montage audacieuses, les symboles de l'instant révolutionnaire même, du moment précis de l'échec ou de la victoire des émeutiers. Dans ses *Mémoires*, Eisenstein explique que, pour bâtir la scène du *Cuirassé Potemkine* où un cosaque sanguinaire éborgne une femme de son sabre, il s'est souvenu d'une illustration

courante de 1905 «se profilant au tréfonds de [sa] mémoire, où un cavalier sur un escalier, enveloppé de fumée, frappe quelqu'un de son sabre» (Eisenstein, 1977, p. 271). Mais dans le film, le geste du cosaque, décomposé en plans ultrabrefs remontés dans le désordre, exprime l'enrayement du temps, son reflux, donc le retour en force de l'«ancien».

Dans *Octobre*, le petit garçon qui s'affale sur le trône des Romanov lors de l'assaut du Palais d'hiver est le sosie du *Gamin des Tuileries* de Daumier (figure 17). Cette lithographie, qui célèbre la révolution de février 1848, est plusieurs fois reprise, jusqu'à la fin du siècle, par les artistes français : le peintre Boutet de Monvel (*Apothéose pour la canaille*, 1884), les dessinateurs de *L'Éclipse* (anonyme, 1877, figure 18). Mais, chez Eisenstein, cette image usée est bouleversée, augmentée : par une alternance très rapide de plans, l'enfant apparaît à la fois sur le siège impérial et à côté de ce siège, de telle sorte que deux espaces contigus et deux moments successifs se télescopent pour exprimer l'avènement du nouveau monde. Dans le même film, les vues du cheval blanc abattu au milieu du pont qui s'ouvre, en juillet 1917, proviennent de plusieurs images : gravure d'un cheval blanc qu'on remonte d'une galerie de mine<sup>34</sup>, caricature de *L'Éclipse*, légendée «un cheval emballé», plan d'un film de Méliès montrant «les évolutions bizarres du cheval à moitié squelettique de la calèche» (Eisenstein, 1979, p. 99<sup>35</sup>). Mais Eisenstein n'en reste pas là. Par des systèmes de faux raccords, le pont n'en finit pas de s'élever, d'écarteler la passagère, de hisser la calèche et le cheval pour signifier qu'une frontière, désormais étanche, sépare centre bourgeois et quartiers ouvriers.

## Conclusion

Peintres, cinéastes ou simples photographes amateurs ambitionnent de créer des images inédites alors qu'ils se limitent, en réalité, à reproduire les stéréotypes qui circulent autour d'eux et qui constituent le champ du visible. Eisenstein et son équipe, s'ils sont particulièrement novateurs dans leur manière de filmer le monde, anamorphosé par une courte focale ou esthétisé par des trames placées sur l'objectif, sont par contre moins inventifs dans ce qu'ils montrent : personnages, accessoires, situations



Figure 17  
*Gamin des Tuileries* (Daumier, 1848)  
© Bibliothèque nationale



Figure 18  
Dessin anonyme, *L'Éclipse*  
(1<sup>er</sup> juillet 1877)  
© Bibliothèque nationale

empruntés à leurs prédécesseurs. Pourtant, les clichés, emprisonnés dans la très longue durée, ne sont pas des archétypes. À la suite d'un bouleversement majeur, attentat, guerre ou révolution, les artistes peuvent subitement porter un autre regard sur les images fabriquées avant la tragédie, durant ce qui leur semble désormais la préhistoire. Alors, ils ne se limitent plus à les reproduire mais les rejettent (les pyramides), les dénaturent pour les forcer à exprimer leur contraire (la religion) ou en font un terrain d'expériences sur lequel s'invente un nouvel art.

Université Paris I

#### NOTES

1. Ce texte est issu d'une communication lors du premier Colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, *La nouvelle sphère intermédiaire*, Musée d'art contemporain de Montréal, mars 1999.

2. Voir *Tracé R.G.* (Deligne, 1998) et *Tintin chez Jules Verne* (Tomasi, 1998).

3. D'autres explorations du même type restent d'ailleurs à mener : études des recyclages de vignettes de BD au cinéma (*Astérix*, *Lucky Luke*, etc.), examen de pièces de théâtre adaptées pour le grand écran (*Nuit d'ivresse*, *Le Père Noël est une ordure*, etc.). À l'inverse, il serait utile de comprendre à partir de quelles images les romanciers ont fabriqué leurs descriptions. On sait, par exemple, que Stendhal, grand amateur et collectionneur d'estampes, s'est inspiré de plusieurs tableaux d'Horace Vernet pour écrire *La Chartreuse de Parme*.

4. Cela a commencé à être étudié, en France, par Hélène Puisseux dans *Les Figures de la guerre* (1997).

5. Le 16 juillet 1997, l'explosion d'un bus, devant le musée du Caire, fait dix victimes.

6. Le lundi 17 novembre 1997, un attentat perpétré devant le temple d'Hatchepsout, par le commando islamiste Gama'at al-Islamiya, tue soixante-deux personnes, dont cinquante-huit touristes étrangers.

7. Je me fonde sur les brochures Havas, Jet Tours, Forum Voyages et Club Med diffusées dans les agences de voyage françaises.

8. Des films qui, inversement, sont hors mode et évoquent peu le quotidien.

9. Le 25 juillet 1830, Charles X fait publier dans *Le Moniteur* des ordonnances qui établissent une censure rigoureuse de la presse, dissolvent la Chambre des députés nouvellement élus et modifient le système électoral en faveur des candidats conservateurs. Trois journées d'émeutes s'ensuivent, au terme desquelles la Restauration s'effondre, faisant place à la monarchie de Juillet.

10. Insurrection républicaine du cloître Saint-Merry, les 5 et 6 juin 1832.

11. Cf. notamment :

— pour 1830 : *Le 28 juillet. La Liberté guidant le peuple*, Eugène Delacroix, huile sur toile, musée du Louvre ; *Attaque de l'hôtel de ville, 28 juillet 1830*, Joseph Beaume et Charles-Louis Mozin, huile sur toile, musées de Versailles

et du Trianon ; *Prise de l'hôtel de ville ou Le Pont d'Arcole ou 28 juillet 1830*, Amédée Bourgeois, huile sur toile, musées de Versailles et du Trianon ; *Le Combat devant l'hôtel de ville, 28 juillet 1830*, Victor Schnetz, huile sur toile, musées de Versailles et du Trianon ; *Combat de Paris*, Dembour, estampe Dembour, Bibliothèque nationale ; *Charbonnier et maître chez lui*, Bellangé, estampe, Bibliothèque nationale ; *Les Parisiennes*, estampe anonyme, Bibliothèque nationale ; *Barricade de la place Dauphine*, Victor Adam, lithographie, Bibliothèque nationale.

- pour 1832 : *Les Républicains engagent leur première bataille*, Flin, lithographie, musée Carnavalet.
- pour février 1848 : *La Barricade*, Gustave Courbet, dessin, musée Carnavalet ; *24 février 1848, 5 heures du soir*, anonyme, dessin sur papier, musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis ; *Émeutiers de 1848*, Auguste Jeanron, fusain, musée du Louvre ; *L'Incendie du château d'eau*, anonyme, lithographie, musée Carnavalet.
- pour juin 1848 : *Souvenirs de Juin 48. Attaque de l'entrée du Faubourg du temple*, E. de Beaumont, lithographie, musée Carnavalet ; *Enlèvement de la barricade de la rue Planche-Milbray*, E. de Beaumont, lithographie, musée Carnavalet ; *Dévastation du poste de la place Maubert*, E. de Beaumont, lithographie, musée Carnavalet ; *23 juin 1848. Place du Petit Pont*, Bonhomme, dessin, musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis ; *Souvenirs de juin 1848, le 24 juin 48. Prise de la barricade de Ménilmontant*, F. Lehnert, lithographie, musée Carnavalet ; *Souvenirs des journées de juin 1848. Rue de la Roquette*, anonyme, lithographie, musée Carnavalet ; *Barricade du faubourg Saint-Antoine*, G. Gobaut, aquarelle, musée Carnavalet.

12. Pour la plupart réalisées dans les années 1880 car, de décembre 1871 à l'amnistie de 1880, la Commune de Paris, violemment réprimée, fait l'objet d'un arsenal juridique qui censure toute manifestation du souvenir (Cf. Bertrand Tillier, 2000, p. 70-83).

13. Cf. Tsikounas, 2000.

14. Atelier fondé à Petrograd le 9 juillet 1922 par quatre jeunes réalisateurs (Trauberg, Kozintsev, Youtkévitich et Krijitski) qui avaient signé quelques mois auparavant, le 5 décembre 1921, le *Manifeste de l'excentrisme*, un manifeste en forte résonance avec le manifeste italien de Marinetti et Corra sur le théâtre synthétique futuriste. En 1924, Krijitsky et Youtkévitich quittent la fabrique, rebaptisée Atelier. Celui-ci se démantèle en 1929, juste avant la sortie de *La Nouvelle Babylone*, à un moment où les expériences futuristes et le montage intellectuel ne sont plus de mise. Kozintsev et Trauberg continueront à travailler ensemble jusqu'en 1945, jusqu'aux déboires de leur dernière réalisation, *Les Gens ordinaires*, film qui sera seulement distribué en 1956 dans une version tronquée.

15. Tableau qui reprend au calque le *Torero mort*, œuvre de 1864.

16. Eisenstein a expliqué que, pour réussir cette scène, il avait réellement placé sur la centrifugeuse un « divin enfant » : le nourrisson de son actrice, Marfa Lapkina.

17. Au terme du tournage, *Octobre* mesurait 49 kilomètres de pellicule. La version finale fait 2800 mètres.

18. Cette réflexion sur les héritages est si constante dans les écrits d'Eisenstein que, dans sa préface à *Mémoires 3/Œuvres 6*, Barthélemy Amengual affirme que le cinéaste « n'a plus rien à inventer, si ce n'est, précisément, *post factum*, les chemins de son invention » (dans Eisenstein, 1985, p. 10).

19. Dans *Octobre*, la scène du lynchage d'un porte-étendard a été suggérée au cinéaste par « la tentative des femmes de fustiger Cécile » dans *Germinal*, scène qui fait

elle-même écho au célèbre épisode de l'assaut des poissardes contre Théroigne de Méricourt (Cf. Eisenstein, 1985, p. 72).

20. Eisenstein explique la façon dont il a voulu restituer, dans le film muet *Octobre*, par des effets d'iris, l'impression du grondement du canon de l'Aurore roulant dans les enfilades du Palais (Eisenstein, 1985, p. 30).

21. *La Grève* (1925), *Le Cuirassé Potemkine* (1926), *Octobre* (1927). Trois films historiques, donc des œuvres qui présupposent les rémanences d'images visuelles et littéraires.

22. Voir Eisenstein (1977, p. 65).

23. Eisenstein ne cite pas l'auteur, Jules Claretie, mais seulement la maison d'édition de cet essai en deux volumes, la librairie illustrée (*L'Histoire de la révolution de 1870-71*).

24. Toutes ces emplettes, à l'exception des lithographies d'Honoré Daumier, achetées directement à Paris par Léon Moussinac, sont faites le plus souvent dans une librairie de Saint-Petersbourg-Petrograd, située près de la place Znamenski. (Cf. Eisenstein, 1979, p. 249).

25. Distribué en URSS sous le titre *La Guillotine*. À propos de ce film, Eisenstein explique, d'ailleurs, comment deux infimes coupures suffisent à changer complètement le sens d'une scène entre Robespierre et Danton (Eisenstein, 1976, p. 121).

26. Vraisemblablement *L'Enfant de la barricade*. Concernant le film sur l'Empire, Eisenstein raconte l'histoire d'un sergent dont un forgeron jaloux a flétri l'épaule au fer rouge.

27. Dans « Naissance d'un maître » (Eisenstein, 1979, p. 138-144), il encense Dovjenko, mais ne dit presque rien de son film *Zvénigora*. Il n'évoque l'œuvre de Koulechov, Vertov et Poudovkine que pour prouver la supériorité de ses théories sur les leurs, alors que Vsevolod Poudovkine (1929), dans son livre *On Film Technic*, reproche à Eisenstein de s'emparer des idées d'autrui sans l'avouer. Eisenstein reste aussi quasiment muet sur les réalisateurs tsaristes qui l'ont précédé. De même, tandis qu'il ne cesse de parler de la façon dont il a retraité les descriptions littéraires des Français Hugo, Zola et Maupassant, il ne dit rien de ses nombreux emprunts à Isaac Babel. Or, les figurantes qui composent dans *Octobre* le « bataillon de la mort » sont les sosies des femmes-soldats qui, dans *Benia Krik*, défilent dans les rues d'Odessa. De même, dans *La Grève*, les images des bas-fonds sont en forte résonance avec la peinture du ghetto dans *Benia Krik*. Quant à la séquence des deux frères sciant en deux parties égales leur isba pour partager au sens propre l'héritage, elle est la reprise de *Ma première oie*. Pour les autres emprunts à Babel, voir Mireille Broudeur-Kogan (1999).

28. Ami d'enfance, assistant et colocataire. Maxime Strauch et sa compagne, l'actrice Judith Glizer, partagèrent longtemps le même appartement qu'Eisenstein (Cf. Eisenstein, 1979, p. 199).

29. Voir Strauch (1970) et Alexandrov (1983).

30. Voir Gorki (1957 et 1978) et Trauberg (1976 et 1988).

31. Dans ses deux éditions, de Moscou et de Petrograd-Leningrad.

32. J'ai tourné les pages de *L'Éclipse*, *L'Assiette au beurre*, *Le Petit Journal*, *Le Figaro*. Une enquête dans la presse nationale allemande reste à mener.

33. Eisenstein (1977, p. 136) dit aimer les héros tels Ivan et Napoléon, car ils se sont « libérés de l'ombre de la figure du père ».

34. Image reproduite dans *L'Histoire de la révolution de 1870-71* de Jules Claretie.

35. Eisenstein précise que c'est le premier film qu'il a vu.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alexandrov, 1983** : Grigori Alexandrov, *Epoha i kino (Époque et cinéma — notre traduction)*, Moscou, Literatournaïa Politika, 1983.
- Amengual, 1985** : Barthélemy Amengual, « Préface », dans Eisenstein, *Mémoires 3/Œuvres 6*, Paris, UGE 10/18, 1985.
- Anonyme, 1977** : « Sera tambour major », *L'Éclipse*, 1<sup>er</sup> juillet 1877.
- Broudeur-Kogan, 1999** : Mireille Broudeur-Kogan, *L'Ascension de Benia Krik*, thèse de civilisation russe, Inalco, 1999.
- Deligne, 1998** : Michel Deligne, *Tracé R.G.*, Paris, Lefrancq, 1998.
- Eisenstein, 1976** : Sergueï M. Eisenstein, *Le Film, sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976.
- Eisenstein, 1977** : Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires 1/Œuvres 3*, Paris, UGE 10/18, 1977.
- Eisenstein, 1979** : Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires 2/Œuvres 5*, Paris, UGE 10/18, 1979.
- Eisenstein, 1985** : Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires 3/Œuvres 6*, Paris, UGE 10/18, 1985.
- Gorki, 1957** : Maxime Gorki, *Notes et Souvenirs 1921-1923*, Paris, EFR, 1957.
- Gorki, 1978** : Maxime Gorki, *Mes universités*, Paris, EFR, 1978.
- Poudovkine, 1929** : Vsevolod Poudovkine, *On Film Technic*, London, Victor Gollancz, 1929.
- Puiseux, 1997** : Hélène Puiseux, *Les Figures de la guerre*, Paris, Gallimard, 1997.
- Sorlin, 1997** : Pierre Sorlin, *Les Fils de Nadar*, Paris, Nathan, 1997.
- Starcks, 1999** : Pierre Starcks, « On a marché sur Tintin », *Télérama*, n° 2559, 1999.
- Strauch, 1970** : Maxime Strauch, « Eisenstein snimaiet *Ocktiabr* » (« Eisenstein tourne *Octobre* » — notre traduction), *Iskoustvo Kino*, n° 4, 1970, p. 134-147.
- Tillier, 2000** : Bertrand Tillier, « La Commune de Paris : une révolution sans peinture ? », *La Revue du musée d'Orsay*, n° 10, 2000, p. 70-83.
- Tomasi, 1998** : Jean-Paul Tomasi, *Tintin chez Jules Verne*, Paris, Lefrancq, 1998.
- Trauberg, 1976** : Leonid Trauberg, *Kogda zvézdy byli molodymi (Quand les étoiles étaient jeunes — notre traduction)*, Moscou, Iskoustvo, 1976.
- Trauberg, 1988** : Leonid Trauberg, *Svezect bytia (La Fraîcheur de la vie quotidienne — notre traduction)*, Moscou, Kinocentr, 1988.
- Tsikounas, 2000** : Myriam Tsikounas, « Anticommunards », L'Histoire par l'image, Réunion des Musées Nationaux, < <http://www.histoire-image.org/> >, 2000.