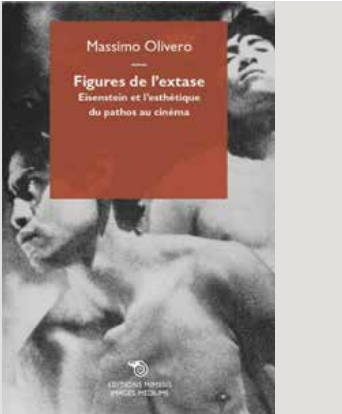


NOTES DE LECTURE



Figures de l'extase, Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma

Massimo Olivero, Mimésis, coll. « Images, Médiums », Paris, 2017, 296 p.

Comment porter à incandescence la puissance pathétique des images sans pour autant dissoudre le discours du film dans la déflagration de sa propre violence ? Cette question se situe au cœur du remarquable ouvrage que Massimo Olivero consacre aux « figures de l'extase » dans l'œuvre (aussi bien théorique que cinématographique) de Sergueï Eisenstein. Si le principe d'« extase de la représentation » n'a été formulé que dans les écrits tardifs du cinéaste, au tournant des années 1940, il semble cependant contenu en germe dès ses réflexions des années 1920 sur le conflit comme principe ontologique de l'art (appliquant ainsi au cinéma le modèle de la dialectique hégéliano-marxiste). L'une des préoccupations constantes d'Eisenstein est de produire des films ayant sur le public un fort impact émotionnel et conceptuel. Comme il se plaît à le rappeler dans ses *Mémoires*, son œuvre est le lieu d'un déchaînement inouï de brutalité : soldats tirant sur le peuple, enfants jetés des toits ou écrasés par la foule (*La Grève*, *Le Cuirassé « Potemkine »*), ou encore les

peóns ensevelis dans la terre dont la tête est écrasée par les sabots des chevaux (*Que Viva Mexico!*). Il s'agit ainsi d'interpeller, voire de choquer le spectateur ; en somme de le faire sortir hors de lui-même (*ex-stasis*) afin de lui permettre d'être plus réceptif aux idées véhiculées par le film. L'extase désigne alors, ainsi que la décrit Massimo Olivero, « la synthèse d'émotions et d'idées atteintes après la perception du travail des forces pathétiques ».

La figure de l'extase est le produit de trois étapes : d'abord, une « accumulation pathétique » (la scène des escaliers d'Odessa dans *Le Cuirassé « Potemkine »*, l'attente fébrile de la goutte de lait dans *La Ligne générale*) ; ensuite, une « explosion » qui atteint un maximum d'intensité (le lait giclant sur le visage de Marfa dans *La Ligne générale*, la notion d'extase retrouvant ici sa connotation sexuelle de façon explicite) ; et enfin, « la récupération et reconversion de l'énergie » dans une « synthèse des opposés » (ascension vers une extase intellectuelle). Fondant ses analyses sur une lecture minutieuse des écrits d'Eisenstein (et plus particulièrement de *La Non-Indifférente Nature*), Olivero restitue pas à pas l'élaboration théorique de la notion d'extase, avec un grand sens pédagogique. Il permet au lecteur de progresser dans une pensée pour le moins foisonnante, et de se confronter à l'érudition étourdissante d'Eisenstein (qui mobilise aussi bien Hegel, Marx, Engels et Lénine, que Freud, Joyce et Disney). Notons aussi les belles analyses que l'auteur propose des films d'Eisenstein, en s'appuyant sur l'usage singulier que ce dernier fait de certains procédés techniques, en vue d'accroître la force pathétique de son œuvre : l'objectif 28 mm qui met en tension la composition du plan, la couleur qui se détache des objets pour acquérir une dimension sémantique propre, la déformation des sons censée manifester la subjectivité, les surimpressions qui suggèrent la plasmaticité des figures, etc.

Le cinéaste espère ainsi, par sa théorie de l'extase, élargir les limites de la

représentation et parvenir à une sorte de « dépassement/conservation (*Aufhebung*) esthétique et conceptuel de toute dimension pathétique », afin de produire des œuvres d'art efficaces du point de vue formel et politique. Or, comme le remarque Olivero, par le déchaînement du « pouvoir défigurant et troublant du pathos », la machine extatique détourne de l'idée défendue au départ en l'opacifiant par une forte ambiguïté (qui est d'ailleurs consubstantielle à l'extase elle-même, où se mêlent indistinctement douleur et jouissance). La réflexion d'Olivero, qui corrobore sur ce point le récent ouvrage de Georges Didi-Huberman *Peuples en larmes, peuples en armes*, récusé tout à fait la sentence de Roland Barthes, selon qui « le sens eisensteinien foudroie l'ambiguïté ». Eisenstein ne reconnaissait-il pas lui-même que ses films « oubliaient d'influencer le spectateur » ? Offrant une brillante lecture de son œuvre à la lumière de la notion d'extase, le livre de Massimo Olivero rend compte du cheminement intellectuel du cinéaste en étant à la fois respectueux de ses intentions, à l'écoute de ses considérables ambitions théoriques et artistiques, et d'une grande lucidité quant à certaines de ses apories.

Ophir Levy

Rebecca

Jean-Loup Bourget, Vendémiaire, coll. « Contrechamps », Paris, 2017, 142 p.

Une affirmation suffit à définir l'originalité, l'unité et l'importance du nouveau livre de Jean-Loup Bourget : *Rebecca* est une œuvre composite. Elle n'a pas surgi toute armée du cerveau de son metteur en scène. Chacun sait pourtant qu'il n'est guère d'artiste dont la production soit d'ordinaire plus étroitement caractérisée par des règles, des motifs, des tournures singulières que celle de Hitchcock ; or ce film n'entraîne pas facilement dans le schéma directeur. Il embarrassa un exégète aussi sagace que Robin Wood, d'autres le déprécièrent, il arriva au cinéaste lui-même de l'exclure de son canon.