



HAL
open science

Eisenstein et Daumier : des affinités électives d' Ada Ackerman

Érika Wicky

► **To cite this version:**

Érika Wicky. Eisenstein et Daumier : des affinités électives d' Ada Ackerman. RACAR, Revue d'Art Canadienne, Canadian Art Review, 2014, pp.97-99. 10.7202/1026207ar . hal-01630122

HAL Id: hal-01630122

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01630122>

Submitted on 8 Nov 2017

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.

**Ada Ackerman, Eisenstein et Daumier : des affinités
électives, Paris, Armand Colin, 2013, 288 p., 47,95 \$,
ISBN : 978-2200277147**

Érika Wicky

Volume 39, numéro 1, 2014

URI : id.erudit.org/iderudit/1026207ar

DOI : [10.7202/1026207ar](https://doi.org/10.7202/1026207ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada |
Association d'art des universités du Canada)

ISSN 0315-9906 (imprimé)
1981-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Érika Wicky "Ada Ackerman, Eisenstein et Daumier : des
affinités électives, Paris, Armand Colin, 2013, 288 p., 47,95 \$,
ISBN : 978-2200277147." *RACAR : Revue d'art canadienne* 391
(2014): 97-99. DOI : [10.7202/1026207ar](https://doi.org/10.7202/1026207ar)

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art
Association of Canada | Association d'art des universités
du Canada), 2014

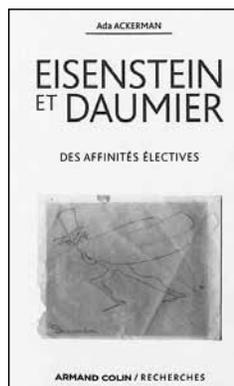
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services
d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous
pouvez consulter en ligne. [[https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-
dutilisation/](https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/)]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

Ada Ackerman, *Eisenstein et Daumier : des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013, 288 p., 47,95 \$, ISBN : 978-2200277147.



Depuis les années 1970, le développement des études cinématographiques a notamment donné lieu à une réflexion sur la pratique de Sergueï Eisenstein, portant un intérêt tout particulier à sa conception du montage. L'ouverture de plus en plus marquée à l'interdisciplinarité a amené de nombreux chercheurs à se détacher des analyses concentrées sur la contribution d'Eisenstein à la définition d'une ontologie du cinéma pour explorer les liens que le cinéma

d'Eisenstein invite à établir avec d'autres pratiques artistiques¹. Ils se sont aussi penchés sur les relations du cinéaste avec le régime soviétique et les enjeux politiques de son temps², ou encore avec sa propre réflexion sur les arts³. En s'inscrivant dans cette perspective, l'ouvrage d'Ada Ackerman *Eisenstein et Daumier : des affinités électives* offre une contribution majeure à la recherche sur Eisenstein, mais aussi à l'histoire de la réception de Daumier en Russie ainsi que, de manière plus générale, à l'historiographie de l'art.

Fondées sur une réflexion méthodologique se réclamant des transferts culturels⁴ et des études génétiques, les recherches d'Ackerman examinent les multiples liens qui peuvent être tissés, par-delà la distance historique, culturelle et géographique, entre Eisenstein et Daumier. Le récit de la découverte de Daumier par Eisenstein, à dix ans, alors qu'il explorait la bibliothèque paternelle montre que ces affinités entre les deux artistes sont affaire de sensibilité, mais il est d'emblée énoncé qu'elles sont aussi affaire de circonstances politiques et de facteurs culturels. Prenant différentes formes, elles constituent un véritable fil d'Ariane pour guider le lecteur à travers une lecture singulière de l'œuvre foisonnante d'Eisenstein. Évitant soigneusement l'écueil que constitue la notion ambiguë d'influence, l'auteure explique comment la réception de Daumier a essaimé dans toutes les pratiques artistiques d'Eisenstein, mais aussi dans l'ensemble hétérogène de ses textes théoriques et critiques et jusque dans le matériel pédagogique qu'il développe en tant qu'enseignant à l'École technique de cinéma d'État. Ainsi, chaque chapitre du livre est consacré à une des pratiques d'Eisenstein (dessin, théâtre, cinéma, critique, pédagogie) suivant un parcours assez proche de la chronologie de sa biographie. En s'intéressant aux sources d'Eisenstein et au dialogue que ce dernier établit avec Daumier, ce livre oriente vers le passé une réflexion jusque-là essentiellement tournée vers le futur en

raison de la contribution majeure d'Eisenstein à l'histoire du cinéma ou bien vers le présent des films d'Eisenstein à travers l'analyse de leur interaction avec les enjeux sociopolitiques de l'époque.

Les analyses menées dans cet essai empruntent leur interdisciplinarité à la pratique artistique d'Eisenstein. Elles s'appliquent tout d'abord à revaloriser sa production graphique composée essentiellement de dessins qui, auparavant, n'avait bénéficié que d'un statut secondaire, subordonnée à son travail cinématographique dont elle apparaissait être une esquisse préliminaire. L'instauration de cette hiérarchie s'inscrivait dans une perspective téléologique consistant à envisager l'œuvre cinématographique comme la fin de toute pratique artistique. Un tel point de vue transformait sa pratique du dessin en laboratoire précinématographique. Or, cette perspective semble commune avec celle d'Eisenstein lui-même qui opère, dans ses textes théoriques, une interprétation de l'ensemble de l'histoire de l'art comme tendant à l'avènement du cinéma. Résultat d'une longue maturation, le cinéma fournirait, selon lui, un outil théorique privilégié pour l'appréhension de l'ensemble de l'histoire visuelle. Loin de souscrire à cette perspective téléologique et anachronique redevable à la théorie du progrès et à un processus d'appropriation du passé dont elle montre bien comment il s'inscrit dans l'idéologie soviétique, l'auteure envisage conjointement l'ensemble de la production artistique et intellectuelle d'Eisenstein à travers son dialogue avec l'œuvre de Daumier. Le rapport d'autorité entre le dessin et le cinéma n'oriente donc pas le propos, mais il fait, cependant, l'objet d'une réflexion sur les enjeux, pour ses œuvres et sa réception de Daumier, des présupposés historiographiques qui s'expriment dans les écrits d'Eisenstein.

L'auteure envisage donc la circulation entre Eisenstein et Daumier dans la double perspective de l'interdisciplinarité et de l'intermédialité. En effet, si Eisenstein s'est adonné aux pratiques du dessin, du théâtre (mise en scène, direction d'acteurs, etc.), du cinéma et à la rédaction de nombreux textes théoriques et critiques, la production de Daumier n'est pas moins diversifiée. Elle comprend notamment des dessins, des caricatures, des tableaux et des sculptures. Le pluriel dont l'auteure accompagne son évocation des « cultures visuelles » se justifie alors pleinement, d'autant plus que les enjeux liés à la circulation entre les médiums s'ajoutent à ceux qu'implique la circulation entre des cultures, des périodes et des circonstances sociopolitiques. De plus, le décloisonnement entre les différentes disciplines, pratiques, périodes historiques ou cultures s'accompagne dans ce livre d'une réflexion sur les modalités de la circulation entre ces différentes instances. L'interdisciplinarité prend alors un tout autre relief, en plus d'être une posture méthodologique, elle devient aussi un objet d'étude, suivant une perspective encore une fois redevable à Eisenstein. En effet, ce dernier semble tout à fait

conscient de la transgression que constitue son interdisciplinarité, notamment lorsqu'il entame un de ses projets les plus ambitieux, impliquant la mise en images d'un ouvrage théorique : la création d'une adaptation cinématographique du *Capital* de Marx.

Ainsi, la circulation entre les différents médiums est souvent envisagée à partir d'une question singulière, comme le mouvement ou la physionomie, d'un mythe comme celui de Pygmalion ou encore d'un motif emprunté à Daumier, comme celui de la poire ou du gamin de Paris, puis transformé et déplacé au fil des dessins. La conception selon laquelle le cinéma est l'art du mouvement par excellence est remise en cause par l'analyse de la nature du rôle de Daumier dans le travail d'Eisenstein. En effet, l'interdisciplinarité convoquée ici permet de mettre en évidence la façon dont le traitement du mouvement dans la caricature et la sculpture de Daumier a nourri le travail théâtral et cinématographique d'Eisenstein. Dès les débuts d'Eisenstein avec Meyerhold, ses recherches sur le jeu de l'acteur et l'expressivité du mouvement ont donné lieu à la rédaction d'un essai, non publié, décrit comme un recueil de notes disparates, intitulé *La Biomécanique dans les représentations des lithographies de Daumier*. On retrouve ensuite cette réflexion sur le mouvement et le corps dans les œuvres cinématographiques d'Eisenstein, qui enchaînent les gros plans, démantelant les corps par une approche du cadrage qui souligne son processus métonymique. La perspective intermédiaire est alors mise à profit pour évoquer l'importance de la satire graphique et, tout particulièrement, de la caricature de Daumier pour la création d'un langage cinématographique singulier, propre à Eisenstein. Dans un chapitre intitulé « Le "truc" de Daumier », Ackerman évoque l'analyse par Eisenstein du mouvement, du dynamisme des figures chez Daumier, qui assimile à un « truc » les ruptures dans l'élan de la figure. Elle met ensuite cet aspect de la réception de Daumier par Eisenstein en perspective avec l'usage qu'il fait de ces considérations dans ses films où il sollicite les tensions entre les différentes intentions du corps et les ruptures avec les attentes des spectateurs. La conception du montage cinématographique et la recherche de l'expressivité développées conjointement par Eisenstein se trouvent ainsi éclairées par sa réception de Daumier. À de nombreuses reprises, ce livre donne à voir combien la transposition d'un médium à un autre constitue l'expression d'une vision originale, soit que cette transposition se trouve mise en œuvre dans la création, soit qu'elle s'exprime dans la réception d'éléments de la culture visuelle, comme c'est le cas lorsque Eisenstein soulève, dans ses carnets de notes, des analogies entre les caricatures de Daumier et les photographies d'Eugène Atget.

Le rapport entre Eisenstein et Daumier n'est pas ici seulement envisagé à travers la façon dont il s'exprime dans les réalisations d'Eisenstein, il est aussi envisagé pour lui-même,

dans les modalités et les formes qu'il prend, de manière à introduire une réflexion sur le processus de la création artistique. C'est toute la mécanique des échanges qui se trouve révélée. Par exemple, le fonctionnement de la mémoire d'Eisenstein, qui ne dessinait jamais d'après nature, et le rôle singulier qu'elle joue dans son dialogue avec l'art de Daumier ou avec d'autres éléments de la culture visuelle font l'objet d'une étude approfondie développée sur plusieurs pages abondamment illustrées. Le processus d'appropriation est exposé à travers de nombreux exemples comme celui de la reprise du célèbre motif de la poire élaboré pour déjouer la censure et représenter librement Louis-Philippe. Cherchant à définir la nature du rapport entre Daumier et Eisenstein, l'auteure se livre à une véritable recherche lexicale. Elle convoque plusieurs métaphores, comparant le travail d'Eisenstein à un « palimpseste ». Elle évoque aussi l'appropriation, grâce à sa mémoire visuelle, de certains éléments empruntés à Daumier en termes de « recyclage » ou de « cannibalisme plastique ». Ce dernier concept est appuyé par de nombreux exemples et convoque une approche comparatiste utilisant les arguments visuels soulevés par la juxtaposition d'images.

Le rôle fondamental accordé aux images dans cet ouvrage en fait une mine d'illustrations (dessins et caricatures de Daumier, photogrammes des films d'Eisenstein, images de propagande, etc.) et offre au lecteur la possibilité de voir des dessins d'Eisenstein jusqu'ici inédits. L'argumentation s'appuie sur un corpus visuel très large, incluant notamment des icônes traditionnelles, des satires graphiques provenant de différentes époques, des tableaux du Tintoret ou encore des estampes de Sharaku. La richesse du travail de documentation qui a accompagné la rédaction de la thèse de doctorat dont est tiré ce livre en est une des plus grandes forces. Menées essentiellement en Russie, au sein d'archives difficilement consultables, ces recherches donnent accès à des écrits inédits incluant la correspondance d'Eisenstein, dont on aurait aimé retrouver certains éléments en annexe pour y voir se développer plus longuement la pensée de l'artiste. En plus de procurer au lecteur non russophone une ouverture à l'art d'Eisenstein, cet ouvrage regorge d'informations empruntées à des sources variées, comme les cahiers de comptes dans lesquels Eisenstein consigne le prix d'achat de chaque élément de sa collection de livres et d'œuvres. Outre le poids qu'apporte cet exceptionnel travail de documentation à l'argumentation, ces documents accompagnés de commentaires de l'auteure sur leur accessibilité (écriture illisible d'Eisenstein, parcours mystérieux de certains documents) confèrent à l'ensemble de l'ouvrage l'allure d'une enquête, ce qui en rend la lecture d'autant plus passionnante.

Sans remettre en cause ce qui, dans la sensibilité singulière d'Eisenstein, a pu trouver un écho important dans l'œuvre de Daumier, la réception de Daumier par Eisenstein est aussi

resituée par rapport à la réception de la presse satirique européenne durant les années qui ont suivi la révolution bolchévique (voir à ce sujet l'article d'Annie Gérin, « On rit au *NarKomPros* : Anatoli Lounatcharski et la théorie du rire soviétique », dans le numéro 37.1 [2002] de *RACAR*). On apprend alors que Daumier recevait un excellent accueil en Russie depuis le XIX^e siècle et avait fait l'objet de nombreuses monographies. Il faisait partie des caricaturistes ayant inspiré l'usage massif de la satire graphique dans la presse des années 1920 à des fins de propagande. Il semble ainsi que les liens étroits entretenus par Eisenstein avec Daumier répondaient aux exigences formulées alors par le nouveau régime quant à la création d'un art engagé et a pu, à certains égards, orienter leur interprétation par Eisenstein. Cependant, il apparaît que choisir Daumier comme source d'inspiration ne saurait être perçu uniquement comme une stratégie politique de la part d'Eisenstein, tout d'abord parce qu'il se démarque souvent de la réception soviétique de l'artiste, mais aussi parce que c'est entre 1908 et 1918 que les dessins d'Eisenstein s'inspirent le plus des œuvres de Daumier, la révolution bolchévique ayant amené la circulation d'autres esthétiques (cubisme, futurisme) qui ont nourri le travail plastique d'Eisenstein. L'auteure associe donc cet investissement du travail de Daumier par Eisenstein à ce qu'elle nomme la « politique du grand écart » à laquelle celui-ci n'a cessé de se livrer pendant toute sa carrière pour concilier ses intérêts personnels avec les exigences associées à la pratique de l'art engagé. Ainsi,

en abordant ce « grand écart », cet ouvrage situe son propos non seulement entre Daumier et Eisenstein, mais aussi entre Daumier et la Russie et entre Eisenstein et l'idéologie soviétique.

Partagée avec Eisenstein qui tentait de franchir les frontières disciplinaires et géographiques, cette posture méthodologique confère à cet ouvrage un très grand intérêt au-delà de ses propres conclusions. Il s'agit d'un exemple probant de la richesse et de l'originalité des recherches qui peuvent être menées dans la perspective des transferts culturels.

ÉRIKA WICKY

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Notes

- ¹ Voir, par exemple : Gérard Conio, *Eisenstein. Le cinéma comme art total*, Paris, Infolio, 2007.
- ² Voir, par exemple : Masha Salazkina, *In Excess : Sergei Eisenstein's Mexico*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 ou encore Jean-Louis Leutrat, *Échos d'Ivan le Terrible. L'Éclair de l'art, les foudres du pouvoir*, Bruxelles, De Boëcke, 2006.
- ³ Voir, par exemple : Anne Nesbet, *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, Londres, I. B. Tauris, 2003.
- ⁴ *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e–XIX^e siècles)*, Michel Espagne et Michael Werner (dir.), Paris, Éditions Recherches sur les civilisations, 1988.