

**SERGE EISENSTEIN**  
**ET SON « BERLIN PSYCHOLOGIQUE » :**  
**ENTRE PSYCHANALYSE**  
**ET PSYCHOLOGIE STRUCTURALE <sup>1</sup>**

OKSANA BOULGAKOVA

Serge Eisenstein arrive à Berlin le 21 août 1921. Son séjour à l'étranger durera presque trois ans. Un film inachevé, des projets non réalisés, trente-quatre valises de livres et de souvenirs : voilà le lourd bagage qu'il mettra longtemps à défaire. Au milieu des années vingt, avant son départ, Eisenstein travaille à son hypothèse de l'influence de l'art, plus exactement il s'interroge sur la possibilité de manipuler le spectateur par la psychotechnique que l'on associe habituellement à la réflexologie et à la psychologie objective, et commence à étudier le cinéma en tant que langage, ce que l'on considère comme étant le début de l'analyse structurale du film. Lors de ce séjour, pendant son travail sur les scénarios pour la Paramount, Eisenstein développe une nouvelle théorie, celle du monologue intérieur à laquelle il liait déjà le projet de *Capital* (1927). Après son retour, il conçoit un livre où les précédentes hypothèses devraient être transformées et, en 1932, il en ébauche le premier plan. Il travaillera sur ce livre jusqu'à la fin de sa vie sans le terminer et l'appellera *La méthode*. Il en définit la démarche fondamentale, le « Grundproblem », comme étant l'analyse des relations du conscient et de l'inconscient dans le processus de la création, de la perception et dans l'œuvre d'art elle-même. Quel lien tout cela a-t-il avec Berlin ?

---

1. Cet article est une version remaniée, complétée et remise à jour d'un travail publié dans *Kinovedčeskie zapiski* n° 2, Moscou, 1988.

Eisenstein s'intéressait vivement aux divers courants de la psychologie de son temps et puisait dans les conceptions des différentes écoles des stimulations nouvelles pour élaborer son propre modèle de la psychologie de l'art. Berlin fut pour lui la ville des contacts directs avec des représentants hauts en couleur de deux écoles différentes : la psychanalyse et la psychologie structurale.

## 1. « CHOC » ET « COMMUNION »

Dans ses mémoires, Eisenstein date de 1918 l'éveil de son intérêt pour la psychanalyse. Alors volontaire de l'Armée Rouge, il rentre de Gatchina chez lui pour le week-end :

Je m'en souviens comme si c'était hier. Le couloir du wagon. Mon sac à dos. La « papakha » sentant le chien mouillé et, dedans, un quart de litre de lait. Plus tard, debout sur la plate-forme arrière du tramway, je suis tellement absorbé par mon livre que je ne remarque pas que mon quart de lait a été depuis longtemps écrasé dans la violente presse. Le lait s'écoule goutte-à-goutte à travers les poils de chien de la « papakha » et le sac à dos kaki <sup>2</sup>...

Ce livre, c'est Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Eisenstein décrit son impression d'abord comme un « choc », puis comme une « communion ». En très peu de temps, il lit tout ce qu'il peut trouver en russe ou en allemand : des ouvrages de Freud, des livres de ses élèves, des numéros de *Imago*. Il s'intéresse tout particulièrement aux travaux d'Otto Rank et de Hanns Sachs, les deux rédacteurs d'*Imago* qui s'occupent intensivement de recherches psychanalytiques sur l'art. *L'infantilisme psycho-sexuel* de Wilhelm Stekel, *Les types psychologiques* de Jung, les travaux du freudo-marxiste Wilhelm Reich complètent son « bagage » psychanalytique.

Quand Stefan Zweig vient lui rendre visite à Moscou, Eisenstein le questionne sur Freud. Zweig, qui s'est arrogé le rôle d'intermédiaire entre « le grand Viennois » et les personnalités étrangères – il a présenté à Freud Romain Rolland et Dali – lui promet d'arranger une rencontre. Eisenstein écrit à Freud une lettre que Zweig doit transmettre <sup>3</sup> mais, malgré ses efforts, la rencontre prévue pour l'automne 1929 n'aura pas lieu. Freud envoya à Eisenstein une petite brochure autobiographique dédicacée (il s'agit vraisemblablement de *Ma vie et la psychanalyse* (1925) qui, ultérieurement, disparut de la bibliothèque du cinéaste.

---

2. Sergej Èjzenstejn, *Izbrannye proizvedeniya v 6-ti tomakh* [Œuvres choisies en 6 vol.], Moskva, 1964, t. 1, p. 657.

3. *Ibid.*, p. 658.

Bien que l'association psychanalytique russe comptât moins de quarante membres, l'intérêt pour la psychanalyse n'était pas mince en URSS <sup>4</sup>. Un laboratoire pédologique s'était ouvert à Moscou dès août 1921 <sup>5</sup>, en 1925 une discussion orageuse avait eu lieu sur la possibilité d'établir la psychanalyse sur une base matérialiste. En 1929 encore, le freudo-marxiste Wilhelm Reich lit à l'Académie Communiste de Moscou un exposé sur les relations entre la psychanalyse et les sciences naturelles <sup>6</sup>, fait d'autant plus étonnant qu'au même moment la situation change radicalement avec le début d'une campagne contre le « freudisme <sup>7</sup> » : le laboratoire de pédologie est fermé, Alexandre Luria et Lev Vygotski quittent la société de psychanalyse, Voronski et Pilniak sont en butte à de violentes critiques en tant que « freudiens ». Eisenstein continua à suivre le développement de l'école psychanalytique en Occident même dans les années trente et quarante, quand Freud était interdit, priant ses amis étrangers de lui envoyer les publications récentes, observant avec intérêt la vulgarisation du freudisme dans le cinéma américain « main-stream <sup>8</sup> » et proposant dans sa *Méthode* ses propres interprétations historico-culturelles du complexe d'Œdipe ou de l'immersion dans le sein maternel.

En 1927, devant en cela ses futurs biographes psychanalystes, Eisenstein eut l'idée d'un livre psychanalytique sur lui-même, *My Art in Life*, à la fois autobiographie et interprétation psychanalytique de certains procédés formels : ce livre traite du

4. Voir Alexandre Etkind, *Histoire de la psychanalyse en Russie*, traduit du russe par Wladimir Berelowitch avec le concours d'Irina Manson, Paris, PUF, 1995. L'auteur y décrit en détails l'histoire de la pédologie, liée à l'activité du laboratoire psychanalytique de l'enfance.
5. Voir Vera Schmidt, *Psychoanalytische Erziehung in Sowjetrussland. Bericht über das Kinderheimlaboratorium in Moskau*, Wien, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1924 [*Éducation psychanalytique en Union soviétique* ; cf. la traduction française présentée dans la partie « Documents » du présent ouvrage].
6. En 1929 Wilhelm Reich publie dans le n° 4 de *Psychoanalytischen Bewegung* ses notes sur son voyage en Russie : « Die Stellung der Psychoanalyse in Russland », p. 353-368. Sa position fut critiquée dans le même numéro par Mosche Wulf (p. 368-369) qui reprochait à Reich de ne représenter que l'attitude du parti à l'égard de la psychanalyse, et non la situation réelle.
7. Voir la critique de la psychanalyse de V. Jurinec (1925) et I. Sapir (1929) in *Psychoanalyse und Marxismus* ; Bernfeld, Reich, Jurinetz, Sapir, Stoliarow : *Dokumentation einer Kontroverse*, hrsg. von H. Sandkühler. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1971, p. 66-136, 189-246 ; V. Vološinov, *Frejdisim. Kritičeskij očerk*, Moskva-Leningrad, GIS, 1927 [traduction française de Guy Verret : Mikhaïl Bakhtine, *Le freudisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.]
8. Comme *Spellbound (La Maison du Docteur Edwards)* de Hitchcock, voir S. Èjzenštejn, « O stereokino », *Œuvres choisies, ibid.*, t. 3, p. 475-477.

thème de la « maturation sexuelle » grâce à la possibilité qu'il a de se référer aux étapes de développement notées dans son journal. Ainsi, grâce à une « prise de conscience théorique, sociale et psychologique, à chaque étape de la création », le livre parvient ici sur un exemple concret « à analyser les interrelations entre les processus de sublimation et les processus réflexes sociaux déterminant l'activité qui porte le nom de création artistique <sup>9</sup>. » Ce livre devait unir une biographie et un « manuel de la méthode ». Il s'agit en principe de la première trace du projet de la « méthode » et des mémoires <sup>10</sup>.

C'est à Berlin, deuxième centre de la psychanalyse après Vienne, que se produisit la rencontre entre la psychanalyse et le cinéma. La première apparition d'un psychanalyste à l'écran date de 1922 : il s'agit d'un personnage du film de Fritz Lang, *Le Docteur Mabuse*. Quelle coïncidence que ce soit justement sur ce film qu'Eisenstein ait appris en 1924 le remontage auprès de E. Schub ! En 1925, le producteur Hans Neumann proposa à deux psychanalystes berlinois (Karl Abraham, directeur de l'Institut psychanalytique de Berlin et Hanns Sachs) de participer au film psychanalytique de Georg Wilhelm Pabst, *Les mystères d'une âme*. Les deux analystes donnèrent leur accord, malgré la forte objection de Freud <sup>11</sup>. Sachs écrivit une brochure d'accompagnement pour le film, *Les énigmes de l'inconscient*, destinée à populariser l'essence de la théorie et de leur conception du cinéma. Chez Pabst, H. Sachs fit la connaissance de deux Anglais, Kenneth MacPherson et Winifred Bryher, qui publiaient depuis 1927 une revue de cinéma, *Close up*. En 1928, Bryher devint l'analysante de Sachs. Les séances se déroulèrent à Berlin ou à Teritet, en Suisse, où le couple habitait, jusqu'en 1932, date de l'émigration de l'analyste à Boston, aux USA. *Close up* s'intéressait à la psychanalyse et en recherchait les points de contact avec le cinéma <sup>12</sup>. Sachs commença à écrire

---

9. S. Èjzenštejn, « My Art in Life », *Kinovedčeskie zapiski* 1997-1998, n° 36/37, p. 13-23, publication de Naum Klejman.

10. Voir *Mémoires* de S.M. Eisenstein, Traduit du russe par Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, Julliard, Paris, 1989.

11. Cet épisode, attesté dans la correspondance de Freud avec Karl Abraham, a été également reconstitué par trois chercheurs autrichiens, B. Eppensteiner, K. Fallend et J. Reichnayr dans l'article suivant : « Die Psychoanalyse im Film 1925/26 – Berlin/Wien », *Psyche*, 41, Heidelberg, 1987, p. 129 et suiv.

12. Pour les liens entre cette revue et la psychanalyse, voir *Frauen und Film*, 1984, fasc. 36, p. 27 et suiv. ; *Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism*, Edited by James Donald, Anne Friedberg and Laura Marcus, Princeton, Princeton University Press, 1999.

pour la revue qui publia en mai 1928 son article, *De la psychologie du cinéma* où il analysait deux films russes, *Le Cuirassé Potemkine* et *La Mère*. L'article parut en allemand l'année suivante. Dans son introduction, Sachs écrivait : « Les affinités entre poètes et artistes de tous les temps et les options fondamentales de la psychologie sont bien connues. Il n'est pas étonnant qu'à sa manière, le cinéma s'approprie cette grande tradition <sup>13</sup>. »

La rencontre berlinoise entre Eisenstein et Sachs ne fut peut-être pas fortuite. Firent-ils connaissance par l'intermédiaire de Pabst ou par le cercle de la revue *Close up* qui publiait régulièrement Eisenstein ? Quelques jours après son arrivée à Berlin, le 23 août, le cinéaste signale son arrivée à MacPherson. Ils se virent début septembre à Berlin, après le retour d'Eisenstein de La Sarraz. D'ailleurs, dans sa préface à « La Quatrième dimension au cinéma », article qu'il publie dans *Close up*, MacPherson établit un parallèle entre la théorie de Sachs et la notion d'harmonique d'Eisenstein <sup>14</sup> et, à propos de son film *Borderline* (1930), il déclare avoir tenté de réaliser une sorte de synthèse entre la théorie du montage d'Eisenstein et la « théorie du spectateur » de Sachs <sup>15</sup>. Quoiqu'il en soit, Eisenstein vit Sachs et lia des contacts étroits avec les deux Anglais, et plus tard, il rencontra encore d'autres psychanalystes. En France, René Allendy, vice-président de la Société française de psychanalyse, prit Eisenstein sous sa protection et organisa la célèbre soirée de la Sorbonne. Allendy travaillait alors à son livre sur la psychologie du cinéma.

Le Docteur Allendy était un personnage curieux : il s'occupait non seulement de psychanalyse, mais aussi d'alchimie et d'astrologie ; il créa à la Sorbonne un groupe de recherches philosophiques et scientifiques dont il fut le président jusqu'en 1939. Hanns Sachs faisait partie de ce groupe et, le 27 juin 1929, il lut à la Sorbonne une communication sur *Le rêve et la création onirique*. Allendy fut le psychanalyste d'Henry Miller et d'Anaïs Nin et l'ami d'Artaud. Ce dernier entretenait avec Allendy une relation épistolaire mouvementée <sup>16</sup> et, quand il se rendit à Berlin en 1930 pour y rencontrer Sachs, Allendy lui donna une lettre de recommandation. Artaud signait certains de ses scénarios

13. Hanns Sachs, « Zur Psychologie des Films », *Psychoanalytische Bewegung*, Berlin, 1929, n° 2, p. 123.

14. Kenneth McPherson, « An introduction to the "Fourth Dimension in the Kino" », *Close up*, London, 1930, p. 178-184.

15. K. MacPherson, « As is », *Close up*, London, novembre 1930, p. 293-299.

16. Voir Anaïs Nin, *Journal 1931-1934*, Paris, Stock, p. 223 ; Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 3, 1970.

du pseudonyme « Sudeba » (du russe sud'ba, destin ?) dont Allendy se servait également pour ses traductions du russe : Allendy traduisit et édita *La fleur rouge* de Garchine <sup>17</sup>, analyse d'une maladie mentale qui fut celle de l'auteur. Allendy donna de nombreux articles sur l'inconscient, le rêve et le prélogique à *Esprit nouveau* <sup>18</sup>, la revue d'Ozenfant et Le Corbusier. Il publia en 1931 *Capitalisme et sexualité* qui influença Bachelard. En 1927 déjà, il avait publié dans *l'Art cinématographique* un article sur la valeur psychologique de l'image, sujet qui, à l'époque, passionnait Eisenstein.

À Hollywood, Eisenstein rencontra un psychanalyste chez Charlie Chaplin et, désireux de comprendre ce qui l'empêchait de finir le scénario de *La maison de verre*, il dépensa une somme d'argent considérable pour faire une thérapie avec lui. Dans sa lettre du 10 juin 1930 à Pearl Atacheva, il écrivait :

J'ai passé dix jours dans une dépression incroyable, c'est pour cela que je n'ai pas écrit. Maintenant, je suis sur la voie de la guérison. Cela fait trois jours que je fais de la psychanalyse sur un rythme soutenu avec l'un des médecins les plus importants des États-Unis (le rédacteur de la *Psychological Review*), mon ami le docteur Stragnell. C'est très intéressant. Voici les détails. On a déjà mis au jour 50 % du complexe de « doubt » qui est, bien entendu, mon point faible. On travaille selon une méthode « consciente », et non selon la thérapie habituelle, cette absurde charlatanerie. Ma dernière dépression hystérique (dans des conditions aussi favorables qu'en ce moment !) m'a tellement mis en rage que j'ai résolu d'éradiquer ce complexe névrotique qui me gêne (sans toucher aux autres) et c'est juste à ce moment-là (vous connaissez ma chance) que Stragnell est arrivé.

C'est vraiment stupéfiant de voir comment s'est créée cette « obsession of doubt » (obsession du doute), qui en est responsable et comment.

PENSEZ-DONC, Pearl ! SI SOUDAIN JE N'AVAIS PLUS BESOIN DE RÉASSURANCES !

Alors, p... de ta mère, tout serait possible ! <sup>19</sup>

En octobre 1929, Eisenstein fait une communication à l'Institut berlinois de psychanalyse, ce qui est attesté par une note de son journal et par un feuillet où il avait consigné ses idées, conservé dans les archives. L'Institut, fondé en 1920, fut l'un des premiers à offrir aux patients une polyclinique psychanalytique et une formation analytique à des étudiants venus de l'Europe entière. Sachs enseignait à

17. Je suis reconnaissante à François Albéra de m'avoir signalé la thèse de Laurent Bouvard, *La vie et l'œuvre du Dr. Allendy (1889-1942)*, thèse de médecine, Université de Paris Val de Marne, 1981.

18. Voir le numéro 20 de janvier-février 1924.

19. Voir *Kinovedčeskie zapiski [Études cinématographiques]* 1997/98, n° 36-37, p. 229, publication de Naum Klejman.

l'Institut et y avait aussi ses patients. Eisenstein lut son exposé, semble-t-il, dans l'immeuble au numéro 10 de la Wichmann-Strasse. L'aménagement des locaux intérieurs était dû au fils de Sigmund Freud, Ernst, qui était architecte, ce qui ne devait pas manquer de piquant pour l'ancien ingénieur civil Eisenstein. Le sujet de la communication était « le mouvement expressif ». Les archives de l'Institut des années 1928-1929 n'ont pas été conservées, celles de Sachs se trouvent à Boston. On ne peut donc affirmer avec certitude que l'exposé eut bien lieu, ni préjuger de sa réception. Une chose est sûre : il en résulta une autre rencontre providentielle.

## 2. L'AMATEUR DE CINÉMA KURT LEWIN

À Monsieur S.M. Eisenstein, actuellement à Berlin, Lutherstrasse 7-8

Cher Monsieur Eisenstein,

Mon collègue, Monsieur Lewin, m'a fait savoir que votre pratique artistique vous a amené à étudier le problème psychologique de l'expressivité et que vous avez accumulé des observations et des réflexions d'un grand intérêt. Je tiens vivement à ce que mes étudiants et les professeurs de l'Institut de Psychologie de Berlin soient informés des idées nouvelles, surtout si elles concernent d'autres sphères d'activité. Nous vous serions très reconnaissants si vous pouviez faire un exposé sur ce sujet dans les semaines à venir, si possible avant le premier mars. Nous vous serions obligés de répondre le plus rapidement possible et de nous indiquer les jours qui vous conviendraient.

Wolfgang Köhler

Étant donné qu'Eisenstein quitta Berlin le 22 janvier, je doute qu'il ait fait son exposé, ainsi que le lui proposait le directeur de l'Institut de Psychologie de l'université de Berlin<sup>20</sup>. Mais, à en juger d'après le journal du cinéaste, la rencontre entre lui-même, Köhler et Lewin eut bien lieu. On y lit : « 22 janvier – 14 h ; Köhler et Lewin » et « 21 h 30 Hanns Sachs<sup>21</sup> ». Le matin du même jour, Eisenstein avait visité avec Ivor Montagu l'Institut Magnus Hirschfeld<sup>22</sup>. La lettre de Köhler, conservée dans la bibliothèque d'Eisenstein dans l'ouvrage de son auteur, *The Gestalt Psychology* (New York, 1928), rend compte d'un fait curieux. L'ancien aspirant note que la psychia-

20. Les archives de l'Institut de psychologie se trouvaient dans le bâtiment de l'institut situé dans le château de Berlin, détruit au cours d'un bombardement en février 1945. Seule une partie des archives a pu être sauvée et conservée aux anciennes archives d'État de la RDA à Merseburg, mais on n'y trouve pas mention d'une éventuelle conférence.

21. Voir J. Leyda, Z. Voynov, *Eisenstein at Work*, New York, 1982, p. 41.

22. Mary Seton pense qu'Eisenstein se rendit là en qualité de patient ; voir M. Seton, *Sergej Eisenstein*, New York, 1960, p. 134.

analyse était un objet de dérision dans le milieu des psychologues académiques, ces cercles n'avaient pas de rapport entre eux, le nom de Freud était tabou à l'institut. Mais l'intérêt de Kurt Lewin pour la psychanalyse était connu et la lettre de Köhler montre que Lewin était au courant de l'exposé, soit par Eisenstein lui-même, soit par une de ses étudiantes qui fréquentaient les séminaires de psychanalyse.

C'est Lewin lui-même qui avait demandé à Köhler d'inviter Eisenstein, ainsi qu'il ressort de sa lettre du 3 décembre 1929 au cinéaste qui se trouvait alors à Londres :

Cher Eisenstein, Merci pour vos cordiales salutations de Paris. Bien entendu, je pense à votre communication. Vous savez, votre théorie de l'expressivité est plus importante que celles de tous les psychologues réunis. J'ai déjà pris conseil auprès de Köhler pour savoir comment nous pourrions vous inviter chez nous. Ce sera possible à coup sûr et dès que vous serez ici, nous nous mettrons d'accord sur les modalités et la date...<sup>23</sup>.

Le sujet d'Eisenstein intéressait Lewin, car c'était en fait celui de ses propres recherches. De plus, c'est en 1923-1924 que le cinéophile Kurt Lewin tourna ses premiers films où, pour la première fois, la caméra servait à des fins d'investigation psychologique<sup>24</sup>. Grâce aux prises de vue, il étudiait l'expressivité, l'affect, l'action et son déroulement, en particulier chez les enfants. Le professeur Bluma Zeigarnik, l'assistante russe de Lewin, estimait que ces films lui permirent de découvrir les bases de sa théorie topologique<sup>25</sup>. Son éditeur, le professeur Graumann, écrit dans sa préface aux œuvres complètes de Lewin :

Le psychologue soviétique Luria fut tellement enthousiasmé par les films de Lewin qu'il lui fit rencontrer le metteur en scène Serge Eisenstein et forma le projet de fonder à Moscou un laboratoire de psychologie qui aurait pu collaborer avec l'Académie cinématographique d'État<sup>26</sup>.

Graumann évoque la rencontre d'A.R. Luria et de Lewin à Moscou en février 1933 lorsque, revenant des USA par le Japon et la Sibérie, ce dernier s'arrêta quelques jours dans la capitale soviétique, rencontra de vieilles connaissances et leur montra ses films.

Mais à ce moment-là, Lewin connaissait déjà Eisenstein. De plus, Bluma Voulfovna Zeigarnik rappelle qu'Eisenstein avait déjà

23. TSGALI, fonds 1923, op. 1, unité 1908, f. 1. Publié in : O. Bulgakova éd., *Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe*, Berlin, Henschel, 1998, p. 92.

24. Voir l'article de Helmut Lück « Der Filmemacher Kurt Lewin », in *Gruppendynamik, Zeitschrift für angewandte Sozialpsychologie*, Hagen, juin 1985, fasc. 2, p. 131-141.

25. Bliouma Zeigarnik, « Erinnerung an Kurt Lewin. Ein interview », in *Gruppendynamik*, 1984, fasc. 1, p. 193-194.

26. Kurt Lewin, *Werke [Œuvres]*, Bern, 1981, t. 1, p. 5.

vu à Berlin le film *Hannah s'assied sur une pierre* : elle-même était assise à côté de lui lors de la présentation. En outre, Eisenstein avait aussi assisté aux prises de vues d'un autre film du psychologue qui l'avait invité en tant que consultant, peut-être *L'enfant et le monde* auquel Lewin travailla huit ans et qui avait trait au développement de l'enfant <sup>27</sup>.

Ses biographes ont étudié les relations d'Eisenstein avec les psychanalystes (sans les avoir toutefois systématiquement décrites), mais ses rencontres avec Köhler et Lewin ne sont mentionnées presque nulle part. La brève correspondance de Lewin et Eisenstein a été récemment publiée <sup>28</sup>, mais celle de Lewin et Luria attend sa publication. Pour l'instant, il est difficile d'établir comment Lewin et Eisenstein firent connaissance. Peut-être par l'intermédiaire de Luria qui avait rencontré Lewin à Berlin en 1925 et 1927. Eisenstein et Luria se connaissaient, semble-t-il, depuis 1925-1926, et, à la veille du départ d'Eisenstein en 1929, ils travaillaient encore à un plan de recherches communes. Luria a donc pu recommander Eisenstein à son collègue berlinois <sup>29</sup>.

---

27. Informations données lors d'un entretien privé en septembre 1987 à Moscou, mais que n'ont malheureusement pas corroboré les autres assistants de Lewin. Tamara Dembo, Richard Meili et John A. Popplestone, directeur des archives Lewin à Acrona ne m'ont fourni que des réponses négatives. Seule la fille de Lewin, le professeur Mariam Lewin, m'a confirmé que Merray Horowitz se souvenait avoir entendu Lewin parler de la visite d'Eisenstein. Ce dernier s'intéressait alors particulièrement au film sur la petite Hannah (lettre du 27 septembre 1986).

28. O. Bulgakova (éd.), *Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe*, Berlin, Henschel, 1998, p. 92, 94.

29. Ce que confirment les lettres d'A. Luria à Eisenstein et Kurt Lewin, envoyées des États-Unis en septembre 1929 : « 20.9.1929. Cher Docteur Lewin, Je vous joins dans cette lettre un mot pour Eisenstein, vous le trouverez au département cinéma de la représentation commerciale soviétique (sur la Lindenstrasse). S'il n'y est pas, on vous y donnera son adresse. Rendez-lui visite, cela vous intéressera beaucoup de discuter avec lui... » (original en allemand).

« Department of Psychology. Clark University. Worcester, Massachusetts, USA.

24.10.1929. Cher Sergej Mixajlovič, Je vous écris à tout hasard : j'espère que cette lettre vous trouvera à Berlin. Elle vous sera remise par mon ami, le professeur Lewin de l'Institut de psychologie de Berlin. Nous avons beaucoup discuté ici en Amérique, et il est très intéressé par votre "spirale" ; il travaille tout spécialement au problème du mouvement d'un individu soumis à des forces provenant à la fois de lui-même et de son environnement, et il a pu expérimentalement trouver quelque chose qui confirme bien vos suppositions. Je suis sûr qu'il vous intéressera beaucoup (autant que vous l'intéresserez). Demandez-lui de vous montrer les extraits de ses films où on voit un enfant amené à tourner en rond (!) au cours d'une expérience. J'espère vous trouver encore à Berlin et j'attends cette rencontre avec impatience. J'y serai du 25 octobre au 5 novembre [...]. » TSGALI, 1923b, op. 1, unité 1932, f. 3. (Eisenstein et Luria avaient fait des expériences sur le mouvement en spirale en état d'hypnose le 13. 12. 1928)

### 3. LA CONFÉRENCE

Revenons à la conférence sur le mouvement expressif autour de laquelle tournent ces rencontres berlinoises. En 1922, Vsevolod Meyerhold enjoint à son élève Eisenstein d'écrire un article sur le mouvement expressif pour une encyclopédie théâtrale en préparation. Eisenstein, peu sûr de son russe, demande à Sergueï Tretiakov de l'aider. Il rassemble la documentation, lit beaucoup, visite le studio de ton-plasso <sup>30</sup> du *Proletkult*, se familiarise avec les systèmes de Jacques-Dalcroze, François Delsarte, Koulechov, assiste sans doute aux conférences de Nicolas Berstein au cours Meyerhold et écrit l'été 1923 son premier article théorique, signé Sergueï Tretiakov/Eisenstein. Cet article, publié en russe seulement en 1996 <sup>31</sup>, fut partiellement publié en anglais en 1979 dans le troisième numéro de la revue new-yorkaise *Millenium*. Pourquoi est-ce précisément ce sujet qu'Eisenstein choisit pour son exposé berlinois ? Au cours des années vingt, il ne tente pas de publier son manuscrit que les éditions du *Proletkult* avaient prévu d'éditer sous forme de brochure. Il a, semble-t-il, fait le tour de la question et s'occupe d'autres problèmes. Pour d'autres groupes – à la Sorbonne, à la British Film Society, aux universités de Columbia, Yale, Harvard etc. – il fait des exposés sur le montage russe et le cinéma intellectuel, sur le son et l'imitation (mimésis). Pourquoi donc, en octobre 1929, choisit-il pour un cercle de psychanalystes et de psychologues précisément ce sujet qui n'est plus actuel et « de second plan » ? Et brusquement, ce sujet empoussiéré resurgit, l'occupe de nouveau et, me semble-t-il, le stimule pour de nouvelles idées.

### 4. LES SOURCES : BODE ET KLAGES

Eisenstein possédait la faculté étonnante de relier les hypothèses de différentes écoles de psychologie par de nouveaux liens, les « capturant » dans son propre système et, comme le montre l'épisode de l'exposé de Berlin, cela lui permettait d'intéresser dif-

---

30. Ce studio proposait un travail (mouvements plastiques et déclamation) fondé sur le système de Jacques-Dalcroze.

31. Tretjakov/Ejzenštejn, « Vrazitel'noe dviženie », *Russkaja Mnemozina, Istoričeskij Almanax*, vypusk 2, Moscou, GITIS, 1996, sost. Vladislav Ivanov, p. 296-305. En anglais : Law, Alma and Mel Gordon (eds), « The Expressive Movement », *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actors training in Revolutionary Russia*, London, Jeferson, 1996.

férentes écoles. Dans son premier article théorique, il est pénétré des idées de la psychologie « humaniste » [*geisteswissenschaftliche Psychologie*] et influencé par Ludwig Klages, psychologue et philosophe métaphysicien original découvert par hasard, par l'intermédiaire de Rodolphe Bode et de son système de « gymnastique expressive ». Le texte d'Eisenstein de 1923 est, en fait, un court résumé du livre de Bode, c'est peut-être pour cela qu'il était resté dans le tiroir de son bureau, comme un cahier de travail. Eisenstein découvre Klages et son livre *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft* plus tard, il réexamine alors son système qu'il expose dans *Le montage des attractions cinématographiques* (octobre 1924), le qualifiant alors et plus tard comme étant sa propre découverte <sup>32</sup>.

Les changements qu'il apporte à Bode et Klages sont, à première vue, minimales. Eisenstein s'efforce de remplacer les termes métaphysiques qui le gênent tels que : âme, esprit, volonté, qui lui paraissent trop « schopenhaueriens », par des termes pavloviens : réflexe conditionné, inconditionné et inhibition. Pourquoi donc Klages, auquel se référait Bode, attire-t-il tant Eisenstein ?

1 – Comme les behavioristes et les réflexologues qui influencent fortement les artistes soviétiques des années vingt et malgré son vocabulaire métaphysique, Klages tente de voir le mouvement comme une manifestation objective du subjectif. C'est à travers les actions matérielles du corps que nous percevons l'âme : voilà comment il relie ces deux substances hétérogènes.

2 – Klages fournit à Eisenstein une base pour sa théorie « matérielle » de l'action. C'est dans son livre qu'Eisenstein trouve une description de l'effet de Carpenter. Dans les relations humaines, les émotions se transmettent à l'aide de l'impression physique produite par les mouvements corporels. Klages s'élevait contre la théorie de l'empathie de Théodore Lipps, sur laquelle se fondait habituellement l'esthétique psychologique <sup>33</sup>.

---

32. Voir cette remarque dans son journal du 30.9.1948 : « Parmi tous les principes, un seul est productif. De plus, c'est le premier [...]. Je serai reconnaissant à V. Meyerhold jusqu'à la mort pour ce postulat, bien qu'il soit insuffisant [...]. L'alpha et l'oméga du bagage théorique concernant la biomécanique tient dans le postulat n° 1. [...]. Un geste est le résultat du travail du corps tout entier. C'est tout. [...] Dans mon enseignement sur le mouvement expressif, tout le reste est de MOI. » (*Œuvres choisies*, t. 4, p. 751)

33. Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Teil II. « Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst », Leipzig, Voss, 1906.

Klages, il est vrai, ne se demandait pas comment l'émotion naissait à partir du vécu, mais il soulignait que l'expressivité humaine possédait une qualité étonnante : les rétractions musculaires du sujet se transmettent à l'observateur, induisant chez lui des contractions involontaires des mêmes muscles, ce qui l'amène à ressentir une tension similaire, considérablement affaiblie il est vrai, et par conséquent, des sentiments semblables. Cette conclusion s'appuyait sur les expériences du médecin anglais Carpenter (1813-1885) qui avait décrit pour la première fois le phénomène idéomoteur suivant : l'observation du mouvement (et, dans une moindre mesure, sa représentation mentale) sert d'impulsion à la reproduction de ce mouvement, puisque les muscles de l'observateur reproduisent, à un degré moindre, les rétractions des muscles du sujet effectuant le mouvement. Quand on voit un passant tomber dans la rue, le corps se crispe involontairement ; de même, un spectateur qui regarde à l'écran des poursuites haletantes et des bagarres ressent des tensions dans tout le corps <sup>34</sup>, ce que des expériences électro-physiologiques confirmèrent plus tard.

Ce constat fournit à Eisenstein la base de sa théorie de l'action de l'art : ce n'est pas l'acteur, mais le spectateur qui doit ressentir. L'acteur doit produire sur scène un mouvement susceptible d'induire chez le spectateur une tension des muscles adéquats, ce qui provoque des réactions émotionnelles précises. C'est sur une relation semblable, mais fondée sur l'enseignement de James, que Koulechov bâtit son système : une rétraction musculaire induit une émotion. « Nous ne pleurons pas parce que nous sommes tristes, nous sommes tristes parce que nous pleurons <sup>35</sup>. »

Klages, il est vrai, se démarquait de James dont il jugeait la causalité naïve. James estimait que les mouvements physiques (les processus) se trouvaient dans une relation de cause à effet directe avec les émotions, tandis que Klages niait cette causalité dans le couple âme – corps. Le corps est un signe de l'âme, le mouvement expressif marque l'émotion de l'âme, s'affirmant comme la réalisation matérielle, concrète, de l'émotion ou de l'instinct. Eisenstein va étudier ce problème de la corrélation du signe et du référent au niveau de l'image photographique (le cadre) durant les cinq années à venir. C'est à partir du mouvement expressif qu'il aborde ce problème la première fois, puis c'est la physionomie qui requiert son attention.

---

34. Voir W.B. Carpenter, *Principles of Mental Psychology*, New York, Appleton, 1874-1900.

35. W. James, *Psychologie*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1909, p. 164.

3 – Eisenstein réunit ainsi les deux thèses en une troisième. De plus, l'opposition entre Klages et James lui fournit une nouvelle et importante stimulation. Ce qui l'intéressait le plus dans le système du premier, c'était l'analyse du mouvement expressif ou, plus exactement, le modèle proposé. Pour Klages, la base de tous les mouvements, ce sont les mouvements véritablement instinctifs, les autres naissant avec la participation de la volonté (dans l'interprétation d'Eisenstein, de l'inhibition) qui modifie le mouvement instinctif, changeant le processus de son déroulement, sa direction, sa forme etc. Ainsi, la plus grande partie des mouvements naît du conflit entre deux forces, celle de l'instinct et celle de la volonté comprise comme manifestation de la conscience. C'est ici qu'Eisenstein corrige Klages. Il appelle expressif (à la différence de Klages, pour qui un mouvement expressif est un mouvement exprimant le contenu de l'instinct) un mouvement qui se réalise dans le conflit de deux forces de directions opposées, l'instinct et la volonté, le réflexe et l'inhibition qui correspondent à des couches différentes de la conscience. Pour Eisenstein, cette conception est le noyau de sa théorie de la « bimécanique ».

On comprend maintenant ce qui attirait Eisenstein chez Rudolf Bode qui enseigna dès 1921 à l'école cinématographique de Munich. Eisenstein oppose son système de gymnastique à celui des écoles de Delsarte et de Jacques-Dalcroze, beaucoup plus populaires en Russie, parce que Bode n'entraîne pas le mouvement volontaire (comme dans le sport), ou le mouvement extatique ou esthétique (comme dans le ballet), ne propose pas, comme Delsarte, un catalogue de signes gestuels, mais élabore un système d'exercices qui provoquent artificiellement une lutte conflictuelle entre deux forces, l'instinct et la volonté. Bode ne s'occupait pas du mouvement au théâtre mais proposait des exercices développant l'effort et la décontraction ainsi que la capacité à gouverner ces deux forces dans la gymnastique expressive. Eisenstein construisit un modèle du mouvement théâtral qui est étroitement lié à sa théorie du montage des attractions.

Pour produire un effet sur le spectateur au théâtre, il faut organiser le mouvement correctement, c'est-à-dire savoir élaborer et présenter le moment de la lutte entre ces deux forces. En pratique, cela se réalise dans le refus, par un petit mouvement anticipé, dirigé sur le côté opposé au mouvement de base. Ce procédé, connu de différentes écoles théâtrales (Johann Gregori dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle, encore plus tôt au Japon et en Chine, la biomécanique de Meyerhold), n'avait pas de fonction sémantique mais son effica-

cité était reconnue. Pour quitter la scène par une porte de façon à être remarqué, il faut commencer par s'en éloigner en faisant un pas de côté. Pour Eisenstein, cette technique exprimait une profonde vérité psychologique. Le refus est en fait une matérialisation dans la motricité du conflit de deux forces antagonistes : celle de l'instinct et celle de la volonté, du réflexe et de l'inhibition, du conscient et de l'inconscient. Ce mouvement ne vise pas un effet esthétique, il ne doit pas être perçu comme « beau » ou « rationnel », il doit faciliter le travail des muscles du spectateur pour l'imitation, atteignant l'effet maximal de sa tension précisément au point de rupture des mouvements dirigés dans deux directions opposées. C'est pour cela que le mouvement expressif devient une attraction et c'est bien pour cela que (dans l'induction de la tension chez le spectateur) il est lié, par la base matérielle de son action, au montage des attractions. Eisenstein propose de travailler dans la même direction avec la voix et l'intonation. Dans *Le montage des attractions cinématographiques*, le cinéaste expose logiquement son système du mouvement expressif en s'écartant de ses « parrains » : Bode, Klages, Meyerhold, Tretiakov <sup>36</sup>.

Le 17 juin 1925, Eisenstein écrit une lettre à la rédaction en corrigeant l'énoncé de son système dans la brochure d'Alexandre Belenson. Il y souligne les termes « matérialistes » qu'il utilise à la différence du métaphysicien allemand Klages et déclare qu'il a l'intention de s'adresser à l'Institut du Cerveau pour y vérifier les lois du mouvement expressif qu'il étudie et qu'il a déjà vérifiées au théâtre. C'est dans ce texte qu'Eisenstein note pour la première fois que le mouvement expressif confirme la loi dialectique de l'unité des contraires. Dans ce même texte, il caractérise rapidement ses prédécesseurs : Darwin a accumulé les indices empiriques de l'expressivité, laissant de côté la mécanique du déroulement de l'acte expressif ; Duchenne a souligné le caractère non-organique d'un mouvement musculaire isolé et sur cette base est née l'école de Bode ; Klages a décrit le mouvement comme résultant de la lutte des motifs et a popularisé l'effet de Carpenter. Toutes les écoles du mouvement au théâtre et au cinéma ont proposé jusque-là un entraînement à la pose et à la grimace. Maintenant, estime Eisenstein, il est possible de fonder une école du mouvement théâtral sur un autre

---

36. S. Èjzenštejn, « Montaž kinoatrakcionov », in *Iz tvorčeskogo nasledija S.M. Èjzenštejna*, [« Le montage des attractions cinématographiques », *L'héritage créateur de S.M. Eisenstein*], Moscou, VNIK, 1985, p. 20-25.

principe, celui de l'influence <sup>37</sup>. Ses travaux sur le mouvement expressif l'amènent à sa première hypothèse sur l'influence de l'art, c'est-à-dire au montage des attractions. Mais pour transposer au niveau d'une œuvre entière le principe qu'il a découvert à la base du mouvement expressif, c'est-à-dire le conflit de forces représentant différents niveaux de conscience, il a besoin d'une nouvelle stimulation. Et c'est peut-être la théorie psychanalytique de l'art qui la lui fournit.

## 5. RÉORIENTATION

Eisenstein s'adressa sans doute effectivement en 1925 ou au début de 1926 à l'Institut du Cerveau et y fit la connaissance d'Alexandre Luria. Il est maintenant impossible d'établir avec précision la date de leur rencontre : il n'y a pas de témoignages, les témoins étant morts sans avoir laissé de mémoires. On sait seulement qu'Eisenstein trouva Luria tout seul : c'était son homme. Luria, fondateur dans sa jeunesse du cercle psychanalytique de Kazan approuvé par Freud, cherchait le moyen de vérifier expérimentalement l'hypothèse des psychanalystes <sup>38</sup>. Il était le correspondant du journal viennois *Psychologische Bewegung* et, comme Lev Vygotski, membre de la section moscovite de la société psychanalytique russe. Tous deux y firent des communications et écrivirent ensemble en 1925 la préface à l'édition russe de *Au delà du principe de plaisir*. Luria avait publié en 1923 une brochure sur la place de la psychanalyse dans la psychologie contemporaine et, en 1925, un article proposant de fonder matériellement la théorie de Freud. Il faisait à ce moment-là une recherche expérimentale sur les manifestations volontaires. Eisenstein participa à une série d'expériences du psychologue qui furent ensuite décrites dans le livre *The Nature of Human Conflicts*, publié en anglais aux USA en 1932 suite aux interventions de Luria à un congrès.

Dans les années vingt, Eisenstein semble « oublier » la psychanalyse. Le « choc » et la « communion » ne sont directement mentionnés ni dans ses trois premiers films (*La Grève*, *Potemkine*, *Octobre*) ni dans les articles publiés à cette époque <sup>39</sup>. Il continue

37. S. Èjzenštejn, « Po ličnomu voprosu », *ibid.*, p. 31-32.

38. Alexandr Luria, *Psihoanaliz v svete osnovnyx tendencij sovremennoj psixologii* [La psychanalyse à la lumière des tendances de la psychologie actuelle], Kazan', 1923.

39. Il en est autrement dans les textes non publiés et dans son journal de cette période. Voir O. Bulgakova, *Sergei Eisenstein. A Biography*, San Francisco, Berlin, Potemkin Press, 2001.

d'élaborer sa théorie du montage, analyse le cinéma en tant que langage. Cette orientation aboutit à la théorie du cinéma intellectuel qui présente le cinéma comme l'expression de la pensée conceptuelle. La conscience domine, la psychanalyse est refoulée, l'inconscient ne joue pas de rôle significatif. Mais *La ligne générale* et l'introduction de la notion d'harmonique, l'abandon de la dominante et l'aveu de l'impossibilité de filmer un excitant isolé et de programmer à 100 % la réaction du spectateur (*La quatrième dimension du cinéma*) ouvrent d'autres « perspectives », bien que cinq mois à peine séparent les deux articles. En 1930, pour le scénario de *La tragédie américaine*, Eisenstein élabore une nouvelle théorie du montage, fondée sur le principe du monologue intérieur qui matérialise le conflit de deux couches de la conscience.

Quel a été le rôle de la psychanalyse lors de l'élaboration de cette théorie ? Excluant l'analogie superficielle avec le monologue du patient sur le divan, la structure du monologue devrait être semblable à l'organisation du discours intérieur. Eisenstein tente d'unir les approches linguistique et psychologique, y compris l'approche psychanalytique. La tentative de définir des éléments de la structure à partir de la psychologie est visible dès les premiers travaux théoriques d'Eisenstein (il voyait l'attraction comme une unité de composition et, en même temps, un excitant élémentaire), son approche « structuraliste » étant d'ailleurs pour beaucoup déterminée par l'influence de l'école formaliste russe. Dans son analyse de la composition, Eisenstein s'en tient aux cadres théoriques de cette école, s'appuyant sur les notions de matériau et de l'organisation de celui-ci, alors qu'il tente d'expliquer la fonction de l'art à partir de la psychologie. Ce n'est donc pas un hasard s'il définit la forme comme une organisation du matériau des excitants destinée à produire un effet déterminé. Dans les années vingt, il lui semble possible d'établir un tableau des excitants artistiques, assemblés en une structure (le montage des attractions) proposant une partition des émotions que ressent le spectateur <sup>40</sup>.

C'est en cela que consiste en fait un scénario de spectacle théâtral ou de film. Cette hypothèse porte la trace des « engouements » structuralistes et psycho-réflexologiques de l'auteur. Aux USA, Eisenstein observe avec curiosité comment on étudie la conduite et les possibilités de la diriger, rencontre à Chicago des psychologues criminalistes, présente un exposé au colloque organisé par John Dewey à New York et lit une grande quantité de livres sur la façon

---

40. Voir *Œuvres choisies*, t. 1, p. 118.

d'«influencer la conduite humaine <sup>41</sup> ». Après son séjour en Amérique, Eisenstein ne partage plus l'optimisme des behavioristes américains et la psychanalyse, rejetant au second plan la réflexologie et la psychologie objective, corrige sa théorie de l'influence de l'art.

À la différence de la psychanalyse classique, Eisenstein ne s'occupait pas de l'objet traditionnel, de l'artiste ou du sujet. C'est le mouvement expressif, et non le problème du créateur, de l'acte de communication ou du code cinématographique, qui incita le cinéaste à se rapprocher de la psychanalyse <sup>42</sup>.

## 6. PSYCHANALYSE ET CINÉMA.

### LE MOUVEMENT EXPRESSIF COMME ACTE MANQUÉ

On analyse d'habitude l'évolution de la théorie d'Eisenstein, du montage intellectuel au monologue intérieur, dans le cadre de la théorie linguistique, de la théorie de la littérature (Eichenbaum, plus rarement Bakhtine) ou de la littérature elle-même (Dujardin, Dostoïevski, Joyce). Plus près de nous, on trouve de fréquentes références à Lev Vygotski et à son livre *Pensée et langage* (1934), mais, dans cette optique, on mentionne rarement que, dans ses engouements psychologiques, Eisenstein était passé de Bekhterev, James et Pavlov à Freud et ses adeptes.

Cependant, le moment de la naissance de la théorie et les contacts personnels avec les psychanalystes donnent des raisons de penser que la psychanalyse a joué un rôle dans l'élaboration du monologue intérieur et de la nouvelle hypothèse qui lui était liée sur l'influence de l'art.

Pourquoi, à la fin des années vingt, Eisenstein revient-il à sa vieille théorie du mouvement expressif et qu'y trouve-t-il de neuf ? Plusieurs projets, comme *Le Capital* ou *La Maison de verre*, qui promettaient d'ouvrir de nouvelles perspectives au cinéma, n'aboutissent pas. Eisenstein désavoue sa première tentative d'expression sonore, *Romance sentimentale*. La théorie du montage et la tentative de définir le signe au cinéma sont dans l'impasse. Théorie et pratique ont besoin d'une nouvelle impulsion qui viendra, aussi étrange que cela paraisse, de la théorie du mouvement expressif, vue à travers le modèle psychanalytique.

---

41. Voir *ibid.*, t. 5, p. 499.

42. Vjačeslav Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR* [Essais sur l'histoire de la sémiotique en URSS], Moscou, 1978.

## L'hypothèse structurale des psychanalystes

Le cinéma et la psychanalyse, on l'a souvent noté, sont nés la même année, et bien que cela ne puisse être le fait du hasard, en 1929 aucune tentative notable n'avait encore eu lieu pour réunir ces deux domaines. Les surréalistes analysaient le film comme un épigramme de l'inconscient, mais en théorie du cinéma la chose ne dépassait pas la constitution d'une cartothèque de symboles. Établir de tels catalogues intéressait peu Eisenstein. La psychanalyse ne lui fournit pas un réservoir de symboles tout prêts, mais l'aida à comprendre que le conflit entre deux forces que l'on observe à l'origine du mouvement expressif est une loi générale de l'expressivité et de l'efficacité de l'art.

Dans son article *De la psychologie du cinéma*, Hanns Sachs énonce des opinions proches de la conception d'Eisenstein :

L'action, que ce soit celle d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un film, consiste en enchaînements psychologiques qui s'entrecroisent. Le film ne peut révéler l'action que dans la mesure où il montre ces enchaînements psychologiques, c'est-à-dire en remplaçant les processus internes par des processus externes et autant, que possible, en les représentant sous forme de mouvements <sup>43</sup>.

Ces premières phrases de Sachs évoquent une citation de Klages ou de James : le mouvement intérieur (de l'âme) s'objective dans le mouvement du corps. Il poursuit :

L'homme ne devient porteur de l'action que s'il peut exprimer les mouvements spirituels, situés hors de la sphère du langage : ce qui passe alors au premier plan, ce sont les mouvements réflexes, et plus encore, les mouvements non intentionnels, symptomatiques ou, comme les définit Freud, les actes manqués (*Fehlhandlungen*), c'est-à-dire les mouvements expressifs (*Ausdrucksbewegungen*) <sup>44</sup>.

Sachs analyse plus loin la scène de la fusillade dans *Le Cuirassé Potemkine* et note que la révolte est précédée par un bref gros plan, non perçu consciemment, de la tête de la sentinelle qui se tourne de façon inattendue de côté, en écho aux mouvements des condamnés, à la différence du monolithe immobile des autres matelots paralysés par l'ordre et la discipline. Cet acte manqué individuel, signe de la révolte ultérieure contre une discipline inhumaine, est enregistré inconsciemment par le spectateur qui ressent un soulagement incroyable quand cette sensation, perçue inconsciemment, d'un

43. Hanns Sachs, « Zur Psychologie des Films », *Psychoanalytische Bewegung* n° 2, Berlin, 1929, p. 122.

44. *Ibid.*, p. 122.

possible changement de situation, est confirmée par une manifestation extérieure de violence.

*Les Secrets d'une âme* et la brochure d'accompagnement de Sachs pour le film furent construits sur les actes manqués et leur explication. Dans leur structure, Sachs découvre un mécanisme unique, le heurt de deux intentions opposées (dans le motif et dans la force) : l'une provient de la sphère de l'inconscient, l'autre de la conscience, leur rencontre se manifeste dans la gestuelle comme un acte manqué que les spectateurs perçoivent dans le film comme une action physique. Le conflit de l'inconscient et du conscient, l'irruption de l'inconscient dans la conscience se matérialisent ainsi dans le mouvement expressif. Ce postulat fait écho à la position fondamentale de la théorie d'Eisenstein et je pense que dans son exposé Eisenstein aurait pu sans difficulté remplacer les couples d'opposés instinct (*Triebhandlung*)/volonté et réflexe/inhibition par inconscient et conscient.

La théorie psychanalytique classique de l'art a porté son attention non pas au mouvement (expressif) mais à d'autres formes de la matérialisation de l'inconscient dans son conflit avec le conscient : le rêve, le symbole, l'œuvre d'art. À la base de ces différents phénomènes, les psychanalystes observent un seul et même effet (un conflit de deux forces ; à partir de 1923 Freud complique ce modèle en introduisant la notion de « préconscient »). Ainsi, ce n'est pas seulement le mouvement expressif qui apparaît comme résultant du conflit de deux forces différentes de la conscience, l'œuvre d'art elle-même serait une sorte de « matérialisation », engendrée par une conscience composée de plusieurs strates. Ce modèle freudien du couple antagoniste « inconscient – conscient » eut sur Eisenstein une influence considérable. Les psychanalystes en un certain sens le « charmèrent » par leur vérification de la bimécanique au niveau de l'œuvre d'art qu'Eisenstein définit dans les années trente comme un exemple de l'équilibre dynamique de deux forces polarisées, de direction opposées : l'une vers le haut – vers la conscience, l'autre vers le bas – vers l'inconscient. Eisenstein, il est vrai, n'emploie pas ce terme, utilisant à sa place pensée « sensorielle », « prélogique », « sensuelle <sup>45</sup> ». Il sera question plus loin des termes et de son interprétation de la tension dans un tel équilibre dynamique. En pratique, pour vérifier la bimécanique au niveau de l'œuvre d'art, Eisenstein s'aide du monologue intérieur qui est le modèle d'une nouvelle

---

45. *Œuvres choisies*, t. 2, p. 120.

structure du montage et d'une nouvelle organisation dramaturgique du film.

À l'arrivée du parlant, Eisenstein remarqua tout de suite qu'on pouvait établir entre le son et l'image des relations semblables à celles d'un couple antagonique composé de deux forces de direction opposée appartenant aux deux domaines, le son et l'image formant une unité indissoluble, une unité de contraires existant dans la simultanéité <sup>46</sup>.

Les perspectives de sa *Déclaration du contrepoint audio-visuel* indiquaient des voies semblables d'utilisation du son et de la représentation visuelle. Le modèle définissant le mouvement expressif (conflit entre deux niveaux de conscience) pouvait être appliqué à la nouvelle construction du montage. De là, il ne restait qu'un pas pour parvenir à la dramaturgie générale du film, comprise comme une structure analogue à celle de la pensée.

### **L'hypothèse psychanalytique de l'influence de l'art**

Les réflexions des différents représentants de cette école se ramènent à la thèse suivante : l'œuvre d'art est le produit de la matérialisation de l'inconscient de l'artiste et possède un caractère universel susceptible d'interpeller l'inconscient d'autrui. Les désirs cachés font irruption dans le conscient et, les défenses de la censure étant alors amoindries, les récepteurs de l'œuvre d'art ressentent une libération collective. Ce ne sont pas les analogies proposées par la psychanalyse entre l'œuvre d'art et le rêve (surtout les rêves éveillés) mais l'hypothèse de l'isomorphisme entre les processus de création et ceux de la perception qui intéressait Eisenstein. C'est l'œuvre elle-même qui est l'intermédiaire entre ces processus isomorphes. De plus, Eisenstein conçoit l'œuvre non comme une donnée statique, mais comme une structure dynamique qui se réalise seulement dans le processus de perception. Le récepteur, obéissant à la partition prescrite des impressions, ne fait que répéter le chemin du créateur et leur jonction s'opère à travers l'œuvre dont la structure est isomorphe à leur pensée à tous deux <sup>47</sup>.

Cette théorie, qui prend forme au milieu des années trente, développe l'esthétique opératoire d'Eisenstein du début des années

---

46. Voir la description du monologue intérieur in *Œuvres choisies*, t. 2, p. 78.

47. Analysant dans le *Montage et La non-indifférente nature* des monuments de la peinture et de l'architecture, Eisenstein applique cette théorie non seulement aux arts de la temporalité, mais aussi à ceux de la spatialité.

vingt. Si l'œuvre d'art et la conscience de l'homme constituent deux structures isomorphes, c'est la condition idéale pour programmer l'action de la première. Pour créer un art efficace, il est indispensable de savoir ce qui agit. Que faut-il donc étudier : la conscience ou l'œuvre ? Eisenstein choisit d'abord la structure de l'œuvre, comprise comme matérialisation de l'organisation de la conscience.

La psychanalyse incita Eisenstein à réexaminer la relation entre la représentation, l'image et le concept, en rapport avec les structures de la conscience. Il a certainement abordé ces problèmes avec Allendy qui a publié un article sur un thème voisin. Pour ce dernier, un film oppose les représentations objectives de la réalité à des images fantastiques de la conscience, subjectives et symboliques, déformées par le souvenir. Le symbolique n'est pas un produit de l'intellect, mais d'une pensée prélogique, inconsciente et primitive. Lorsque ces structures prélogiques prédominent – chez l'enfant, le fou, le sauvage, le rêveur – c'est le symbolique qui l'emporte et régule le potentiel émotionnel. Au cinéma, une représentation symbolique n'exerce pas seulement une action sur le monde des émotions en provoquant un choc, mais peut aussi le gouverner sans que le spectateur s'en aperçoive. La représentation au cinéma n'est pas « comprise », mais sentie. Elle est polyvalente et peut correspondre à différents états psychiques, non seulement de différents individus, mais aussi des différentes personnalités intérieures d'un même spectateur <sup>48</sup>.

### La crise

La psychanalyse donna à Eisenstein non seulement une impulsion pour transformer sa théorie, mais contribua à développer en lui une crise intérieure qu'il décrivit ainsi dix ans plus tard :

[...] En communiant à l'art, le spectateur régresse sur le plan culturel. En effet, le « mécanisme » de l'art se perfectionne en tant que moyen d'éloigner les gens de la logique raisonnable pour les plonger dans une pensée sensorielle et par là même, provoquer en eux des « explosions émotionnelles » en les soumettant à des mécanismes qui sont ceux de l'alcool, paralysant un temps l'activité différenciatrice des parties frontales du cerveau et ramenant l'individu au stade d'une existence et de représentations diffuses et sensorielles. Ou, pire encore, en agissant comme la schizophrénie qui paralyse cette activité pour toujours. [...]. Je viens juste de prendre conscience, à partir de

---

48. René Allendy, « La valeur psychologique de l'image », in P. Mac-Orlan, A. Beugler, Ch. Dullin et R. Allendy, *L'art cinématographique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 75-103.

l'expérience de mes dix premières années d'activité, de l'emprise, dans le contenu de l'art, des hauteurs inaccessibles de l'essor intellectuel de la pensée, quand soudain il apparaît que, simultanément, l'art au moyen de la forme rejette le créateur comme le spectateur au fin fond d'un barbarisme primitif, digne de figurer au même rang que l'alcoolisme, la débilité précoce ou la terrible schizophrénie. Je me souviens, à Berlin, du sourire indulgent et protecteur du vieux psychologue Hanns Sachs au profil de sage salamandre <sup>49</sup> [...]

La crise est si profonde qu'Eisenstein appelle ce « déchirement de l'âme » son Golgotha, pense arrêter ce travail infamant (l'art) et s'en entretient avec Lev Vygotski. De son propre aveu, c'est la dialectique qui offre une issue à cette crise, cette même loi de l'union des contraires qui lui permet de transformer le modèle antagoniste de Freud. C'est ainsi qu'apparaît dans son vocabulaire le terme « unité duelle » qui décrit la structure de l'œuvre et l'influence de l'art en tant que réalisation de l'unité dynamique des contraires <sup>50</sup>.

Pour Eisenstein, c'est la présence de l'harmonie et la réalisation d'un équilibre dynamique qui caractérisent la véritable œuvre d'art, fait plutôt rare. Dans la plupart des œuvres, un seul des éléments prévaut, de sorte que se manifestent soit la didactique, soit le chaos sensoriel, détruisant le modèle idéal.

Notons qu'Eisenstein emprunte apparemment le terme d'unité duelle à Klages qui décrit le phénomène de *Zweifachheit*, entendant par là l'impression qui naît lors d'un conflit entre un mouvement instinctif et la résistance volontaire qui lui est opposée <sup>51</sup>. Traduisant le terme en russe, Eisenstein souligne le moment d'unité de ces contraires, mais tous deux recourent à la même image de Janus à double face. Cette dialectique se sexualise dans le journal qu'il tient au Mexique : l'unité des contraires devient l'union des principes masculin et féminin (dans l'androgynie, le yin et le yang du Tao, le mythe platonicien, etc.).

49. S. Ėjzenštejn, *Metod. Nabrosok vstuplenija* [La méthode. Ébauche d'introduction], TSGALI, fonds 1923, op. 1, unité 240.

50. « L'influence d'une œuvre d'art se fonde sur une très intéressante dualité. Cette influence est due au déroulement simultané d'un double processus : un mouvement ascendant irrépressible qui progresse, orienté vers les degrés supérieurs de la pensée consciente et en même temps, par la construction de la forme, une percée jusqu'aux couches les plus profondes de la pensée sensorielle. C'est la polarisation de ces deux lignes d'aspiration qui crée la merveilleuse tension de l'unité de la forme et du contenu qui distingue les œuvres authentiques. » (*Œuvres choisies*, t. 2, p. 120)

51. L. Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Leipzig, 1923, p. 107.

## Tentative de résumé

Le travail qu'il fit en psychanalyse à la fin des années vingt permit à Eisenstein de corriger l'hypothèse réflexologique de l'influence de l'art (stimulus-réaction). Pour lui, la théorie de l'art ne doit s'occuper ni d'établir un catalogue ni de faire une description des situations et symboles universels. Il ne sert à rien de coucher l'artiste sur le divan imaginaire du patient et de déduire ses œuvres de sa biographie comme le faisaient les critiques d'inspiration analytique, ce qui n'est qu'un substitut peu efficace à l'approche biographique académique habituelle. Pour un praticien de l'art, il importe de savoir comment créer une œuvre efficace, et pour le théoricien, comment expliquer son influence. C'est de cela que doit s'occuper une théorie psychologique de l'art capable de proposer à tous les deux des conceptions constructives. Cette théorie ne doit pas s'occuper du créateur (psychologie de la création) ni du spectateur (psychologie de la réception), mais de l'œuvre elle-même. La structure de l'œuvre est isomorphe à celle de la conscience et on peut la comprendre comme un analogue de la partition organisant le déploiement d'émotions programmées d'avance. L'œuvre organise des excitants artistiques déterminés qui, agissant aussi bien sur la conscience du récepteur que, simultanément, sur son inconscient, provoquent une réaction esthétique qu'Eisenstein décrit comme une unité dialectique de forces de directions opposées.

Dans son livre de 1916, Hugo Münsterberg, psychologue de l'école de Wilhelm Wundt qui avait travaillé au laboratoire de James aux USA, compare les conventions du film aux fonctions de la conscience : attention, mémoire, représentation dont il avait observé l'objectivation dans les procédés cinématographiques<sup>52</sup>. Les psychanalystes estimaient que le film était plutôt une réalisation de l'inconscient qui se donnait à voir dans les symboles visuels ou les actes manqués. Eisenstein s'efforça en un certain sens de réunir ces deux pôles dans la structure du monologue intérieur qui objective les fonctions de la conscience et de l'inconscient dans un contrepoint sonore et visuel. On peut analyser la relation entre image et son grâce au modèle de l'unité des contraires. Les cadres sont liés selon les lois de cohésion du langage intérieur, le même genre de cohésion peut être utilisé pour les relations entre le son et l'image.

---

52. Voir Münsterberg, *The Photoplay. A psychological study*, New York, 1916 (reprint 1970).

On peut ainsi établir certains parallèles entre la méthode du montage et l'herméneutique psychanalytique : dans les deux cas, on analyse les lois de l'association de tableaux et d'images isolés, ce qui est une tentative de rationaliser l'inconscient. S'aidant de la logique, l'analyste dévoile les ressorts cachés des liaisons associatives et dis-sèque leur lien secret. Au montage, le metteur en scène lie les plans pour leur donner une continuité en tenant compte de leur capacité à provoquer certaines associations chez le spectateur (opération inverse de l'interprétation psychanalytique). Ainsi, on peut voir dans le montage un modèle de l'organisation linguistique de l'inconscient.

## 7. DÉVELOPPEMENT ULTÉRIEUR DE LA THÉORIE D'EISENSTEIN. L'ÉLABORATION DES TERMES

Pour comprendre le mécanisme et l'action des enchaînements dans le plan de montage, Eisenstein recourt à différentes analogies dont l'une est l'écriture hiéroglyphique japonaise. C'est elle qui est à l'origine de son intérêt pour l'étymologie et les formes de la pensée prélogique <sup>53</sup>.

À Moscou, mais encore plus à Petrograd, tourbillonnent les premiers flots puissants de la japhétologie <sup>54</sup>. Pas à pas, Marr dévoile la dépendance de notre pensée par rapport à la pensée primitive, leurs interrelations et la signification capitale du passé de la langue pour les problèmes de la conscience actuelle.

Enfourcher l'étymologie pour m'enfoncer dans la profondeur des siècles m'a d'abord attiré comme un amusement, maintenant, ayant senti qu'il se trouvait là quelque chose qui peut m'être utile, je me passionne aussi pour ce domaine.

Mais ce n'est pas tout. Lors de mes chevauchées à travers toute l'Europe, je débarque à Paris.

Dans la vitrine d'une librairie du Boulmiche [...], je suis alléché par un minuscule livre à la couverture d'un rouge un peu plus soutenu que le rouge tango. Le titre, *La mentalité primitive*, est suivi du nom de l'auteur, Lévy-Bruhl [...].

Les œuvres complètes de Lévy-Bruhl en trois tomes de couleur bleue s'ajoutent bientôt à la brochure orange [...]. À propos, à Hollywood, déjà en route

---

53. *Le rameau d'or* de Frazer (1907-1915), *La mentalité primitive* de Lévy-Bruhl (1922, éd. russe 1930), *La pensée chinoise* de Granet (1934), *Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit* de Wundt (1912), *Einführung in die Entwicklungspsychologie* (1926) de Heinz Werner sont ses nouvelles lectures.

54. Japhétologie ou marrisme : théorie socio-linguistique de Nicolas Marr, inventeur d'une nouvelle famille linguistique, dite japhétique (langues du Caucase). Le marrisme occupa une position dominante dans la linguistique soviétique jusqu'à sa condamnation par Staline en 1950.

vers la gare d'où je pars pour le Mexique, je parviens à me procurer au dernier moment ces insaisissables *Œuvres complètes* de Frazer que j'emporte dans mon bagage à main. Et zut ! Qu'elle est donc lourde cette sagesse anthropologique en douze volumes ! [...] Je saisis de mieux en mieux chaque jour la structure bizarre de la pensée prélogique, sensorielle, et pas seulement dans les ouvrages anthropologiques, mais aussi en fréquentant ces vagues d'Aztèques et de Toltèques, de Mayas ou de Huichols qui réussirent à travers les siècles à conserver sans les altérer ces méandres de la pensée qui déterminèrent les traits étonnants des cultures primitives du Mexique... (*Mémoires*, éd. russe, t. 1, p. 445-446).

Encore une rencontre : le livre de Marcel Granet *La Pensée chinoise*. « C'est ce même incomparable géant noir Paul (O.B. Robeson) qui me le conseilla, à titre de remerciement pour l'avoir initié à l'étude de Marr <sup>55</sup>. ». Le centre d'intérêt s'élargit, aux livres de psychanalyse et de psychologie s'ajoutent des ouvrages d'anthropologie, d'ethnopsychologie et de linguistique. Selon Eisenstein, la pensée décrite par Lévy-Bruhl, Granet, Frazer et Wundt a conservé la logique que nous utilisons dans notre langage intérieur <sup>56</sup>. La pensée primitive, prélogique et mythologique, qu'Eisenstein commence à étudier élargit sa vision des structures du monologue intérieur et l'élaboration de la forme. La sphère de réflexion d'Eisenstein est proche de la recherche de Freud dans *Totem et tabou* et de la pensée de Sachs qui écrit dans *Rêves diurnes collectifs* :

L'individu civilisé n'a pas caché aujourd'hui tous les rites et coutumes étranges du sauvages dans quelque petit recoin de sa conscience, non, c'est dans son inconscient que subsistent les manifestations affectives et les élans spirituels de cet ancêtre, ils émergent parfois à la surface de telle sorte que l'individu civilisé est capable de reproduire de lui-même quelque chose de très semblable à ces rituels oubliés <sup>57</sup>.

« Et si cette traduction d'une formule logique, à partir des formes du niveau actuel de notre conscience « en sens contraire ! », vers les formes de conscience et de pensée plus primitives, était précisément le secret de l'art en général ? », se demande Eisenstein <sup>58</sup>. Plus tard, celui-ci n'emploie ni le terme de l'école française de « prélogique », ni le terme freudien d'« inconscient », mais introduit la notion de « pensée sensorielle ». Rappelons qu'Otto Rank note en 1932 qu'il existe une profonde parenté <sup>59</sup> entre les notions

55. *Œuvres choisies*, t. 1, p. 480-484.

56. *Ibid.*, p. 484-485.

57. H. Sachs, *Gemeinsame Tagträume*, Leipzig, Zurich, Vienne, 1924, p. 104.

58. *Œuvres choisies*, t. 1, p. 379.

59. À en juger par ses *Perspectives*, vers la fin des années vingt Eisenstein s'est également intéressé à la théorie d'Ernst Cassirer.

de « prélogique » de Lévy-Bruhl, d'« inconscient » de Freud et de « pensée mythologique » d'Ernst Cassirer <sup>60</sup>.

## **8. LA PSYCHOLOGIE STRUCTURALISTE : VÉRIFICATION DE L'HYPOTHÈSE**

À la fin des années vingt, Eisenstein propose à Lev Vygotski, Alexandre Luria et Nicolas Marr d'élaborer ensemble un projet de recherche sur la psychologie de l'art. La mort de Marr et de Vygotski en 1934 ayant interrompu le travail projeté, Eisenstein travaille seul sur la *Méthode*. C'est une autre école psychologique originale, la psychologie structurale, (la *Gestaltpsychologie*) qui contribue à la formulation de l'hypothèse finale. Eisenstein fait connaissance avec Lewin et Köhler en 1929 à Berlin, en 1934 il rencontre à Moscou Kurt Koffka qui participa alors à l'expédition de Luria au Moyen-Orient.

Ce n'étaient pas les problèmes de la perception optique ou de la psychologie de la pensée, domaines sur lesquels travaillaient Koffka et Wertheimer, qui intéressaient Eisenstein, mais le thème du mouvement expressif et du cinéma qui lui était commun avec Lewin. Celui-ci occupait au sein de l'école des psychologues berlinois de la *Gestalt* une place particulière avec ses recherches sur la volonté, l'affect et la conduite, issues de l'idée générale de l'école concernant le tout et la structure : on ne peut étudier un phénomène qu'après avoir établi avec quel tout il est corrélé. C'est pourquoi il considérait la conduite et l'action comme des processus à multiples niveaux et le mouvement expressif, comme l'expression d'une personnalité « organisée » en de multiples strates entretenant des relations complexes avec le milieu environnant. Lewin élaborait la théorie du champ et il introduisit en psychologie beaucoup de notions nouvelles et originales.

Pour expliquer la conduite, Freud avait proposé un modèle englobant simple, fondé sur les instincts fondamentaux, peu nombreux. À la place de ce modèle, Lewin propose les notions de système tendu, de nécessité et de quasi-nécessité, de valence positive et négative, de champ et de vecteur qui lui permettent de décrire un processus comportemental plus complexe, dépassant le niveau des instincts, et non seulement de décrire, mais aussi de pouvoir prévoir la conduite et d'exercer sur elle une influence précise. La psycholo-

---

60. D'après J.H. Phillips, *Psychoanalyse und Symbolik*, Bern-Stuttgart, 1962, p. 127.

gie, estime Lewin, doit mettre en évidence la loi dynamique définissant la dépendance de la conduite par rapport à la situation, et elle doit étudier aussi les lois régissant la conduite. Le film et la caméra sont pour lui les instruments de travail du chercheur. Ils permettent de garder une trace de l'expression, du processus du déroulement de l'action ou d'une transgression etc., de les étudier et de les montrer :

Le film artistique (de fiction) tente d'objectiver pour le spectateur des processus psychologiques définis. Le film psychologique (scientifique) recherche jusqu'à quel point ces processus psychologiques sont susceptibles d'être objectivés ; il permet souvent de déceler les forces psychiques qui mènent à des *actes manqués* (C'est moi qui souligne, O.B.) <sup>61</sup>.

Selon Lewin, ce sont les forces psychologiques du champ qui déterminent le déroulement de l'action et son orientation. Comprenant le lien entre forme extérieure et structure interne autrement que les béhavioristes ou l'école associative, il révèle un lien causal plus complexe. L'intention de Lewin de mathématiser et de géométriser la psychologie (de la topologiser), de révéler une légalité là où on estimait impossible d'établir une loi ne pouvait que séduire Eisenstein : sa propre passion pour la géométrie analytique, susceptible d'aider à révéler la légalité de la forme artistique et de la méthode de la création, est proche de la démarche de Lewin. Plus tard, analysant la composition des drames espagnols et élisabéthains, le cinéaste utilisera la terminologie de Lewin, parlant de rupture d'équilibre du système et de l'aspiration de celui-ci à rétablir l'équilibre détruit ; la notion de vecteur apparaît également, furtivement, dans son vocabulaire.

Mais, à mon avis, c'est autre chose qui intéressait Eisenstein à Berlin en 1929. Lewin décrivait la manifestation expressive comme un phénomène proche de la conception d'Eisenstein du mouvement théâtral. La manifestation expressive, estimait-il, se définit par le heurt de deux forces appartenant à des strates différentes, elles entrent en contact (relation d'harmonie ou de conflit) et dépendent de nombreux facteurs <sup>62</sup>. Lewin fonde ses conclusions sur la base de ses expériences filmées avec des enfants et envoie l'article qu'il écrit à ce sujet à Eisenstein à Paris <sup>63</sup>. Ces idées de Lewin et son

---

61. Voir K. Lewin, « Filmaufnahmen über Trieb-und Affektforschung », *Zeitschrift für psychologische Forschung*, Berlin, 1939, p. 414.

62. K. Lewin, « Kindlicher Ausdruck », *ibid.*, 1928, p. 510-526.

63. « Je vous envoie un petit article, écrit il y a quelques années, sur l'expressivité enfantine. Vous y trouverez l'idée des différentes couches de l'expression... », écrit Lewin à Eisenstein le 8 novembre 1930. TSGALI (fonds 1923, op. 1, unité 8, f. 2).

désir de démontrer expérimentalement certaines notions freudiennes (ersatz, satisfaction, refoulement et autres) pouvaient intéresser Eisenstein, mais je pense que le visionnement du film lui préparait une surprise encore plus inattendue.

Le mouvement de refus, qui était pour lui l'un des principes fondamentaux de la biomécanique et de la bimécanique, lui semblait psychologiquement – au sens courant du terme – non motivé et agissait comme un procédé exprimant le conflit entre deux forces, mais un procédé exagérément outré. Et c'est précisément cette « outrance » excentrique qu'Eisenstein vit dans les films de Lewin pour qui le mouvement biomécanique de refus était une manifestation éclatante dans la gestuelle des différentes strates déterminant la conduite. Hanna, une enfant âgée d'un an et demi qui était la nièce de la première femme de Lewin, essaie de s'asseoir sur une pierre. Elle n'est pas sûre de pouvoir s'asseoir correctement : il lui faudrait pour cela tourner le dos à la pierre, et donc renoncer à son but ? Anna tente de s'asseoir en restant de face, pour cela elle tourne plusieurs fois autour de la pierre, réduit les cercles mais n'arrive à rien. Enfin elle fourre la tête entre ses jambes et en reculant, tombe sur la pierre. Lewin montrait que le petit enfant ne pouvait encore structurer son « champ », il ne peut comprendre que pour atteindre son but, il lui faut exécuter un mouvement du côté opposé à ce but, dans une direction contraire au vecteur de valence positive <sup>64</sup>.

Ce film de Lewin, peut-être le plus célèbre, qu'Eisenstein vit à Berlin, lui fournit une nouvelle explication du mouvement et le confirma dans son idée que la pensée complexe de l'enfant manifeste des lois utilisables dans la construction de la forme, comme dans le cas de cette petite fille qui avait exécuté sans s'en douter une étude classique de biomécanique.

En septembre 1929, Lewin lut devant la Société berlinoise des kantien un exposé sur le passage de la psychologie contemporaine du système aristotélicien de pensée au système de Galilée <sup>65</sup>. Au moment de sa possible rencontre avec Eisenstein, les pensées de Lewin tournent autour de la situation de conflit et de la catégorie galiléenne de *continuum*, deux problèmes auxquels réfléchit aussi le cinéaste. À la place du système de notions statiques d'Aristote, permettant de décrire les phénomènes uniquement comme des couples

64. La description du film se fonde sur : A. Marrow, *Kurt Lewin. Leben und Werk*, Stuttgart, 1977, p. 75-87.

65. K. Lewin, « The conflict between the Aristotelician and Galilean modes of thoughts in contemporary psychology », *Journal of Genetic Psychology*, 5, 1931, p. 141-175.

de contraires (noir – blanc), Galilée proposa d'introduire la notion dynamique de séquence où les deux opposés ne sont pas les éléments antagonistes d'un couple, mais appartiennent à un *continuum* dont ils forment les deux extrêmes, les pôles. Pour Lewin, l'emprunt de cette notion dynamique était important pour pouvoir établir des lois en psychologie, tandis qu'Eisenstein y trouvait une motivation supplémentaire pour dépasser la statique dans le couple d'éléments antagonistes.

L'école des gestaltistes a précisé la notion de structure et la corrélation de la partie avec le tout, ce qui, me semble-t-il, a permis à Eisenstein de mener à terme sa conception de l'œuvre d'art. Cette école s'appuyait sur la notion de système, défini par le fait qu'un changement à un des niveaux (ou dans une partie) entraînait un changement du système dans sa totalité. On peut découvrir de nombreuses analogies si on compare cette définition aux réflexions d'Eisenstein qui tentait de décrire l'œuvre d'art comme un système et une structure avec une dépendance fonctionnelle aussi forte de la partie au tout et une répétition de la structure aux différents niveaux.

Les rencontres berlinoises d'Eisenstein ont servi de thème à de nombreux mémoires, biographies, essais où, cependant, les psychologues dont il avait fait connaissance sont restés dans l'ombre. Le travail présent a tenté, sans prétendre à l'exhaustivité, d'indiquer quelques fils reliant croisements dus au hasard et pensées isolées au cours du processus d'élaboration ininterrompue de la théorie qui a caractérisé les trois intenses années de voyage d'Eisenstein. Toute tentative pour reconstituer la progression dans le développement d'une théorie est toujours condamnée à mettre bout à bout des dépendances linéaires qui appauvrissent le progrès réel. L'esthétique d'Eisenstein unissait l'œuvre, son créateur et son récepteur dans un réseau de dépendances complexes. Le contexte culturel dans lequel est née cette esthétique était extraordinairement riche. Tout chercheur qui ne s'occupe que d'un secteur de son « livre sphérique <sup>66</sup> » se condamne à une limitation dont il est à l'avance conscient et qu'il accepte au nom du tout insaisissable.

*Université de Stanford, Département of Slavic Languages and  
Literatures*

*Traduit du russe par Marie-Laure Bouvier et Hélène Menegaldo*

---

66. Le concept de « livre sphérique » naquit dans l'esprit d'Eisenstein en 1929, quand il travaillait à son premier ouvrage sur la théorie du cinéma. Il désirait écrire, non un ouvrage bidimensionnel et linéaire, où le lecteur lit un texte après l'autre, mais

sphérique, permettant de varier les perspectives et d'appréhender simultanément des points de vue différents et même contradictoires. Tous les textes doivent indiquer des directions différentes mais se rassembler autour d'un centre unique, le montage. Ce livre sphérique, il voulait le dédier à Rudolf Bode, Ludwig Klages, Meyerhold, à l'acteur Richard Barthelmess et à ses étudiants. Les articles de cet ouvrage furent publiés séparément, au détriment du principe du passage libre « d'un système de pensée à un autre ». Ces textes analysaient le montage à l'intérieur de différents systèmes : la musique (*La quatrième dimension du cinéma*), le théâtre japonais (*La jonction inattendue*) et les hiéroglyphes japonais (*Derrière le cadre*), la linguistique (*Perspectives*), la réflexologie (*Le montage des attractions* et *Le montage des attractions cinématographiques*), la dialectique (*Dramaturgy of the film form*). La réception linéaire des textes nous prive de la possibilité de changer constamment de point de vue comme de cadre théorique d'analyse, ce qui paraissait tellement important à Eisenstein à la fin des années vingt. J'analyse l'histoire de ce projet, la composition de l'ouvrage et sa conception in O. Bulgakova, *Sergej Eisenstein : drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie* [Serge Eisenstein, Trois utopies : esquisses architecturales pour une théorie du cinéma], Berlin, PotemkinPress, 1996.