

Eisenstein, outils plastiques et outils théoriques du discours idéologique

« L'art est toujours conflit : 1) de par sa mission sociale, 2) de par son essence, 3) de par sa méthode¹. », telle est la définition que donne Sergueï Eisenstein de l'art en 1929 dans *Dramaturgie der filmform*. Au sein de ce texte, il actualise les théories du cinéma qu'il a jusqu'ici proposé et expérimenté depuis la création de son premier film *La Grève*, en 1924, jusqu'à son dernier en date *Octobre*, réalisé en 1927.

Celui-ci est une commande du pouvoir en place en URSS afin de commémorer le dixième anniversaire de la révolution bolchevique. À la suite de la révolution de Février, le tsar Nicolas II abdique et un gouvernement provisoire s'installe. Ce gouvernement, avec à sa tête le prince Lvov, introduit des droits libéraux pour tous les citoyens de l'Empire, interdisant les discriminations religieuses et ethniques, et abolit la peine de mort. Après l'échec de l'offensive de Galicie, se forme un nouveau gouvernement à majorité socialiste à la fin du mois de juillet, dirigé par Alexandre Kerenski, l'un des chefs de l'opposition et ministre de la Guerre. Ce gouvernement bourgeois souhaite pourtant poursuivre la guerre, malgré une misère croissante au front interne et des résultats militaires désastreux pour le pays. Une grande part de la population russe se mobilise aux côtés des bolcheviks qui réclament la fin des hostilités et la redistribution des terres aux paysans. Lénine, leur chef, rentre d'exil. Le 25 octobre 1917 (7 novembre en Occident), les bolcheviques mènent l'insurrection à la prise du Palais d'Hiver de Saint-Pétersbourg, où sont réfugiés les membres du gouvernement. Un régime communiste s'instaure en Russie, bien qu'une lutte contre les tsaristes « blancs » et les forces internationales (Usa, Grande Bretagne, France) retardent la création, en 1922, de l'Union Soviétique.

L'œuvre d'Eisenstein retrace librement l'insurrection bolchévique. Sa création est ainsi le prétexte à une expérimentation formelle et intellectuelle dans une visée idéologique.

Nous allons ici considérer le passage représentant la révolution avortée de juillet. Le film fait référence par cette scène aux manifestations populaires qui se sont déroulées du 16 au 20 juillet 1917 dans différentes régions de Russie, auxquels ont participé des militaires, des matelots et des ouvriers, guidés par des militants bolchéviques. Si la séquence en question dure plus d'une dizaine de minutes, on trouvera intéressant de conserver pour l'analyse seulement le passage qui présente la répression des manifestants

¹ S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », dans Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Édition Images modernes, coll. « Inventeurs de formes », n° 8, 2005, p. 91.

par le gouvernement provisoire et la violence véhiculée par les contre-révolutionnaires. Toute la séquence possède une unité de temps, mais notre passage se trouve dans une unité de lieu : le centre historique de Saint-Pétersbourg. Les manifestants occupent la place des journaux libéraux, ils forment une foule anonyme, munis de banderoles et de tracts communistes. Au défilement pacifique du peuple s'oppose une intervention de l'autorité militaire. Des canons mitrailleurs tirent sur les prolétaires, certains tentent de fuir vers les ponts pour rejoindre les quartiers ouvriers de l'autre côté du fleuve. Des bourgeois se trouvent sur la promenade le long de la rive. Dérangés dans leurs activités par la dispersion des manifestants, ils décident de s'attaquer rageusement à un porte-étendard qui se cache là. Avec leurs mains, leurs pieds et leurs ombrelles, ils le massacrent avec jouissance. Tandis que la répression militaire continue, un membre du gouvernement au téléphone ordonne la levée du pont principal pour empêcher la fuite des révolutionnaires. Ces derniers, paniqués, s'engouffrent sur le pont, suivis d'une calèche tirée par un cheval. S'ensuit la montée lente de l'édifice, sur lequel le cheval déboussolé et le cadavre d'une jeune femme gisent. Autour, des manifestants s'éparpillent. Enfin le pont complètement ouvert, le cheval tombe à l'eau, le cadavre de la jeune femme glisse du pont et s'écrase au sol tandis que le porte-étendard décédé est étendu la tête à demi-nue dans le fleuve. Les bourgeois, de plus en plus nombreux, célèbrent l'échec de la lutte. Ils jettent dans le fleuve les tracts révolutionnaires et se débarrassent des banderoles qu'ils ont détériorées, en riant aux éclats. L'extrait se conclut par l'échec des Journées de juillet.

Nous tenterons ici d'établir, à travers l'étude de cette séquence d'*Octobre*, un système d'analyse de l'œuvre d'Eisenstein de la première période (1924-1927), par la considération des outils plastiques et théoriques dont le cinéaste use dans sa création. Nous commencerons par identifier les composantes de l'image (personnages, espaces, objets) comme outils de mise en scène, ainsi que les procédés purement cinématographiques (intertitres, composition du plan, conflit entre les plans) propices à la mise en place d'un discours idéologique. Cette classification établie, nous pourrions proposer une analyse organique de la séquence, à la lumière des concepts de montage théorisés par Eisenstein.

Analyse du discours idéologique par typologie des composantes de l'image

Pour commencer, la séquence peut être pensée comme un itinéraire, entre récit historique et récit imaginaire. Sa structure repose en effet sur le système de « construction-déconstruction » décrit par Marie-Claire Ropars². Nous proposons ici de décortiquer les éléments de mise en scène qui rendent signifiant ce récit, et le font évoluer d'un simple témoignage historique à un récit imaginaire à visée idéologique.

Les personnages

Nous remarquons trois catégories de personnages dans la séquence : les personnages “bolcheviques”, les personnages “bourgeois” et les personnages “motifs”. Les personnages “bolcheviques” sont représentés par deux figures dans la séquence. Il y a d'abord la foule, qui regroupe les bolchéviks anonymes, réprimés puis dispersés. Elle est brimée par le gouvernement et ses soldats. Il y a ensuite le personnage du porte-étendard, métonymie de la foule et personnification des prolétaires. Il est, de son côté, la victime de la violence bourgeoise, tente de conserver son drapeau aux couleurs communistes, mais ne peut résister au nombre de ses assaillants.

Les personnages “bourgeois” sont caractérisés par trois figures. La plus présente est celle des bourgeois sur la promenade qui sont, par contraste, la personnification de l'oisiveté. Assouvissant leurs pulsions primaires, ils incarnent l'absence de conviction politique et intellectuelle, l'opportunisme carnassier mis en œuvre pour conserver une position privilégiée dans la société. Ils sont passifs pendant l'insurrection et actifs pendant la répression. La figure la plus importante est celle du membre du gouvernement. Figure métonymique du système d'oppression distancié, il est l'ordonnateur de la violence mais ne prend pas part au conflit. Par la maîtrise de la technologie, il est omnipotent et possède une pleine capacité d'action. Enfin, la dernière de ces figures est celle de l'officier qui est la personnification de la perpétuation de la violence. Il représente l'exécution spontanée des actes répressifs. Au cœur de l'action, il jouit du pouvoir qu'on lui accorde, par l'usage d'une autre technologie, puissante, alors qu'il n'est pas lui-même décisionnaire.

Les personnages “motifs” sont les résultantes de l'affrontement entre les

² Marie-Claire Ropars et Pierre Sorlin, *Octobre : écriture et idéologie*, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma », n°4, 1976, p. 159-162.

personnages bolchéviques et les personnages bourgeois. Ils évoquent par leur présence ce pourquoi la lutte existe et les raisons pour lesquelles elle échoue. À ce titre, le cadavre de la jeune femme sur le pont constitue à la fois une personnification des causes de la lutte et une deuxième métonymie de la foule. En effet, son corps anonyme et inerte représente tous les êtres silencieux, non révolutionnaires, victimes collatérales de la répression. Son apparition est simultanément la conséquence des tirs de canons et une première image de la mort, qui sera complétée par le cadavre du porte-étendard. Autre motif de la séquence, le cheval est une métaphore du manque de conscience des bolchéviks lors de leur engagement pendant les Journées de juillet. Vivant, il s'engouffre, comme les ouvriers, sur le pont sans anticiper sa levée et se trouve pris au piège. Mort et suspendu à ce dernier, il amorce le motif de la chute, repris plus loin lorsque les tracts et banderoles révolutionnaires sont jetées à l'eau par les bourgeois.

Les espaces

À ces trois catégories de personnages répondent trois types d'espaces, qui coexistent dans la séquence. Nous les distinguons à partir de trois critères : les espaces à connotation bourgeoise, les espaces représentatifs de la violence systémique et les espaces transitionnels. Cette typologie fait ressortir que les personnages bolchéviques n'appartiennent à aucun de ces espaces bien qu'ils les investissent tous.

Les espaces à connotation bourgeoise sont doubles. Lieu de vie collective, ils deviennent le théâtre de la répression. Le premier qu'on découvre, dès le début de la séquence, est la place où siègent les journaux réactionnaires. C'est le lieu principal de l'insurrection. Symboliquement, cet espace évoque le quatrième pouvoir, la presse étant un outil politique majeur. De plus, l'architecture de la place est classique et évoque la suprématie de la culture bourgeoise européenne historique. Le second espace est la promenade le long du fleuve. C'est un lieu bourgeois par excellence parce qu'il est propice aux activités de loisir. Il est occupé par un couple roucoulant sur une barque et devient, par ailleurs, un espace d'oppression, inaccessible pour le prolétaire. Les espaces représentatifs de la violence systémique ont la particularité d'être les seuls non spatialisés de la séquence. Sur ce principe, le bureau du membre du gouvernement ne possède pas de localisation identifiable. Il représente l'omnipotence du régime et sa capacité d'action indépendante de sa situation géographique. De même, les canons mitrailleurs ne peuvent pas être clairement situés aux alentours de la place. Ils renvoient à l'omniprésence de

l'assaut et au monopole des technologies militaires, ce qui a pour effet d'accentuer l'incapacité des bolchéviques à échapper à la répression. En somme, l'état contrôle tous les espaces présents dans la séquence.

Les espaces transitionnels n'appartiennent à personne et marquent une frontière entre les espaces à connotation bourgeoise et les espaces bolcheviques invisibles. Tel est le cas du fleuve, qui sépare géographiquement le centre historique des quartiers populaires. Tel est le cas ensuite du pont levant, qui unifie autant qu'il scinde les deux rives. Cette dichotomie visuelle apparente trouve un écho dans les fonctions métaphoriques de ces deux espaces. À la fois lieu et technologie, le pont mesure l'écart social et politique des deux classes et se présente comme un outil de pouvoir décisif. Le fleuve, pour sa part, souligne ces différences puisque les bourgeois y flottent paisiblement dans leur barque tandis que les prolétaires y tombent contre leur volonté. L'eau en vient à symboliser l'échec de l'insurrection : le cadavre du porte-étendard finit la tête dans les vaguelettes du fleuve, les tracts et les banderoles y coulent et le cheval s'y trouve précipité.

Les objets

Les objets, au même titre que les personnages et les espaces, trouvent une fonction dans l'organisation du discours cinématographique. François Albera développe dans son ouvrage *Eisenstein et le constructivisme russe* l'idée selon laquelle « tout objet (*predmiet*) à filmer est appréhendable comme une chose (*vecht*)³ » chez Eisenstein. Le cinéaste, dans un texte de 1925, précise :

Du point de vue de l'expressivité tendancieuse, chaque objet est une composition de schémas différents qui éveille des domaines associatifs différents ; c'est la base de l'impressivité de l'expressif. L'objet abstraitement expressif qui révèle le principe extrêmement épuré de l'organisation structurelle. L'expressivité affective de l'objet consiste en ce que le mécanisme de notre perception se règle sur un état correspondant pour réagir sur la série des stimuli sélectionnés : mythique, coloristique, textural, etc. Ces stimuli correspondent à la recharge affective⁴.

Nous proposons de classer les objets de la séquence en deux catégories, afin de déterminer leur influence sur notre réception. Il faut préciser que tout objet contient en puissance ces deux catégories, comme un sens propre et un sens figuré, et qu'il revient

³ François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Milan/Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », n°15, 2019, p. 276.

⁴ Sergueï Eisenstein, cité dans *Ibid.*, p. 271.

au cinéaste de développer l'une ou l'autre dans un objet filmique selon le discours cinématographique employé.

La première catégorie d'objets comprend ceux simplement *abstraitement expressifs* – autrement dit, les objets qui trouvent leur sens dans la séquence de manière organique. On en compte quatre : le pont, le téléphone, la barque et la calèche. Le pont et le téléphone sont technologiques et donc objets de pouvoir. Leur maîtrise par les bolchéviki est indispensable pour avoir une véritable capacité d'action et donc gagner la Révolution. La barque, comme évoqué précédemment, est le seul objet qui flotte sur l'eau, elle est de connotation bourgeoise mais ne constitue pas un enjeu dans la séquence. Enfin, la calèche, sans appartenance, est une technologie trop faible pour donner un pouvoir d'action à ceux qui la détiennent. C'est le seul objet qui ne tombe pas du pont, mais sa position spatiale demeure délicate. Par son aspect de neutralité, la calèche se doit d'être considérée comme appartenant au camp des opprimés silencieux.

La seconde catégorie d'objets comprend ceux dont l'*impressivité* trouve une valeur idéologique directe dans la séquence. Ces objets éveillent ici la subjectivité du spectateur par deux moyens : en provoquant stimuli et affects ou par évocation mythique. On trouve dans la séquence quatre objets source d'affects. L'ombrelle, possédée par les bourgeoises, est un attribut d'apparat utilisé comme une arme. En donnant la mort au porte-étendard avec cet objet inadapté, les bourgeoises en font un usage sylleptique. Les canons mitrailleurs, objets de technologie et de violence, participent à la personnification de la violence par leur activité. Enfin, les tracts et les banderoles communistes sont des symboles révolutionnaires, une adresse directe au spectateur. On trouve également deux objets à l'évocation mythique, qui n'appartiennent vraisemblablement pas à la ville de Saint-Pétersbourg. La statue du Sphinx, symbole des pharaons et du mystère divin accessible seulement pour une élite, représente l'autoritarisme du pouvoir russe et l'exclusion des prolétaires de son exercice. La statue d'Athéna, déesse de la sagesse, des armes et de la guerre, symbolise la stratégie militaire, ce qui manque cruellement aux bolchéviki pendant les Journées de juillet. Ces objets anachroniques en opposition soutiennent l'idée de lutte entre prolétaires et bourgeois.

La mise en scène prend corps par une articulation de ses procédés dans une démarche cinématographique. Eisenstein, dans une pensée commune à tous les grands cinéastes soviétiques, envisage le discours cinématographique par le montage. Ce que la mise en scène fait exister en puissance dans le plan est révélé en acte par le discours cinématographique.

Analyse du discours idéologique par typologie des procédés cinématographiques

Puisque le « fondement de toute forme d'art est toujours le conflit (étonnante transformation “en images” du principe dialectique)⁵ » et que le cinéma est un art, les procédés cinématographiques reposent en effet sur le principe de conflit. Eisenstein met constamment en place un discours idéologique à travers des confrontations, par l'entremêlement de propos écrits et imagiers, par la composition des plans et dans la juxtaposition des images.

Le lisible et le visible

Tout est lisible dans la séquence, banderoles, tracts, journaux, enseignes sur la place, cartons textuels, et pourtant tout est montré (lutte, revendications dans l'opposition, lieux de la manifestation, répression, soulèvement du pont, échec de la lutte). Le lisible accompagne donc le visible, ce qui permet à Eisenstein de constituer un double discours, à la fois textuel et cinématographique, bien que leurs restitutions soient indissociables⁶. On peut analyser le discours textuel dans la séquence comme ayant quatre fonctions. Les trois premières fonctions sont attribuées essentiellement aux cartons textuels.

La première fonction des intertitres est de véhiculer un discours contextuel à valeur historique. « Au coin de la rue Sadocaïa et de la perspective Nevski » est une description spatiale qui souligne le discours cinématographique puisque les rues sont filmées. « Le gouvernement a ordonné » suivi par « de lever les ponts... » apporte une précision dans la narration et le choix de présenter l'information textuelle en deux cartons distincts renforce la sensation de distanciation déjà signifiée dans l'image par l'absence de spatialisation du bureau du membre du gouvernement. « Les vainqueurs détruisaient la “Pravda” » souligne la portée des images qui présentent les bourgeois jetant les exemplaires du journal révolutionnaire dans le fleuve. Ce carton redouble l'effet produit par les plans qui

⁵ Sergueï Eisenstein, « Hors-plan » (1929), disponible dans Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma, l'art d'une civilisation : 1920-1960*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011, p. 220. Toutes les citations de cette deuxième partie sont issues de ce texte.

⁶ Marie-Claire Ropars écrit à ce propos : « le film parle davantage qu'il ne montre » dans *Octobre, écriture et idéologie, op. cit.*, p. 115. Le lisible participe selon elle au système de « construction-déconstruction » mis en place tout au long de la séquence.

l'entourent : l'échec de la lutte est cuisant.

La deuxième fonction des intertitres est de présenter un discours toujours contextuel, mais cette fois à valeur idéologique. « Près du repère des journaux réactionnaires... » est une description qui connote par les points de suspension le rejet de cette institution par les bolchéviks. L'information délivrée est à la fois historique et idéologique. Il en va de même pour le carton suivant « En sauvant l'étendard... » qui d'une part, anticipe l'échec de cette entreprise par le porte-étendard, qui se cache près du pont, et d'autre part révèle l'importance symbolique de cette tâche. Enfin, le carton textuel « La contre-révolution a gagné », d'apparence simplement descriptif, présente une part de subjectivité dans son énonciation par le choix de la forme affirmative. Plutôt que de confirmer l'échec de la lutte communiste, Eisenstein fait le choix de mettre en valeur la célébration des bourgeois. Cela provoque un effet pathétique, sur lequel nous reviendrons plus tard.

La troisième fonction des cartons est de transcrire au discours direct la parole des protagonistes dans la séquence. « Un bolchevique ! » donne la parole au bourgeois qui s'élance de rage hors de sa barque. Cet intertitre marque la transition des bourgeois d'un état passif à un état actif, qui passe par une exclamation. Le deuxième carton qui donne la parole à un personnage est « Couper les quartiers ouvriers du centre. » bien qu'il ait une valeur narrative et descriptive également. On peut noter l'emploi de l'infinitif comme une manière de concilier la parole du membre du gouvernement et sa valeur contextuelle. Cela souligne une nouvelle fois l'effet de distanciation qui s'opère en présence du représentant du pouvoir.

Pour finir, la dernière fonction du lisible est attribuée aux textes présents immédiatement dans les plans : enseignes des journaux, *Pravda*, banderoles et tracts. Les enseignes sur la place sont des occurrences du carton qui les mentionne, à connotation idéologique communiste. Elles apparaissent dans de multiples plans, et répondent au carton par l'évocation d'une idéologie contraire. Les enseignes sont représentées dans des plans fixes, comme un symbole de stabilité en écho avec la stabilité du pouvoir en place difficilement ébranlable. Les banderoles et les tracts, comme énoncé précédemment, sont à la fois objets impressifs et adresse révolutionnaire directe au spectateur. Elles donnent une voix aux prolétaires anonymes dans la foule, qui ne possèdent pas de carton au discours direct dans cet extrait. Ils sont silencieux tout le temps de la répression, mais leurs slogans animent les images.

Le conflit dans le cadre

Dans son texte de 1929, Eisenstein explicite les conflits graphiques qui existent dans le cadre. Il en nomme cinq, que nous allons ici illustrer par des plans de la séquence. Précisons tout de même que ces différents conflits graphiques ne sont pas hermétiques, et que la plupart du temps ils coexistent dans les plans.

Le premier comprend le « conflit de directions au sens graphique du terme (des lignes) ». Le plan du pied d'une bourgeoise écrasant avec rage une banderole communiste présente ce conflit. La banderole scinde le plan dans la diagonale du coin en bas à gauche vers le coin en haut à droite. Le pied, par un mouvement vif, esquisse une ligne opposée, du coin en haut à gauche vers le centre de l'image. En quelque sorte, la trajectoire bolchevique est entravée par la trajectoire bourgeoise.

Le deuxième type de conflit est celui « entre les différents plans à l'intérieur du cadre ». On découvre dans la séquence le personnage du porte-étendard par un plan taille frontal. Il est au premier plan et occupe la majorité de l'espace, tenant à la main une banderole enroulée. On aperçoit derrière lui de droite à gauche, une énorme ornementation du pont, le ciel d'une blancheur extrême et le visage de la statue de sphinx. Le cadre est trop resserré pour rendre compte de l'espace dans sa profondeur et la cohabitation des objets dans le plan semble forcée. C'est à la fois un conflit entre les plans dans l'image induit par le traitement plat du paysage et un conflit entre les symboles présents dans l'image. L'effet a pour conséquence d'écraser dans le décor le porte-étendard qui tente de fuir.

Le troisième type énoncé est le « conflit de volumes ». Au début de la séquence, la foule anonyme s'éparpille lorsque les premiers coups de canon sont tirés. Dans un plan d'ensemble de la place, on voit au premier et au second plans des silhouettes fourmiller, tandis que l'arrière-plan forme un bloc stable, composé de bâtisses à l'architecture classique. Le cadrage ne permet pas d'apercevoir le toit des immeubles, ce qui renforce leur aspect massif. Le conflit entre les bolchéviks désordonnés et l'espace bourgeois qui les encadre révèle l'incompatibilité de leur présence avec la fonction des lieux, et provoque une sensation d'encerclement.

Le quatrième conflit dans le cadre que Eisenstein relève est « le conflit de masses (c'est-à-dire de volumes correspondant à des intensités différentes de lumière) ». On peut illustrer ce conflit par un autre plan qui présente les bolchéviks réprimés sur la place. Dans un plan d'ensemble en plongée, on voit au premier plan de la fumée translucide, au centre de l'image les révolutionnaires éparpillés et à l'arrière-plan, toujours, les immeubles immuables. La fumée rend compte de la présence toute proche des tirs de canon invisibles et renforce l'enfermement

des prolétaires dans un environnement hostile. Ils sont encadrés par deux symboles du pouvoir, l'un fugace, l'autre durable.



Le cinquième, et dernier type de conflit, est celui « dans l'espace ». Il constitue en quelque sorte la somme de tous les conflits, l'apogée de ce dernier à visée dialectique dans le cadre. Il existe dans tous les plans précédemment décrits.

Le conflit entre les plans

Dans le même texte, Eisenstein observe que ces « [...] conflits [...] n'attendent qu'une montée de l'intensité pour éclater en paires de fragments antagonistes. » avant de poursuivre sa classification et présenter quatre sortes de juxtaposition entre les plans, qui mènent au conflit plastique dans une visée idéologique. Il défend une « conception du montage comme collision, qui considère que c'est de la collision de deux éléments que naît une pensée ». Comme pour le conflit dans le plan, nous allons illustrer ici le conflit entre les plans par des exemples dans la séquence. Précisons encore la possible coexistence de plusieurs sortes de conflits entre deux cadrages.

Un « cadre d'ensemble et un cadre rapproché » juxtaposés sont mentionnés comme la première sorte de conflit entre les plans. On l'observe au début de la séquence, dans un plan taille, lorsque le porte-étendard se cache près du pont. Par un raccord regard, Eisenstein montre la foule dispersée dans un plan d'ensemble. Ce conflit visuel met en exergue le porte-étendard comme incarnation de la lutte et avec lui l'espoir vain d'échapper à la violence.

Ensuite, vient la réunion par le montage de « fragments d'orientation graphique différente ». Bien que ce procédé soit employé très fréquemment dans la séquence, nous choisissons d'observer les plans du cadavre de la jeune femme sur le pont. On en compte plus d'une dizaine. Les quatre premiers fragments se suivent, présentant le corps de face, de trois-quarts et de dos, selon quatre angles de prise de vue distincts. Le choix du faux raccord a pour effet de distendre le temps et d'imposer au regard les conséquences de la répression.



Les deux dernières sortes de paire de fragments antagonistes sont les « fragments traités en volume passant à des fragments traités à plat » et l’alternance de « fragments sombres et clairs ». Nous choisissons de les considérer ensemble puisque dans la séquence les deux procédés se complètent et s’enrichissent. Les plans d’enseignes, de canons mitrailleurs, ainsi que ceux du bureau du fonctionnaire, sont tous dans des teintes sombres, sans grande profondeur de champ. Ils sont juxtaposés avec les plans de la foule sur la place, ou des plans du pont qui se lève. Leur représentation frontale souligne l’absence de contamination du désordre environnant sur leur quiétude et leur lumière renforce la dichotomie entre oppresseurs et opprimés.



Chacun des outils plastiques et des procédés cinématographiques, présent de façon sous-jacente dans les fragments, trouve son efficacité par le montage. Fortement inspiré par le matérialisme historique de Marx, Eisenstein propose dans ses films de la première période une expérimentation *a priori* de ses théories successives sur le montage. Il concilie puissance évocatrice des plans, par leur matérialité, et intellectualisation du discours cinématographique, par l’assemblage de ces plans.

Analyses de la séquence à la lumière des théories du montage

Eisenstein développe tout au long de sa carrière une théorie du montage évolutive, nourrie par la pratique, qui « [ramène] toutes les caractéristiques du cinématographe à la forme unique du conflit, et par une logique dialectique toutes ses manifestations à une seule appellation [...] ». Il travaille alors à « un système qui englobe tous les procédés

expressifs du cinématographe et concerne toutes ses composantes⁷. ». Du montage des attractions au montage intellectuel, considérons ses différents usages dans la séquence.

Montage des attractions

D'après sa définition : « [l]a méthode du montage d'attractions consiste à alterner des motifs de manière à former un ensemble dans une visée thématique⁸. » Il faut créer le choc chez le spectateur par l'association de fragments. Selon le principe du conflit analysé précédemment, Eisenstein propose un montage des attractions efficient dans la séquence. Il prend forme par la représentation de la confrontation entre le pouvoir établi et le prolétariat. Son application est particulièrement visible dans la première partie de la séquence, lorsque les révolutionnaires s'engouffrent sur la place et que les premiers coups de canon sont tirés. On observe plusieurs usages de l'attraction. D'abord, le montage signifie l'opposition spatiale et temporelle entre les classes. Les plans de la foule sont très nombreux, selon plusieurs angles de prise de vue qui se suivent avec des faux raccords. Le prolétariat anonyme est souvent filmé en plongée. En revanche, l'officier qui tire les coups de canons est cadré en légère contre-plongée. Il est représenté hors de l'espace, presque comme au-dessus de l'espace. Ce choix de mise en scène renforce sa capacité d'action. Ensuite, le deuxième effet du montage des attractions a pour objectif d'obliger le spectateur à une contemplation active. La violence de l'artillerie est doublement suggérée par la surimpression. Celle-ci donne au canon son mouvement, bien qu'il soit statique dans les plans, en même temps qu'elle lui donne un bruit, bien que son image soit muette. Elle rend ainsi perceptible le massacre sans qu'on ne voie jamais la portée des tirs. L'usage de la fumée dans la composition renforce cet effet et les déplacements de la foule l'actualise. On trouve le même usage plus tard dans la séquence, lorsqu'on observe la chute du cheval sur le pont par de nombreux plans aux multiples points de vue, qui s'enchaînent avec des faux raccords. La juxtaposition, encore, avec les plans de canon en surimpression, fonctionne sur le modèle précédant : elle fait entendre visuellement le hennissement de l'animal et conduit à une association d'idées. Le discours cinématographique porte un regard sur les raisons qui mènent à l'avortement de la révolution et le montage emporte

⁷ Sergueï Eisenstein, « Hors-plan » (1929), *op. cit.*, p. 221.

⁸ Sergueï Eisenstein, « Montage des attractions au cinéma » (1924), disponible dans Daniel Banda et José Moure dans leur ouvrage : *Le cinéma, l'art d'une civilisation : 1920-1960*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011, p. 134.

l'adhésion du spectateur à ce discours.



Concept de pathos

Jacques Aumont dans *Montage Eisenstein* souligne l'importance du pathos dans le montage des attractions. Il permet une « efficacité entendue comme transformation et une (ré)orientation du spectateur⁹ ». Il faut le choc, mais il doit être accompagné d'une part de séduction. Pour cela, il faut considérer la sensibilité du spectateur et faire preuve de psychologisme. Eisenstein détourne les procédés de l'art bourgeois pour susciter « lyrisme et jouissance spectatorielle¹⁰ ». Le pathos permet un premier bond qualitatif, il obtient l'adhésion du spectateur, là où l'attraction obtient son attention. Les motifs et leur visée thématique y participent. Dans la séquence, la représentation de la bourgeoisie repose sur ce concept de pathos. Ils sont introduits au spectateur comme frivoles, car ils s'adonnent à une activité légère : la parade amoureuse. Ils répondent ensuite à une impulsion en se jetant sur le porte-étendard. Ils le massacrent avec des ombrelles et y prennent un plaisir extrême. Les femmes usent de leurs dents pour déchirer une banderole. À la fin de la séquence, ils célèbrent la défaite comme ils profiteraient d'une fête. Les journaux révolutionnaires sont utilisés comme des confettis qu'on lancerait au ciel pour s'amuser. Ils sont toujours filmés en plans serrés et brefs. Leurs visages présentent des yeux exorbités, des bouches grandes ouvertes et crispées par l'émotion. Leurs mouvements sont brusques et amples, saccadés. Ils sont parfois indiscernables, formant une masse grouillante autour du porte-étendard, puis ils s'agglutinent au bord du fleuve pour observer la fin de la répression. Souvent ils rient aux éclats. On observe leur plaisir à la perpétuation de la violence. Leur comportement est séducteur. Un des personnages attire particulièrement notre attention quant à sa capacité à suivre ses instincts pulsionnels. La femme, d'abord

⁹ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 82.

¹⁰ *Ibid.*

dans la barque, embrasse son mari, puis elle observe d'un air pensif ses pairs torturer le porte-étendard. Elle ne prend part au massacre que lorsque son mari se trouve en position de faiblesse dans la mêlée. Son comportement semble introduire un nouveau type de bourgeois chez Eisenstein : l'individu libidinal¹¹. Il questionne sur la part de folie qui meut ces personnages et permet de mettre en opposition le comportement prudent et réfléchi du porte-étendard, ou l'apparence sage du fonctionnaire, avec ces êtres sauvages. Quoi qu'il en soit, par cette confrontation dialectique, le cinéaste interpelle ici le spectateur par la psychologisation grotesque de la bourgeoisie.



Tentative de montage intellectuel

Il existe dans la séquence des propositions formelles qui dépassent le principe du montage des attractions par leurs procédés. Ceux-ci sont caractérisés par l'absence de choc et sont dénués d'un quelconque effet pathétique sur le spectateur. Ces images relèvent d'une autre théorie du montage : le montage intellectuel. Massimo Olivero, dans *Figures de l'extase*, propose une définition de ce montage, qui ne vise plus à « [...] représenter des idées, mais les produire grâce à un processus intellectuel, abstrait, engendré par un montage qui provoque un raisonnement, un montage qui argumente un discours abstrait, invitant le spectateur à le suivre et à réfléchir avec lui¹² ». La valeur conceptuelle des images suffit alors à mener le spectateur au bond qualitatif, vers une adhésion idéologique pure. Eisenstein soutient que la valeur conceptuelle provient de la « libération entière de l'action de sa détermination par le temps et par l'espace¹³ ». La levée du pont constitue une tentative de montage intellectuel dans la séquence, et non une efficacité du montage intellectuel car elle n'est que partiellement libérée de sa dimension

¹¹ Sur ce point, Marie-Claire Ropars, dans *Octobre, écriture et idéologie*, *op. cit.*, chapitre « Sur un fantasme », propose une lecture psychanalytique de la scène en associant la violence perpétuée par la bourgeoisie à une pulsion de viol de la part des « femmes phalliques » à l'égard du porte-étendard.

¹² Massimo Olivero, *Figures de l'extase : Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », n°5, 2017, p. 48.

¹³ Sergueï Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », 1929. Cité par Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 218.

spatio-temporelle. Lorsque le pont se dresse, le rythme change. La durée des plans s'allonge. La concentration de mouvements dans les images diminue considérablement. Et le dynamisme provient désormais du nombre d'angles de prises de vue plus que du nombre d'événements. Ce qui était alors produit par le choc des attractions ou par la fulgurance du pathos devient l'unique affaire d'un montage à valeur réflexive. Contenu entre deux moments narratifs de frénésie, ce passage de la séquence se présente comme un moment descriptif, sorte de pause dans l'action. On voit le pont par dessous, éclairé par l'eau. On observe sa montée progressive par le dessus, il coupe l'image en diagonale et sa blancheur éclaire le paysage. Enfin, les deux statues antiques le surplombent. Ces deux symboles sont les moteurs de la réflexivité. Ils sont deux témoins historiques de l'échec politique présent. Ils possèdent chacun une portée intellectuelle par leur apparition, le sphinx dans des gros plans de sa figure calme, et Athéna par sa posture droite, en amorce du pont. L'un est clair, l'autre est sombre. Ils se répondent par le montage et s'adressent ainsi tous deux au spectateur par leur présence artificielle, dans l'intention de le « [...] conduire [...] à travers une série d'états psychiques, à atteindre la dimension eidétique du cinéma¹⁴ ».



Conclusion

L'analyse de l'œuvre d'Eisenstein de la première période relève de l'étude de son discours idéologique, par les outils de mise en scène et les outils théoriques dont il use. L'idéologie est véhiculée par la composition des plans et leur juxtaposition, motivées par le conflit. La dichotomie et la métonymie sont, dans le récit, des figures propices à la dialectique chez Eisenstein. Le montage permet ensuite une affirmation artistique et politique de tous ces outils. Tout participe à la *praxis*, c'est pourquoi il faut envisager une coexistence des concepts de montage afin de saisir l'interprétation complexe du réel

¹⁴ Massimo Olivero, *Figures de l'extase : Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, op. cit., p. 48

proposée par le cinéaste.

Ainsi, il y a dans *Octobre*, comme dans *La Grève* et *Le Cuirassé Potemkine* la volonté de mener le spectateur à l'adhésion au discours communiste, par le choc, le pathos, et enfin par la mise en place d'un langage cinématographique qui fait système, et qui pourrait être associé au logos. Ce langage est établi dans *La Grève*, puis actualisé dans *Le Cuirassé Potemkine* et parachevé dans *Octobre*. En prenant en considération les séquences de répressions de ces trois films, et à la lumière de notre analyse d'*Octobre*, nous pouvons voir, pour conclure, comment théories et films s'éclairent mutuellement dans la production d'Eisenstein.

Dans la séquence finale de *La Grève*, c'est le montage des attractions qui règne, par la confrontation des composantes de l'image dans le plan et entre les plans. Personnages et espaces coexistent bien qu'ils fonctionnent par antagonisme : les espaces à connotation bolchevique, sinon prolétarienne, sont contaminés par des personnages à connotation bourgeoise, tandis que les espaces à connotation bourgeoise sont investis par un personnage bolchevique. Ce conflit, à la fois choc visuel et choc narratif, est illustré par *l'impressivité* d'un objet dans la séquence. La carte des quartiers ouvriers présente dans l'espace à connotation bourgeoise, d'abord cachée par les coudes d'un fonctionnaire avachi dessus, est recouverte d'encre suite à un accès de colère de ce dernier. Le liquide sombre se répand sur le papier comme la répression sanglante étouffe la grève des ouvriers. Du point de vue de la composition, l'écoulement de l'encre apparaît comme un conflit graphique *de directions* et un conflit *dans l'espace*. Suivant le prisme plus étendu de la mise en scène, cette action du fonctionnaire agit comme une métaphore des événements politiques à l'intention du spectateur. Le choc sur la table reflète le pouvoir décisionnaire du régime tandis que l'encre convoque visuellement la pénétration des usines par l'armée. Le montage, alternant motif allégorique et monstration de la sentence, fait figure d'illustration des enjeux idéologiques de la séquence, critique implicite de l'évènement et de ses conséquences irrévocables.

L'attraction atteint finalement son paroxysme ensuite, avec le plan de bœuf égorgé, choc visant à attirer l'attention sur l'horreur de la répression. Le montage révèle la dichotomie entre persécuteurs et persécutés, et interroge sur les droits des ouvriers au sein d'une société inégalitaire. Faut-il considérer ce plan comme une première tentative de montage intellectuel ?

Dans la scène des escaliers d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*, c'est le concept de pathos qui trouve son efficience par l'usage du psychologisme dans les gros plans de

visages féminins. Trois figures prédominent dans la séquence, trois canons du personnage martyr à connotation prolétarienne : la mère du petit garçon à l'agonie prise d'une colère noire, l'institutrice au lorgnon à la fois sidérée et résiliente ainsi que la jeune femme au landau couverte d'un voile sombre, délivrée par une mort à l'allure sacrificielle. La plus petite des échelles de plan souligne chacune de leurs expressions (au point même de pénétrer le visage de la femme en colère et d'imposer son regard au nôtre dans un cadrage comparable à un insert par son usage bref et saisissant). Eisenstein obtient ainsi l'adhésion du spectateur à l'idéologie communiste par la séduction, par l'expansion au-delà de l'écran de l'émotion des personnages à connotation prolétarienne. Reposant sur un sentiment de compassion, la contemplation est passive : on prend en pitié le sort des pauvres persécutés (naturellement, avec d'un côté les bourreaux anonymes et de l'autre les victimes humanisées). Nous constatons l'enrichissement du langage cinématographique d'Eisenstein d'un film à celui qui suit. La mise en scène des visages de contre-révolutionnaires d'*Octobre* fonctionne selon ce même procédé, seulement, l'usage du psychologisme se complexifie. D'abord, on appréhende l'euphorie des bourgeois, qui par sa séduction nous heurte. S'opère en nous un rejet de cette émotion, qui mène à une perte des repères idéologiques mis en place dans les séquences précédentes. Ce déséquilibre est finalement comblé par l'adhésion au discours communiste, rétabli par l'opération du montage des attractions pathétiques. Dans le cas où le spectateur est déjà conquis par l'idéologie bolchevique, le concept se déploie exactement selon les mêmes rouages : on ressent la joie des contre-révolutionnaires, on la rejette car elle heurte notre sensibilité communiste. Pas de déstabilisation de notre pensée qui, au contraire, se trouve confortée par le discours du cinéaste par la suite. Ainsi, la contemplation est active car instigatrice d'une prise de position franche de la part de celui qui observe (qu'elle soit intériorisée ou non). C'est pourquoi le *pathos* dans la séquence du *Cuirassé* possède un moins grand pouvoir d'adhésion, en raison de son déploiement binaire, puisque son psychologisme mène à conforter tout type de public dans sa capacité à refuser la cruauté, qu'il existe une dimension idéologique ou non dans les mécanismes qui engendrent cette cruauté. Il y a assentiment au montage du *Cuirassé* tandis qu'il y a réaction à celui d'*Octobre*.

Enfin, nous avons avancé plus haut que les personnages à connotation bourgeoise étaient anonymes dans la séquence, or il est intéressant de souligner qu'ils sont néanmoins incarnés par un symbole. La statue du duc de Richelieu, présente au premier plan dans un cadrage d'ensemble, est un objet *impressif* à valeur idéologique directe, évocateur d'une

culture bourgeoise hégémonique. Le plan contient un double conflit graphique, d'abord *entre les différents plans*, ensuite entre les *volumes*, par la présence de la sculpture verticale en opposition avec le second plan constitué d'un rang horizontal de soldats. Cela permet de soulever une dualité propre à la préservation de cette hégémonie : la grandeur affichée de la culture bourgeoise qui la légitime (son architecture si l'on s'intéresse à la majesté des escaliers, ses institutions gouvernées par des hommes érudits...) entre en contradiction avec les méthodes discutables pratiquées pour conserver son influence (la répression militaire antihumaniste).

Bien que ces ébauches de réflexion nécessiteraient une analyse développée et exhaustive, nous pouvons dès à présent conclure que le système de pensée de la première période cinématographique d'Eisenstein est constamment alimenté par lui-même, repris à chaque nouvelle création et toujours soutenu *a posteriori* par une théorisation. À la lumière de ces quelques pistes de réflexion et à la suite de notre analyse, nous considérons *Octobre* comme l'achèvement d'une période prolifique en expérimentations, au service d'un discours idéologique d'ampleur.

Chloé Vincent