

considérées moins dans leur finalité pratique que dans la façon dont leur structure propre exprime des « manières de voir et les lois de la vision » (*La Sculpture nègre*). En termes de valeur, c'est la qualité de la « vision plastique » qui est mise en avant. Einstein mobilise le distinguo opéré par Adolf von Hildebrand entre le pictural et le plastique et érige la « concentration plastique » au rang de concept central pour évaluer l'histoire des formes en tant que dialectique de la picturalité et de la plasticité. L'art africain opère la synthèse des deux tendances, parvenant, d'une manière frappante, à concilier l'expression de la plastique avec le respect des lois formelles de la perception ; au lieu d'« une vague suggestion optique », il atteint « une expression achevée et réelle » de la tridimensionnalité ; au lieu de simplement évoquer la plasticité, il en assume toute la logique (*id.*). Cela, la sculpture européenne échoue à le faire et, continue Einstein, c'est, paradoxalement, peenne échoue à le faire et, continue Einstein, c'est, paradoxalement, la peinture cubiste qui y parvient. Mais, si Braque et Picasso, de ce fait, contribuent à attirer l'attention sur la plastique nègre, il y a entre elle et la peinture moderne une grosse différence : en celle-ci, la synthèse plastique est de l'abstraction, tandis que dans la plastique nègre, qui est animée par « un puissant réalisme », elle se donne « comme nature immédiate » (*id.*). Einstein prolongea sa réflexion dans un autre livre intitulé *Afrikanische Plastik* (1921), dans une perspective plutôt ethnologique à laquelle il s'était entretenu rallié.

L'autre volet de son apport concerne les avant-gardes plastiques de l'époque moderne, comme en témoignent les analyses qu'on trouve notamment dans *L'Art du XX^e siècle, Ethnologie de l'art moderne* et *Georges Braque*. Découvreur de l'art africain, théoricien de l'art de son époque, Einstein est aussi bien attentif aux manières novatrices dont celui-ci travaille l'espace, transforme les conditions et les valeurs de la vision, qu'à la façon dont, par ce biais, s'invente un monde nouveau où se profile l'horizon d'une mutation humaine. Il y a, corrélativement, dans son œuvre, une constante réflexion épistémologique qui le conduit à rechercher une posture intellectuelle susceptible d'échapper à la fois à l'incapacité de l'esthétique à considérer les œuvres et à celle de l'histoire de l'art à dépasser la simple observation. Il trouve dans le cubisme l'objet qui permet de dépasser ces deux limites, en proposant l'analyse esthétique d'œuvres qui invitent à combiner la référence à la réalité de l'art avec une visée philosophique.

De fait, la rupture que le cubisme introduit dans l'histoire de la représentation enrichit l'histoire de la peinture, l'histoire des formes, mais aussi, transforme en profondeur la manière d'appréhender la peinture. Du coup, outre la nouvelle théorie qu'elle introduit dans l'esthétique de la peinture, elle questionne l'esthétique elle-même. La crise de la représentation implique une crise de l'esthétique, en ce que le cubisme et particulièrement Braque illustrent les conséquences de la novation visuelle sur le plan de l'ontologie picturale. « Jamais je n'aurais parlé de Braque s'il n'était qu'un bon peintre », écrit Einstein ; cette qualification, ajoute-t-il, « ne pèse pas plus que d'être un bon cordonnier ou un excellent poinçonneur de tickets », car ce qui compte fondamentalement, c'est que ce peintre offre l'exemplification d'une « réinvention du monde, de l'acte de voir et de l'espace » (*Georges Braque*).

EINSTEIN C., *Negerplastik*, 1915 ; trad. fr. L. Mettfe, *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan « L'Art en bref », 1998 (le volume comporte l'icongraphie de 1915 avec l'identification des œuvres par Ezio Bassani et Jean-Louis Paudrat). – *Afrikanische Plastik*, 1921 ; trad. fr. T. et R. Burgard, *La Sculpture africaine*, Paris, G. Grès, 1922. – *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1926 ; trad. fr. L. Mettfe et M. Straber, *L'Art du XX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2011. – *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1993. – *Georges Braque*, éd. Liliane Mettfe, trad. fr. de J.-L. Korzilius, Bruxelles, La Part de l'œil « Dipryque », 2003.

CHATEAU D., *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon « Rayon art », 1999. – LAUDE J., « L'esthétique de Carl Einstein », *Méditations*, n° 3, automne 1961, p. 83-89. – MERRÉ L., *Carl Einstein, 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002. – MONNOYER J.-M., *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, Pau, Publications de l'université de Pau, 1999.

DOMINIQUE CHATEAU

→ Bataille, Fiedler, Hildebrand, Markov.

EISENSTEIN, SERGUEÏ. 1898-1948

Né en janvier 1898 et mort en février 1948 à Moscou, Sergueï Eisenstein est le plus grand cinéaste russe de la période soviétique.

D'abord issu du théâtre (sa rencontre avec le metteur en scène Vsevolod Meyerhold sera déterminante), il se tourne ensuite avec succès vers le 7^e art : on reconnaît généralement à Eisenstein l'invention du montage cinématographique. Ses écrits théoriques développent en effet l'idée restée célèbre d'un « montage des attractions », dont ses films cultes appliqueront le principe (cf. *Le Cuirassé Potemkine*, *Octobre*, *Ivan le Terrible*, *La Ligne générale*, etc.). L'engouement récent des théoriciens de l'image pour le montage contribue d'ailleurs à donner un nouveau souffle aux études sur le cinéaste. Georges Didi-Huberman considère qu'avec Eisenstein, « il s'agit de situer le cinéma à la pointe d'une observation générale sur l'efficacité des images et les mouvements – psychiques, physiques, sociaux – qu'elles requièrent et qu'elles suscitent en même temps » (« Pathos et Praxis »).

Eisenstein porte un projet esthétique radicalement novateur. On peut observer dans son parcours le passage d'une forme d'expression traditionnelle – ou en tout cas institutionnalisée – à une forme subversive : il abandonne avec le théâtre un médium qu'il maîtrise, mais dont les codes ne sont plus à ses yeux en adéquation avec la réalité à laquelle sont confrontées les masses travailleuses, pour se consacrer entièrement à un médium plus jeune, plus moderne, où tout reste à inventer : il trouve avec le cinéma un nouveau mode d'expression, moins fictif, moins illusoire, moins déconnecté d'un monde en pleine transformation. Mais à une époque où, sous l'impulsion de Brecht notamment, le projet esthétique des artistes consiste le plus souvent à éviter l'illusion et le recours systématique à la fiction, Eisenstein entend ne pas se priver des moyens développés par le théâtre, notamment en ce qui concerne la puissance de la mimésis.

Le cinéma d'Eisenstein reprendra dans son « montage des attractions » le principe de l'union des contraires. Plutôt que d'associer des images qui permettent et renforcent la représentation cohérente d'un personnage (comme au théâtre), le cinéma, tel qu'Eisenstein le conçoit, fonctionne sur le mode du *choc* entre des éléments hétérogènes. Ce choc produit des effets indéniables sur le spectateur, au sens où le film crée – par sa forme diégétique et linéaire – une *unité* entre ces contraires, unité qui vient directement toucher et affecter la sensibilité du spectateur. Comme le montre Jacques Rancière, le Japon et la découverte de la langue idéogrammatique ont beaucoup compté

pour Eisenstein. À ses yeux, et par le biais d'une vision transversale de l'art, le programme nouveau transmis par la culture japonaise au cinéma russe devait être celui de la « constitution d'une "langue" des éléments propres de l'art, telle que son effet direct sur des cerveaux à impressionner soit calculable doublement : comme communication exacte d'idées dans la langue des images et comme modification directe d'un état sensoriel par une combinaison de stimuli sensoriels » (« La folie Eisenstein », p. 33).

EISENSTEIN S.-M., *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958 – *Mémoires*, Paris, Union générale d'éditions, 1978/79. – *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980. – *Eisenstein, le mouvement de l'art*, Paris, Le Cerf, 1986. – *Notes pour une histoire générale du cinéma*, texte établi par N. Kleiman, introductions N. Kleiman, A. Somani et F. Albera, Paris, AFRHC, 2013.

ALBERA F., *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990. – AUMONT J., *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979. – BARTHES R., « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographes de S.-M. Eisenstein » [*Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970], *Œuvres complètes III*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 485-506. – BORDWELL D., *The Cinema of Eisenstein*, Londres, Harvard University Press, 1993. – CHATEAU D. & JOST F. (dir.), *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002. – DIDI-HUBERMAN G., « Pathos et Praxis : Eisenstein contre Barthes », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 67, 2012, <http://1895.revues.org/4522>. – FERNANDEZ D., *Eisenstein*, Paris, Grasset, 1975. – RANCIERE J., « La folie Eisenstein », *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001. – SOMANI A., *Eisenstein. Il cinema, le arti, il montaggio*, Turin, Einaudi, 2011.

MAUD HAGELSTEIN

— Brecht, Didi-Huberman, Rancière.

EPICURIENS

Les Epicuriens n'ont guère fait de place à l'art dans les différentes branches de leur philosophie. Le condamnent-ils pour autant ? Il semble que non. Epicure (philosophe athénien, fondateur du Jardin, né vers 342 av. J.-C., mort en 270) paraît, d'après diverses sources antiques, avoir toléré le plaisir du théâtre, de la table, de l'amour, de la conversation. Tout ce qui produit du plaisir ne peut être qu'un bien. Et l'on raconte qu'il allait au théâtre dès le matin pour écouter