

Les contradictions : la dialectique et le contexte

À lire Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, l'idée de dresser un inventaire de ses propos les plus contradictoires vient facilement à l'esprit : les divergences et contradictions apparentes sautent aux yeux, parfois stupéfiantes, presque terme à terme, surtout lorsqu'il est question de la forme des œuvres et de leur but. En effet, si l'on conçoit aisément aujourd'hui que le pathétique d'une écrémeuse puisse varier selon les époques et les interlocuteurs, d'autres propos peuvent encore provoquer des malentendus, concernant la mission du cinéma notamment. Pour ne retenir qu'un exemple, fameux mais instructif, S. M. Eisenstein a écrit en 1925 qu'une œuvre devait « fendre les crânes », « labourer[r] à fond le psychisme du spectateur » et, dix ans plus tard, pour ainsi dire à propos des mêmes films ou du moins de la même période, que ceux-ci cherchaient à « ne pas transposer, ni interpréter », mais à « reproduire les faits et les événements avec le moins de distorsion possible »⁹⁶. Or, pour ne pas se méprendre, il faut tenir compte du contexte, bien différent, de ces propos – les avant-gardes et la N.E.P. en 1925, et le « réalisme socialiste », le début de la grande terreur en 1935. Et, même en s'y efforçant, le risque est encore grand de considérer que les deux énoncés s'opposent radicalement, alors que, même pour ceux-là – qui sont pourtant les moins favorables à mon propos – on peut considérer qu'il s'agit, dans les deux cas, de défendre un cinéma d'art. En effet, les expressions « fendre les crânes » et « labourer à fond le psychisme », qui ne sont pas vraiment les plus représentatives du cinéaste même si elles ont eu beaucoup de succès, s'inscrivaient dans le cadre d'une polémique violente avec Vertov, à une époque où l'on accusait déjà Eisenstein de « formalisme ». Il s'agissait alors pour lui de soutenir la nécessité d'un *art révolutionnaire*, c'est-à-dire la possibilité d'user de moyens apparemment « anciens » au service d'une cause « moderne » et, pour parvenir à cette conciliation mais aussi pour imposer son point de vue, de multiplier les gages de bonne volonté « révolutionnaire » en même temps que les provocations – exactement comme en 1935, donc, malgré des formulations en apparence opposées. Et, comme on lui reproche à chaque fois une trop grande attention à la forme, il cherche à montrer qu'elle est « déterminée à un niveau très profond », mais de façon différente : tantôt « plus révolutionnaire que le contenu », dans le cadre d'une « approche matérialiste de la forme » en 1925, tantôt en adéquation avec des structures « primitives », et plus largement avec les lois générales de l'art, dix ans plus tard – pour essayer d'échapper au « réalisme socialiste ». Cela n'empêche nullement les deux réponses d'être également valables à ses yeux. S. M. Eisenstein semble d'ailleurs avoir déjà répondu, comme par avance, en 1929, à ce type de faux débat : à travers la fausse opposition entre les formules « l'art est l'édification de la vie » et « l'art est la connaissance de la vie », il soulignait qu'il n'y a pas à choisir entre un art de « propagande » d'un côté, c'est-à-dire d'édification et d'agitation, et un art « réaliste », voire « scientifique » de l'autre – car il n'y a pas de connaissance sans implication, de même qu'il n'y a pas d'engagement valable sans connaissance.⁹⁷ Il faut veiller à ce que l'un se nourrisse de l'autre, en permanence. En revanche, nous glisse-t-il au passage, il faut dénoncer et la basse propagande et ce qui s'appellera bientôt le réalisme socialiste...⁹⁸

96 S. M. Eisenstein, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », *Cahiers du cinéma* n°220-221, mai-juin 1970, p. 35-36, et « La forme du film : nouveaux problèmes » ainsi que « Du théâtre au cinéma », *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 116 et 135.

97 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 185-201.

98 En témoignent respectivement le jeu de définition savoureux sur le mot *propagandiste*, à propos de Gorki et de son goût pour la prédication, et l'allusion à la R.A.P.P., l'association des écrivains prolétariens russes, avec son « homme

C'est dire si les textes de S. M. Eisenstein, plus encore que d'autres, souffrent des raccourcis et des citations maniées légèrement. Ce souci d'une « réconciliation », pour opportun qu'il puisse paraître, est constant chez lui : comme il ne cesse de le souligner, les deux principes du « cinépoing » et de l'observation attentive et scrupuleuse du réel ne s'opposent pas. Au contraire : comme le montage, le premier implique le second. L'attraction elle-même était déjà, selon son concepteur, un « moment agressif », certes, mais aussi un « mode de connaissance – “par le jeu vivant des passions” ». ⁹⁹

Voilà qui confirme l'analyse de Dominique Chateau, qui suggère que les « contradictions », replacées dans leur contexte, peuvent toutes être résolues par la dialectique, que S. M. Eisenstein maîtrisait bien. ¹⁰⁰ Il relève à ce propos deux écueils, « deux façons d'illustrer la politique de l'autruche » quand on aborde aujourd'hui l'œuvre du théoricien et ses « contradictions » : soit on les traite avec la défiance ou la condescendance qui conviennent depuis la fameuse « chute du mur de Berlin », soit on « sauve » le cinéaste « en minimisant la prégnance de la pensée marxiste ou de l'idéologie communiste sur son œuvre ». On ne peut qu'adhérer à un tel constat, et ajouter avec lui que « l'adhésion à la pensée dialectique rend, au contraire, hypersensible aux contradictions, y compris celles qui traversent l'explicitation de cette pensée. » Seulement, au nom de cette « fidélité » au matérialisme historique, Dominique Chateau semble écarter la possibilité d'une allégeance parfois « protocolaire » de S. M. Eisenstein à celui-ci, et ainsi dénier l'intérêt de « décanter son discours et voir autrement ses films ». Autrement dit, il y aurait peut-être un tour de vis dialectique de plus à faire, pour dépasser l'opposition entre ceux qui voient en Eisenstein un *résistant* au discours officiel et la position de Dominique Chateau qui voit en lui un dialecticien accompli. Les deux positions ne sont pas contradictoires, elles semblent même toutes deux justes, formulées ainsi : il faut seulement ajouter qu'une bonne dialectique n'était plus si bien venue dans une U.R.S.S. repliée sur elle-même, où le prolétariat était censé remporter victoire sur victoire, et donc qu'être « fidèle » jusqu'au bout à *l'esprit* de Marx et Engels signifiait pour S. M. Eisenstein devoir ruser avec les contradictions de son époque, ou s'exposer aux foudres de tartuffes en tous genres. ¹⁰¹ Aussi convient-il de se méfier, de ne pas plaquer un schéma dialectique, auquel Eisenstein adhérerait indéniablement, là où précisément il se contente de jouer avec le squelette de l'idée, où il préfère souligner les contradictions – dénonçant ainsi, implicitement, certains dépassements fautifs, certaines synthèses hâtives.

Aussi, négligeant cette hypothèse, Dominique Chateau en vient-il à discuter les positions de François Albera : il en appelle, pour retrouver une cohérence dans les différents écrits et dans l'œuvre de S. M. Eisenstein, à la fois à la prise en compte des « déterminations extérieures » et à la notion de dialectique ; mais il semble minimiser à son tour, en pratique, la prégnance du contexte. L'intervention au congrès des cinéastes de 1935, par exemple, doit beaucoup de ses « oublis », démentis, contradictions apparentes et provocations à ces circonstances, qui n'ont rien d'accessoire ni de contingent. ¹⁰² Les négliger, c'est prendre le risque de commettre des faux sens, voire de vrais

vivant ».

99 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 117-118.

100 Dominique Chateau, « La question de la dialectique dans les théories d'Eisenstein », in *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, *op. cit.*, p. 213-231. On retrouve une partie de cette analyse dans : D. Chateau, *Cinéma et Philosophie*, éditions Nathan, 2003, p. 63-68.

101 Lire à ce propos « Dans l'intérêt de la forme », où S. M. Eisenstein développe une comparaison avec *Le Revizor* de Gogol (*Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 237-238) : en russe, les Tartuffe s'appellent Khlestakov.

102 Dans sa première édition de *Montage Eisenstein*, Jacques Aumont indique déjà, précisément à cause des « précautions oratoires » du cinéaste, ce danger toujours récurrent d'une analyse « trop anhistorique » : *Montage*

contresens. Le fameux paragraphe sur « l'apriorisme de l'idée » dans l'œuvre d'art le met en évidence. S. M. Eisenstein vient d'évoquer « certaines conceptions, certaines théories » qui ne sont plus valables sur le plan scientifique mais qui subsistent, d'une certaine façon, dans le domaine « des arts ou de l'imagerie ». Après l'exemple de la mythologie et avant celui de la physiognomonie, il dit :

Prenons un autre cas. Par exemple, le postulat de l'apriorisme de l'idée par rapport à la conception du monde, dont parle Hegel. À une certaine époque, c'était là le fin mot, le sommet de la connaissance philosophique. Puis ce sommet a été renversé. Marx a retourné ce postulat cul par-dessus tête avec ses principes d'appréhension de la réalité telle qu'elle est. Cependant, dans notre domaine artistique, si nous y réfléchissons bien, nous nous retrouvons dans une situation qui reproduit presque identiquement la proposition de Hegel. Car, n'est-ce pas ? c'est bien le fait que le créateur soit imprégné par une idée, le fait qu'il soit assujéti à préconcevoir cette idée qui va permettre à son œuvre d'art de naître et qui va en déterminer le cours. Et nous savons bien que, dans cette œuvre d'art, si tous les éléments qui sont, sans doute, des répliques authentiques du réel n'incarnent pas tout en même temps cette idée initiale, on n'obtiendra jamais une réalisation de l'art pleinement accomplie. Naturellement, il est certain que l'idée elle-même ne naît pas spontanément chez le créateur, ne s'engendre pas d'elle-même, qu'elle est une image miroir, reflétée socialement, qu'elle est le reflet de la réalité sociale. Mais du moment que chez l'artiste est apparu ce point de vue initial, cette idée – celle-ci va déterminer toute la structure matérielle et réelle de sa création, la « conception du monde » de sa création. Et voilà que nous en sommes bien, mais dans le domaine artistique, au postulat de Hegel.¹⁰³

Contrairement aux apparences, il n'y a donc pas une si grande contradiction entre la position de Dominique Chateau et celle de François Albera : là où le premier rappelle la tradition marxiste dont participe cette réflexion de S. M. Eisenstein, et en montre ainsi la richesse souvent méconnue, le second pointe à juste titre la dimension « ambiguë » de la référence à Hegel, c'est-à-dire authentiquement polémique. Autrement dit, ce qui détermine en profondeur ce développement d'Eisenstein sur le caractère « idéaliste-matérialiste » de l'art, ce n'est pas *avant tout* l'amour du matérialisme dialectique – non plus, évidemment, qu'une passion pour l'idéalisme de Hegel – mais l'hostilité à la doctrine du réalisme socialiste. Tout le discours du « maître » au congrès de 1935 s'y oppose implicitement, et plus frontalement ce paragraphe. Le choix des mots l'indique d'ailleurs suffisamment, dans la mesure du moins où l'on peut se fier à la traduction : S. M. Eisenstein parle de « créateur » plutôt que de « travailleur » du cinéma ; il évoque ces éléments d'une œuvre d'art qui « incarnent » l'idée, et qui sont « *sans doute*, des répliques *authentiques* du réel » (c'est moi qui souligne)... L'ironie est plus perceptible encore quand on rapproche cette phrase de tous les propos qui précèdent, où S. M. Eisenstein ne cesse de présenter le « typage » des années 20 comme un « réalisme socialiste » avant la lettre, mais un peu supérieur, s'interdisant toute « transposition », « déformation », « distorsion », etc. : « dans tout ce que nous filmions, il y avait ce parti-pris de “non-intervention”. C'était bien là l'essentiel, à l'époque ! »

Mais la critique est encore plus large : dans le souci d'une « réalisation de l'art pleinement accomplie », déterminée en tous ses points par une même idée ou, plus exactement, par une même intuition, par un même élan signifiant, on peut reconnaître à la fois la revendication d'une œuvre organique – notion qui, au passage, se trouve sous une forme voisine dans le *Cours d'esthétique* de Hegel – et le refus d'une ingérence extérieure, d'un impératif abstrait qui s'imposerait au créateur.

Eisenstein, éd. Albatros, Paris, 1979, p. 68.

103 S. M. Eisenstein, « La forme du film : nouveaux problèmes », *Le Film : sa forme, son sens*, op. cit., p. 146-147.

De fait, dès 1928, S. M. Eisenstein souligne dans « A.I. 28 » l'inanité d'une esthétique de laboratoire, artificielle, conçue pour répondre à l'état *supposé* de la construction socialiste, dénonçant vigoureusement cette « superstructure en serre ». ¹⁰⁴ Selon lui, « la véritable superstructure fait maintenant quelque chose comme perforer l'intestin de cette superstructure [artificielle]. » Et d'ajouter : « À un moment ou à un autre, elle va bien finir par surgir. Elle finira bien par détruire cette chose imaginée de l'intérieur. » On sait hélas que la « chose » a continué à se développer, bien que percée de toutes parts. Ce sont d'ailleurs ces déchirements, au sein même de l'œuvre, qu'il continuera à dénoncer en 1932 dans « Servez-vous ! », cette volonté d'agir directement et superficiellement sur la superstructure, mais l'espoir en moins qu'une « vraie » superstructure puisse avoir raison de la « fausse ». Une illusion est tombée, probablement peu après « A.I. 28 » : S. M. Eisenstein a compris que « cette chose imaginée de l'intérieur » entretenait un rapport très étroit avec la nature du régime, et donc qu'elle ne serait pas renversée si vite. Quoi qu'il en soit, on perçoit déjà dans ce texte l'inquiétude des années 30, et une compréhension exacte des causes du problème : personne ne peut avoir « en tant que contemporain et participant, de perspective suffisamment claire (qui exige ne serait-ce qu'un peu de recul) sur le “jeu” des forces productives du moment, qui de plus varie de manière dynamique – la superstructure n'est imaginable que par la résultante du jeu de ces distorsions ». C'est justement pour cette raison, semble dire le cinéaste avec ce paragraphe sur « l'apriorisme de l'idée », que l'artiste doit assumer sa subjectivité, doit s'assumer *créateur de mondes* : parce qu'il ne peut y avoir de démiurge ou de devin parmi les hommes, pas plus à la tête de l'État qu'ailleurs.

Ainsi, au-delà de la critique de telle ou telle doctrine esthétique, même dominante, l'apparent idéalisme du propos de 1935 vise bien à *provoquer* – à provoquer la pensée, notamment, à heurter les esprits pour qu'ils se prémunissent contre une conception pauvre de l'art, celle du reflet, qui peut se déduire trop aisément d'un matérialisme étroit. Autrement dit, si l'on tient à situer S. M. Eisenstein, on peut préciser qu'il s'inscrit dans une tradition « marxiste », mais il faut ajouter aussitôt qu'il cherche à pallier une lacune du matérialisme historique, reconnue par F. Engels, notamment dans sa lettre à J. Bloch du 21-22 septembre 1890 : celle d'avoir privilégié, *dans la théorie*, pour des raisons stratégiques évidentes, l'action de « l'infrastructure » économique sur les « superstructures », et d'avoir négligé l'action de celles-ci sur celle-là, et plus largement tous les facteurs de « l'action réciproque ». ¹⁰⁵ Il est probable que cette lacune, aux conséquences terribles, explique une bonne partie du destin et des combats du cinéaste.

De ce point de vue, quand Dominique Chateau se réfère à l'article « Dans l'intérêt de la forme », où S. M. Eisenstein cite une autre lettre d'Engels, adressée à Mehring cette fois, le 14 juillet 1893, il ne souligne pas assez combien le cinéaste s'engouffre dans la faille, dans l'aveu explicite d'une *culpabilité* des pères fondateurs du marxisme, dans cette lacune concernant « la forme » des « superstructures » – et combien le mot « forme » devient alors un sésame commode pour le réalisateur, qui lui permet d'ouvrir de nombreuses voies, de rappeler le rôle *fondamental* des « superstructures », de la création linguistique, artistique ou philosophique. ¹⁰⁶

Aussi peut-on expliquer autrement encore qu'il ne soit « pas possible de rendre compte de manière systématisée du rapport contenu / forme dans les écrits théoriques d'Eisenstein », comme cela a été souvent noté. ¹⁰⁷ C'est que le cinéaste ne disposait pas d'une liberté de parole complète sur

104 « A.I. 28 », in *CiNéMAS*, vol. 11, « Eisenstein dans le texte », printemps 2001, numéros 2-3, p. 157.

105 On peut lire cette lettre *in extenso* : <http://www.marxists.org/francais/engels/works/1890/09/18900921.htm>

106 D. Chateau, *op. cit.*, p. 218, et S. M. Eisenstein, « Dans l'intérêt de la forme », in *Au-delà des étoiles*, p. 236.

107 F. Albera, « Notes sur l'esthétique d'Eisenstein », Université Lyon 2, 1974, p. 54. Cité entres autres par J. Aumont

le fond ; il s'attache donc, en donnant des inflexions sans cesse changeantes à ses théories de la forme, à préserver pour lui et pour ses collègues la liberté la plus large sur la conception des films – liberté décisive que celle de la « forme », qui lui permet de dire à peu près ce qu'il veut sur des sujets obéissant toujours plus ou moins à la « commande sociale ». C'est ainsi qu'on peut lire l'article « Dans l'intérêt de la forme » dans son entier : comme une invitation à se former *idéologiquement*, au marxisme-léninisme en l'occurrence, dans l'intérêt... du formalisme. Au delà de la blague et de la provocation, il y a là, de toute évidence, un conseil, et l'extrait de la correspondance d'Engels apparaît comme une réflexion soumise aux « consultants » qu'il critique – et un « tuyau » de première importance offert à ses collègues, pour échapper à leur emprise. C'est probablement pour cela, d'ailleurs, que le pouvoir a déclenché une campagne si violente contre *Le Pré de Béjine*, en 1937 : l'innocence du cinéaste qui dénonce la forme réactionnaire des films produits, « l'opportunisme de la forme » qui consiste à ne promouvoir que le pire divertissement ou la pire propagande, ne pouvait que déranger. Le pouvoir avait perçu, d'une façon ou d'une autre, la dimension potentiellement critique de toute recherche « formelle », notamment chez l'auteur de *La Ligne générale* : il lui fallait envoyer un signal fort à ceux qui persistaient à ne pas « comprendre » le destin des diverses avant-gardes, au tournant des années 30, et notamment de « l'école formaliste ».¹⁰⁸

Cette importance des « contradictions », de l'implicite, rappelle donc la nécessité de lire Eisenstein entre les lignes. Dans le discours de janvier 1935, le risque de malentendu est grand également à propos des « quinze années de cinéma soviétique », ce fameux découpage de son histoire en trois périodes quinquennales : 1924-1929, 1929-1934 et... 1935-1939. Il semble qu'on ait beaucoup négligé la part d'ironie que comporte ce développement. Cette « synthèse » évoquée par D. Chateau à la suite d'Eisenstein, à propos de la troisième période, n'est-elle pas un peu artificielle, un peu trop opportune pour être honnête, de la part d'un cinéaste qui n'a eu de cesse de dénoncer les causes *structurelles* des échecs du cinéma soviétique de la « deuxième période » ? Et faut-il croire S. M. Eisenstein quand il affirme, concernant divers aspects de celle-ci, qu'ils sont « la preuve du plus grand épanouissement d'un art » ? Non, bien entendu : la synthèse évoquée repose sur deux périodes supposées très riches. Or, pour la première – la période « typage » et « montage », pour aller vite, à laquelle appartient pleinement S. M. Eisenstein – il s'agit d'une tentative de réhabilitation : le cinéaste tente de sauver ce qu'elle a apporté de plus riche, et qui est menacé par les critiques de « formalisme », par le réalisme socialiste. Et pour la deuxième, « plus centrée sur le contenu idéologique », et qui correspond au premier plan quinquennal, S. M. Eisenstein laisse entendre qu'elle fut exactement le contraire d'une réussite : ce fut à ses yeux une période de régression, de *mise au pas*. Il dénonce par exemple la « soudaine dévaluation des moyens raffinés d'expression » : les nouveaux films, dans la plupart des cas, ne dépassent guère « le niveau des films les plus médiocres produits à l'étranger ». Il explicite cette comparaison avec l'Occident capitaliste dans « “Eh !” De la pureté cinématographique » : selon lui, il persiste dans le cinéma « une gabegie proprement bourgeoise. Et pas seulement en ce qui concerne les budgets » : il faut signaler aussi « l'irréflexion ».¹⁰⁹ Il réussit même à le faire dire à ses collègues réunis, qui reconnaissent, dans un acquiescement assez large, et grâce à la litote proposée, que *Contreplan*, de

et D. Chateau.

108 Rappelons que Trotski stigmatisait cette dernière, dès 1924, dans *Littérature et Révolution*, en en faisant le dernier adversaire du marxisme. Lire à ce propos *Le Formalisme et le Futurisme russes face au marxisme*, présenté par Gérard Conio, éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1975. Voir aussi *supra*, p. 524 et suiv.

109 S. M. Eisenstein, « “Eh !” De la pureté cinématographique », *Cahiers du cinéma* n° 210, mars 1969, p. 7.

Youtkevitch, « avec toutes ses admirables vertus idéologiques, ne représente pas le dernier mot en fait de perfection »...¹¹⁰ Autrement dit, si S. M. Eisenstein esquivait le plus possible l'exercice de l'autocritique, s'il n'énonçait des critiques que du bout des lèvres pour la première période, les louanges semblent tout aussi forcées pour la suivante. Bien sûr, il ne s'agit pas de prétendre qu'Eisenstein n'avait pas de réelles critiques à formuler contre « l'idéologie du montage-roi », ni qu'il était complètement insincère quand il décelait quelques rares progrès dans la « caractérisation psychologique » des personnages ou dans la « dramatisation des sujets ». Seulement, il ne faut pas négliger de considérer qu'une bonne part de ce regard réprobateur ou laudateur est ici de pure forme, et que la logique du discours, jusqu'aux moindres expressions employées, dément largement cette opinion.

Dès août 1931, dans une lettre à Moussinac envoyée depuis Mexico, S. M. Eisenstein énonce le problème concernant le cinéma (et indirectement, peut-être, toute l'U.R.S.S.), d'une façon étonnamment proche. Ce n'est pas seulement « l'empêchement d'un cinéma révolutionnaire dû à la pesanteur et à l'idiotie des administrateurs », comme le résume François Albera.¹¹¹ Le problème est plus large pour Eisenstein à ce moment-là. La métaphore de « la vieille putain fardée [...] de rouge » qu'est devenu le cinéma « soviétique » le dit crûment : le problème est bien celui d'un cinéma et plus largement d'une société vendus aux puissances de l'argent, au capitalisme.¹¹² Aucun doute n'est possible sur l'interprétation de ce passage, l'image de la prostituée étant fréquente chez les communistes pour condamner les sociétés capitalistes, et S. M. Eisenstein lui-même précisant qu'il « s'abstient d'explications du fait », mais que le phénomène était nécessaire « d'un point de vue marxiste ». Et le cinéaste de souligner sa métaphore : le rouge ne sert ici qu'à... farder.

Aussi Dominique Chateau semble-t-il accorder trop d'importance à une dialectique très « rhétorique », très opportune dans le discours de 1935 : l'auteur d'*Octobre* et de *La Ligne générale* semble avant tout distinguer les deux premières périodes de façon à (se) ménager une voie de retour vers un cinéma exigeant – il était absent de la seconde – et pour ne pas aller trop loin dans une autocritique attendue de lui – celle de la première période, à laquelle sont liés aussi d'autres réalisateurs. Cette présentation dialectique en trois périodes apparaît ainsi comme une astuce, je dirais presque un gag si le sujet n'était aussi grave, comme une façon de dénoncer, sans en avoir l'air, en paraissant constructif, toutes les dérives passées.¹¹³ Elle constitue en même temps un espoir, peut-être pas très raisonnable mais probablement réel, celui de voir les acquis des années 20 reconnus, et toutes les conséquences de cette observation tirées – ces acquis impliquant une remise en cause radicale du capitalisme et de la voie choisie par le bolchevisme. Quoi qu'il en soit, cet espoir apparaît finalement comme une forme de négociation, de « donnant-donnant » – *je veux bien*

110 Discours de clôture d'Eisenstein, dans *Le Film : sa forme, son sens*, op. cit., p.174.

111 « Que peut-on appeler cinéma stalinien ? », *Le Cinéma « stalinien »*, questions d'histoire, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 21-22. François Albera relève d'ailleurs des traces de ce problème dès 1928, où une adresse au Parti cosignée par S. M. Eisenstein dénonçait l'existence d'un monopole économique, « prématuré », et l'absence de « ligne idéologique », le tout conduisant à une indifférenciation des cinémas « soviétique » et « bourgeois ».

112 Lettre à L. Moussinac, in *Eisenstein dans le texte*, *CiNéMAS* vol. 11, n°2-3 (printemps 2001), Montréal (Canada), p. 162-163.

113 D'ailleurs, le découpage historique diffère légèrement dans « Du théâtre au cinéma », par exemple (*Le Film : sa forme, son sens*, op. cit.), et l'opposition entre les deux « premières » périodes y est moins marquée. Au reste, S. M. Eisenstein reconnaît lui-même, dans le discours qui nous occupe, que la subdivision est « toute relative ». Pour un autre découpage, basé sur les périodes de « glaciation » et de « dégel », voir celui proposé par Naum Kleiman, qui peut éclairer la démarche du cinéaste : entretien « Une autre histoire », dans *Gel et dégel, une autre histoire du cinéma soviétique*, éd. Centre G. Pompidou, Paris, 2002, p. 30-31 notamment.

reconnaître quelques excès, si vous reconnaissez les vôtres – dans l'espoir de trouver un équilibre plus favorable au cinéma souhaité. Nous sommes donc bien loin d'une dialectique véritable ! Eisenstein exprime surtout le souhait d'une nouvelle orientation, dans le cadre d'un congrès qu'on lui a demandé de présider. Une dernière preuve en est peut-être la façon dont il présente la « deuxième période » : ses rares qualités ne sont, finalement, que le « passage à un plan supérieur de ce qui, dans la période précédente, était “typage” et “montage” », autrement dit ce n'est plus une « antithèse » mais... un dépassement, et un « dépassement » qui a abandonné des qualités précieuses, longuement développées dans son intervention. C'est d'ailleurs ce qui explique qu'il revienne sur la notion de « cinéma intellectuel » : après la charge de S. S. Dinamov, il fait mine de l'avoir abandonnée, mais il tente d'en sauver les idées et les principes, de les présenter comme de « nouveaux problèmes » pour le cinéma. Voilà une dialectique qui tourne décidément bien mal : le dépassement a déjà eu lieu, et a rejeté dans l'oubli ce qu'il aurait précisément dû conserver... Aussi Eisenstein est-il obligé de se livrer à de singulières contorsions pour faire comme s'il n'avait pas eu lieu, comme si l'on pouvait encore dialectiser.

Dialectique et ironie : l'art et la révolution

Toutes les contradictions ne doivent donc pas être relativisées, dans les textes de S. M. Eisenstein. Certaines sont bien réelles, mais, plutôt que les lui imputer, il faut souvent les attribuer à un conflit avec une instance extérieure : elles constituent l'indice d'une *censure* avec laquelle il cherche à ruser. Elles peuvent trahir un énoncé ironique par exemple. Aussi n'est-il pas besoin, dans ses écrits comme dans ses films, de faire *prioritairement* l'hypothèse d'une source inconsciente à ce conflit, même si elle a pu exister et le renforcer : les contradictions du pouvoir, ses lignes idéologiques mouvantes et son emprise sans cesse croissante sur la création suffisent généralement à l'expliquer.

Pour en rester à la question de la dialectique par exemple, S. M. Eisenstein s'amuse fréquemment de la souplesse avec laquelle le pouvoir et ses relais y recourent. Dès 1931, l'amertume perce sous le bon mot, dans son portrait de Meyerhold :

Meyer[hold] est un révolutionnaire. C'était suffisant dans les années vingt.
C'est resté, comme on dit en math[ématiques], nécessaire, mais ce n'est plus suffisant.
Révolutionnaire, ce n'est pas assez.
Il fallait être dialecticien.¹¹⁴

Dans « Le Mal voltairien », la dénonciation de la tartufferie se fait plus explicite encore : S. M. Eisenstein y place un signe « égale » non seulement entre le Christ baroque d'*Octobre* et « le billot-idole des esquimaux ou des Gilyaks », mais aussi entre la casuistique de ses professeurs de religion à Riga et la sophistique des « docteurs de la loi » communistes ! La provocation, qui se développe sur plusieurs paragraphes, s'étend assez loin : on trouve des traces d'ironie jusque dans des usages de la dialectique que S. M. Eisenstein donne pour acceptables, quand elle n'est plus « un indigeste squelette de paragraphes et de thèses abstraites » qui mène en enfer (ses cercles sont évoqués), mais une « fée », un « esprit vivant », une « méthode de connaissance *toute-puissante*,

114 Cité par Leonid Kozlov, dans « De l'hypothèse d'une dédicace secrète », *Cahiers du cinéma*, janvier-février 1971, p. 60.

radieuse, miraculeuse »...¹¹⁵ Le premier de ces trois adjectifs fait d'ailleurs écho à une réplique du jeune Eisenstein au père Nikolaï, lue une page plus tôt (« l'incapacité à pécher est la plus grande force de la Toute-puissance »), qui lui valut un cinq sur cinq en religion, c'est-à-dire ici en tartufferie. La comparaison est intéressante : la dialectique apparaît « toute puissante » comme Dieu, « la Toute-puissance », est sans faiblesse... Autrement dit, il faut croire que ce sont toujours leurs serviteurs qui pèchent. Les autres adjectifs (« radieuse, miraculeuse ») et les autres expressions parlent d'eux-mêmes. On notera seulement que « la fée dialectique » ne se départit pas de son ambivalence, elle reste tout à la fois positive et négative : « science joyeuse », elle peut se transformer en « dogmatisme » et en « casuistique » – de la même façon que la religion possède une « base émotionnelle », qu'il aurait été possible d'approfondir, mais que les pères de Riga ont « étouff[ée] dans l'œuf »...

S. M. Eisenstein nous livre là un autoportrait étonnant : avant de conclure son récit du « meurtre d'une âme », il se dépeint comme un élève doué, capable de déjouer les pièges du père Nikolaï, agile au sein même des ruses de la casuistique – autrement dit, même s'il en réprovoque l'exercice, comme un casuiste accompli. Pour peu que l'on transpose la scène dans l'univers « socialiste », ce qui est aisé, c'est un Eisenstein aussi bon en matérialisme dialectique qu'en religion qui apparaît... Il faut reconnaître que cela correspond parfaitement au sentiment que l'on a parfois, quand le théoricien et cinéaste semble s'amuser à mimer la foi révolutionnaire et à esquiver le plus brillamment possible les difficultés. Ne serait-ce pas d'ailleurs le secret de sa « longévité », malgré tous les problèmes qu'il a rencontrés ? Quoi qu'il en soit, l'étonnante (auto)ironie de ce portrait de l'artiste en casuiste se prolonge dans l'article : c'est après avoir décrit son examen de sortie du lycée – où il lui fut demandé de comparer le christianisme à une autre religion – qu'il expose la réflexion qui l'a conduit à comparer le Christ aux autres divinités... dans la séquence des dieux d'*Octobre*. S. M. Eisenstein semble alors se dépeindre ironiquement en bon élève du « socialisme », nous expliquant comment il a réussi à obtenir de bonnes notes en athéisme ! C'est pourquoi il est erroné de faire de lui un « singe savant » du nouveau régime : pas plus qu'il n'adhérait à l'ancienne religion, il n'adhère complètement à la nouvelle. Le choix de l'expression liminaire le suggère : l'athéisme est présenté comme un « mal », même si c'est de façon plaisante, et la référence à Voltaire est ambiguë elle aussi. Son nom n'est-il pas devenu le signe de ralliement non seulement des anticléricaux mais aussi des libéraux ? Et n'est-il pas synonyme d'athée *sur la base d'un malentendu*, lui qui se disait déiste ? Autrement dit, la référence semble ironique, comme si S. M. Eisenstein voulait désigner, à travers le « mal voltairien », un mal qui n'aurait pas été le sien propre, mais plutôt celui du nouveau régime, une nouvelle « faute à Voltaire » : non pas vraiment l'athéisme, mais « le dédain de l'être suprême », la persistance d'une certaine « structure » religieuse au sein même de sa contestation, et plus largement peut-être le rejet d'un ordre ancien au profit d'un ordre nouveau également contestable.

C'est du moins une leçon voisine qu'on peut tirer du récit du « meurtre d'une âme ». De la même façon que la science artificielle des docteurs de la loi « étouffe les mouvements complexes d'un élan religieux vers une religion “naturelle” », S. M. Eisenstein semble nous dire que la casuistique soviétique aurait pu étouffer en lui... les mouvements complexes d'un élan politique vers un communisme « naturel ». Voilà qui explique sa prédilection, de plus en plus marquée à mesure que le régime se durcit, pour l'extase et pour l'art : trop occupés, eux aussi, à « former des casuistes achevés », les « serviteurs du culte » socialiste en oublièrent de « créer et approfondir la

115 S. M. Eisenstein, « Le Mal voltairien », *Les Cahiers du cinéma*, janvier-février 1971. C'est moi qui souligne.

base de l'émotion » communiste. C'est ce qu'Eisenstein dénonce plus loin, à propos de la réception de *La Ligne générale*. Il s'attachera, lui, à faire le contraire. C'est ainsi que sa réflexion sur l'extase, sur le « saut qualitatif », la « sortie hors de soi », est tour à tour ou simultanément constructive et polémique, sincère et moqueuse. Hélas, la seconde dimension est presque systématiquement évacuée.¹¹⁶ Comment ne pas percevoir, pourtant, la riche ambivalence de cette profession de foi, dans *La Non-indifférente Nature* par exemple : la seule et vraie « libération » ne peut surgir que du « réel miracle d'une société sans classes » ? Le miracle est d'ailleurs précisé, juste avant, en termes matérialistes : il s'agit de la « suppression réelle des contradictions de classe ».¹¹⁷ Il faut donc restituer à l'extase, à ces métaphores religieuses, leur véritable signification politique et critique : c'est pour le réalisateur de *La Ligne générale* une façon d'approfondir son communisme « naturel » en même temps que de dénoncer ironiquement la sophistique soviétique. Autrement dit, la notion d'extase sert à penser ce que le socialisme pourrait réussir *un jour* – et que l'art réussit déjà par moments – mais aussi à exprimer le caractère équivoque de cette foi, à conserver entre autres l'ambiguïté des idées d'*agitation* et de *propagande*. Elle permet ainsi de rendre compte des pratiques les plus critiquables de cette dernière, dans son sens le plus péjoratif, mais aussi d'expériences artistiques et militantes beaucoup plus riches et sympathiques, qui communiquent ferveur et enthousiasme et qui propagent les idées, à la façon du professeur de « Perspectives » :

L'auditoire. Le professeur. Pas un bureaucrate hongré ès-enseignement, bien sûr ! Un de ces ardents vieux fanatiques (ils deviennent de plus en plus rares) comme le défunt prof. Sokhotzki qui, des heures durant, pouvait parler du calcul intégral ou de l'analyse des infiniment petits avec la même flamme que Camille Desmoulins, Danton, Gambetta ou Volodarski pourfendant les ennemis du peuple et de la révolution.

La fougue du conférencier vous empoigne totalement. Vous encercle. L'auditoire électrisé est sous l'emprise d'acier de la respiration soudain rythmée.

Auditoire devenu soudain... cirque, hippodrome, meeting, arène d'un unique élan collectif, d'une unique pulsation d'intérêt.

L'abstraction mathématique devenue – chair et sang.¹¹⁸

Pour compléter ce portrait du professeur *enthousiaste*, cette description de la communication extatique, il reste à ajouter ce fait important : « l'extase » n'est pas une fin en soi pour S. M. Eisenstein, dans l'art comme ailleurs, malgré les longs développements qu'il y consacre. Par le conflit, il s'agit *ensuite* d'aller plus loin encore, de prendre du recul :

La collectivité se divise en deux. Plus de chaire d'orateur. Deux pupitres. Deux contradicteurs. Deux « catapultes ». Dans le feu de la dialectique, dans la discussion se forge la donnée objective, l'évaluation du phénomène, le fait.¹¹⁹

116 Voir par exemple « Rhétorique et imagicité chez Eisenstein : vers une *memoria* révolutionnaire », par Martin Lefebvre, dans *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, *op. cit.*, p. 147-170 : article passionnant, qui indique quantité de pistes, mais qui n'explore que la première dimension. Autrement dit, personne n'a développé, à ma connaissance, les remarques de J. Aumont sur le caractère « à double tranchant » de l'extase : *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 84-85.

117 S. M. Eisenstein, *Œuvres*, tome 4, *La Non-indifférente Nature /2*, U.G.E., Paris, 1978, p. 290. Dans les deux cas, c'est moi qui souligne.

118 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *art. cit.*, p. 194-195. Faut-il souligner que cet article, qui date de la sortie attendue de *La Ligne Générale*, réunit eucharistie et incarnation (de l'idée, en l'occurrence), comme dans la séquence de l'écrèmeuse ?

119 *Ibid.*, p. 195.

Par ce conflit que le cinéaste présente, en le soulignant, comme dialectique, il s'agit en effet de ne pas prendre pour argent comptant le propos de l'autorité, aussi enthousiasmante soit-elle : « L'autoritaire-téléologique “c'est ainsi” fiche le camp au diable. Faillite complète des vérités-axiomes admises par acte de foi ! »

Ce « dépassement » de l'empathie première n'empêche d'ailleurs pas que l'extase puisse être définie comme un « bond », elle aussi, un « bond hors de soi », conformément à son étymologie indiquée par S. M. Eisenstein : « ex-stasis ». ¹²⁰ Seulement, rien ne garantit *a priori* la direction dans laquelle s'accomplit ce premier « bond ». François Albera relève lui aussi, à ce propos, la « jonction » opérée par le cinéaste et théoricien « entre les préoccupations relevant de la notion de conflit et d'autres appartenant au pathétique (consistant à “amener le spectateur à l'extase”) ». Ajoutons que cette jonction n'est pas rare, mais seulement peu explicitée, comme ici – le cinéaste ayant rarement intérêt à souligner toutes les intentions présidant au montage de ses films ou de ses textes.

On en revient ainsi à cette dialectique artificielle que réprouve Eisenstein. Dans un autre texte capital pour sa biographie, « De la révolution à l'art, de l'art à la révolution », écrit en 1932, l'enseignant au V.G.I.K. évoque comment le matérialisme dialectique est venu « remplacer l'esthétique sur [sa] table de travail ». ¹²¹ Ce n'est pas une adhésion très spontanée, très enthousiaste, qui a conduit à cette découverte, en effet : c'est une « impulsion extérieure », qui se révèle être celle de ses élèves, eux-mêmes formés dans la salle d'à côté par le professeur « d'instruction politique pour les questions sociales »... Le cinéaste distingue néanmoins matérialisme et matérialisme dialectique. C'est le second qui semble imposé. En revanche, il déclare qu'« à ce moment, par [s]a formation intérieure, [il était] depuis longtemps déjà matérialiste. »

Plus largement, Eisenstein développe dans ce texte une métaphore étonnante, celle de son *mariage* avec la révolution – pas vraiment forcé, mais pas vraiment d'amour non plus, une sorte de mariage de raison, plutôt profitable. Il indique en effet, après avoir mentionné une « liaison [...] purement extérieure », que « [ses] attaches avec la révolution se transforment en liens de sang ». C'est alors qu'intervient l'épreuve du voyage : si « la révolution est acceptée », « reste à savoir jusqu'à quel point [sa] conscience et [sa] volonté y participent. » La réponse n'est pas très claire : S. M. Eisenstein présente son voyage en Europe et en Amérique comme le moment de vérité, « l'épreuve du choix libre », mais ne dit jamais clairement que sa conscience ou sa volonté lui auraient donné l'horreur de l'Occident ou d'un autre cinéma ; il dit seulement qu'eut lieu « un refus organique et modeste » face aux « montagnes d'or d'Hollywood », que « cette incapacité à créer de l'autre côté de la ligne de démarcation des classes » l'emporta. Voilà qui reste ambigu, malgré le romanesque des propos par ailleurs : à aucun moment il ne prétend que cette incapacité est vraiment, ou seulement, de son fait... Il expose simplement son refus de travailler, en connaissance de cause, « dans l'intérêt d'une autre classe ». Quant à la révolution, « qui balaie comme un ouragan tous ceux qui résistent à son assaut » et qui, « comme un ouragan encore plus puissant, entraîne ceux qui ont choisi, une fois pour toutes, d'aller coude à coude avec elle », n'est-elle pas une épouse

120 Compléments à « Stuttgart », dans F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 101.

121 S. M. Eisenstein, « De la révolution à l'art... », *Les Cahiers du cinéma* n° 226-227, janvier-février 1971. Ce titre, sa seconde partie notamment, « de l'art à la révolution », apparaît comme une correction, je n'ose écrire un *lapsus* (peut-être dû à *Sovietskoië Kino*, lors de la première publication en russe en 1933), comme une erreur induite par la logique du texte. Il en constitue dans tous les cas une interprétation pour le moins discutable. Dans *Soviet Culture Review* n° 7-9, où le texte a été publié pour la première fois, le même article s'intitule « October and art ». Cf. B. Amengual, *Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 664.

bien inquiétante ? N'apparaît-elle pas, à la fois ou tour à tour, comme une femme passionnée, peut-être même fatale, et comme une envahissante matrone, à qui il vaut mieux ne rien refuser ? La voilà soudain bien métamorphosée, cette révolution qui passait au début pour une belle aventure, de celles qui vous arrachent innocemment aux projets de la famille, qui vous initient aux plaisirs de la liberté et vous laissent vous adonner à la recherche et à la création...

Dans ce texte à la fois convenu dans l'intention générale et très libre dans certains de ses détails, la liaison semble toujours un peu « extérieure », étrangère aux sentiments d'Eisenstein. S'il dit *oui*, si elle est « acceptée », c'est d'abord parce qu'elle correspond à certaines convictions, mais aussi parce qu'il n'avait pas grand choix, et qu'elle présente certains avantages. Pour le reste, c'est peu de dire que S. M. Eisenstein semble réservé. La conclusion est plus instructive encore de ce point de vue, véritable perle de leurre rhétorique : « Beaucoup d'entre nous sont venus par la révolution à l'art. Et tous, nous en appelons à l'art par la révolution ! » À la lecture, on se persuade volontiers d'avoir lu une inversion semblable à celle du titre de l'article. Or, cette idée que l'amour de l'art mènerait au service de la révolution n'apparaît jamais clairement dans le texte ; et dans le chiasme final, Eisenstein inverse l'ordre des mots, mais répète la même idée : l'art est une fin, et la révolution un moyen – jamais l'inverse. Il n'y a donc que l'illusion d'une réciprocité : l'art ne peut, ne *doit* être instrumentalisé.

Voilà qui devrait convaincre que S. M. Eisenstein avait *choisi son camp*, très tôt, entre art et « révolution », ou plus exactement qu'il avait renoncé à une quelconque charge contre le premier au nom de la seconde. Le « rejet de l'art » évoqué par François Albera, s'il a pu être partagé, n'a pas duré bien longtemps.¹²² Dans le trop fameux « Comment je suis devenu réalisateur », l'auteur d'*Ivan le Terrible* décrit cette rencontre décisive avec l'art, et la situe en 1925, au plus tard, pendant la réalisation du *Potemkine* : il s'agit authentiquement d'une histoire d'amour cette fois-ci, mais pas avec la révolution...¹²³ Celle-ci joue un tout autre rôle : celui d'inspirateur de crime. « Tout autour de moi, c'était la même furieuse clameur, sur ce thème de l'anéantissement de l'art », et le LEF rassemblait toute une armée bigarrée « sur la plate-forme commune de la haine pratique de l'art » écrit Eisenstein qui ne se dépeint pas comme faisant exception.¹²⁴ Pour lui aussi, l'art « ce n'est pas seulement un mensonge », ni « seulement une duperie », « c'est – un préjudice » (« un poison », traduisent Lucia et Jean Cathala), c'est ce qui procure par la fiction ce qu'on ne va plus « chercher dans l'accomplissement réel, authentique, effectif ». Aussi faut-il le « maîtriser », puis « tuer cela », « l'anéantir ». Mais ce texte ne s'interrompt pas là. En avouant *in fine* que « la victime » s'est révélée « plus rusée que l'assassin », qu'il fut « vaincu par la princesse qu'[il] prétendait séduire », S. M. Eisenstein permet de donner une double leçon à son texte : il reconnaît d'abord la puissance subversive de l'art, sa supériorité face à une approche militante, son « ivresse » particulière ; mais il avoue aussi, indirectement, qu'il existe bien dans la société « révolutionnaire » une volonté de détruire l'art.¹²⁵ Et il souligne cette ambivalence en se comparant à Eugène Onéguine d'abord, à

122 François Albera, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, *op. cit.*, p. 29-39.

123 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 169-178. Une traduction plus imagée, moins littérale, se trouve dans *Réflexions d'un cinéaste*, trad. par Lucia et Jean Cathala, éditions de Moscou, 1958, p. 8-17.

124 S. M. Eisenstein participe brièvement au « Front gauche de l'art », organisé autour de la revue *LEF* (1923-1925), dirigée par Maïakovski. Lire à ce propos *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 114-115. François Albera indique qu'« Eisenstein n'adhère formellement à aucun groupe » d'avant-garde, de même qu'il ne signe pas les manifestes du LEF, ni ne cherche à soutenir leurs positions.

125 Un paragraphe exprime d'ailleurs les choses clairement : le mot de « création » est banni, « remplacé par le mot "travail" », et l'idée de « construction » « voudrait bien étouffer la "figuration" de ses membres décharnés ». Malgré cela, malgré cette idéologie, « l'ivresse suscitée par l'époque engendre un produit créateur (je dis bien : créateur) après l'autre » (*Mémoires*, *op. cit.*, p. 176).

Raskolnikov ensuite, et enfin à un prince oriental, valeureux et cruel mais victime de ses sentiments. L'astuce consiste donc, comme dans « Le Mal voltairien », à faire passer la critique à travers la confiance personnelle. En effet, dans cette sorte d'autocritique à fronts idéologiques renversés, seul Eisenstein peut être accusé, puisqu'il est le seul à *reconnaître* une intention perverse – le projet d'embrasser pour mieux étouffer. Et pourtant, il est évident qu'il est question aussi, implicitement, de tous ceux qui partageaient le même programme idéologique, mais qui n'ont pas connu la *révélation* artistique... On voit donc la difficulté des textes autobiographiques de S. M. Eisenstein : ce sont des documents de premier choix, mais de qui parlent-ils, *au juste* ? Les prendre au pied de la lettre, comme des documents qui parleraient *uniquement de lui*, constitue souvent, à cet égard, une interprétation fautive. On juge d'ordinaire sur des actes. Or, les rares actes cités ici sont nettement en deçà de l'intention déclarée : ils touchent surtout à son approche « scientifique » de l'art, qui est évoquée avec une cruauté remarquable, et au rôle prépondérant accordé au spectateur dans sa « théorie des excitants esthétiques »... D'autres en revanche sont concernés beaucoup plus directement, mais sans être cités : pour Tretiakov, par exemple, il s'agissait bien de « lutter à l'intérieur de l'art avec ses propres moyens pour sa disparition » (« Les perspectives du futurisme », 1923) ; et dans son fameux article de 1925, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », S. M. Eisenstein reprochait à Vertov de « nier l'art » au lieu d'en comprendre « la validité matérialiste », et de se contredire en composant malgré tout, avec ses *Kinoks*, de véritables œuvres artistiques – bien qu'« impressionnistes ». Voilà qui est conforme à la leçon d'un passage des *Mémoires*, où le double fond des écrits eisensteiniens se trouve reconnu : on y apprend que « *Me too* », sous sa plume, se traduit par... « nous aussi ! »¹²⁶ On pourrait multiplier ces exemples de fausses autocritiques et vraies confidences : Valeri Bossenko relève par exemple un autre épisode des *Mémoires*, concernant *Romance sentimentale*, où Grigori Alexandrov est très indirectement visé, par des allusions à « La Belle au bois dormant » ou à « Cendrillon ».¹²⁷

C'est donc une caractéristique du style de S. M. Eisenstein, et plus précisément de son ironie : le statut de ses remarques est souvent ambigu, la finalité semble double. Dans « Comment je suis devenu réalisateur », il s'agit pour lui de mettre à distance le jeune homme ambitieux qu'il était, mais aussi d'évoquer le mépris dans lequel l'époque tenait la spécificité de l'art – et donc, finalement, de relativiser sa responsabilité personnelle dans ce qu'il présente comme un projet de meurtre.¹²⁸ Mieux, le projet de « transformation [de l'art] de l'intérieur » évoqué par F. Albera est mentionné par Eisenstein pour deux raisons : pour en dénoncer le danger et parce qu'en fin de compte *c'est lui qui a été transformé*. C'est d'ailleurs par ce combat *et par cette conversion* qu'il est... « devenu réalisateur ». Il en va de même assez généralement : l'ironie d'Eisenstein ne se présente presque jamais sous la forme d'une simple antiphrase, mais beaucoup plus souvent comme

126 « *Mi Tou* », dans les *Mémoires*, *op. cit.*, p 305-306. Il précise que c'est « une des formules fondamentales », « un des moteurs de [son] activité », « un des ressorts les plus secrets qui [I]'ont contraint, qui [le] contraignent, à faire tant et tant de choses »... Autrement dit, l'une des confidences contenues dans cette équation mystérieuse semble la reconnaissance d'un lien étroit, fondamental, entre S. M. Eisenstein et la collectivité – l'aveu, entre autres, de la façon *intime* dont le sort de celle-ci le touche.

127 V. Bossenko, « *Romance sentimentale* (1930) ou l'anti-annonceur des tempêtes de l'époque stalinienne », dans *Le Cinéma « stalinien »*, *op. cit.*, p. 146.

128 Précisons que S. M. Eisenstein a très bien pu vouloir *d'une autre façon* la « mort » de l'art, et dénoncer, comme la plupart des avant-gardes de l'époque – et non sans contradictions, parfois – l'art comme activité séparée, comme mystification « bourgeoise », à la façon des dadaïstes ou des surréalistes, pour prendre des exemples plus proches de nous. Reste que ce n'est pas à cette problématique-là qu'il fait allusion dans « Comment je suis devenu réalisateur » (ou dans « De la révolution à l'art... », etc.) : il s'agit d'une autre « Révolution », qui n'a que peu à voir avec la révolution sociale, et qui l'a conduit à prendre fait et cause pour « l'art ».

un énoncé complexe, polyphonique, où l'adhésion et la critique coexistent, où la dérision n'est jamais ni tout à fait absente ni tout à fait complète. C'est évidemment ce qui rend sa lecture si délicate : nombre de ses écrits exigent qu'on leur affecte un coefficient de doute – et, qui plus est, variable d'un énoncé à l'autre souvent, selon leur sujet, leur traitement, leur époque et les liens tressés par ce réseau de signification...

De même, la préface qui ouvre *Le Film : sa forme, son sens*, écrite en 1942 pour l'édition en langue anglaise, commence par ces mots : « La Guerre ! », mais s'attarde assez peu sur les inquiétudes et les espoirs de la Seconde Guerre mondiale. Elle semble inviter à d'autres lectures que celle, apparente, consensuelle, d'un « tous unis contre la barbarie nazie ». Elle a beau avoir été écrite en pleine invasion allemande, elle se préoccupe surtout des rapports profondément conflictuels entre la recherche artistique et la guerre *en général* : « ce mot », écrit Eisenstein pour désigner celle-ci, « implique en général l'assujettissement de tout travail artistique, surtout en théorie de l'art, et de toute recherche qui s'exerce en dehors du cadre des nécessités de la guerre. » C'est le premier thème du texte, celui des premiers paragraphes, et il ne disparaît ensuite jamais complètement. D'ailleurs, ce qui est dit au début du texte peut apparaître comme valable pour l'U.R.S.S. « en général », son histoire se confondant avec celle de « la guerre ! ». Depuis 1917, le régime « soviétique » n'a cessé d'être mobilisé : contre « l'autocratie », contre « le capitalisme » d'abord, et cela aussi bien sur le front intérieur qu'extérieur, contre d'anciens alliés aussi qui avaient participé à la révolution, avant que ce ne soit contre « le nazisme », sans parler de cette autre guerre intérieure, avant la grande Terreur d'après 1934, cette sorte de « répétition de la guerre civile » dont parle Naum Kleiman, à partir de 1927, qui culmine de 1929 à 1932, « cette nouvelle guerre civile qui n'était plus entre Blancs et Rouges, mais entre “fidèles” et compagnons de route ». ¹²⁹ Pourtant, l'histoire même de la révolution d'Octobre est liée à l'exigence de la paix, au refus de différer éternellement l'arrêt des hostilités, de lui subordonner la résolution des nombreux problèmes du pays, notamment sociaux. Or, la préface d'Eisenstein souligne que le conflit est *aussi* idéologique et économique ; à un moment où elle est encore parfaitement indéterminée, « la guerre » est en effet décrite par ses conséquences sur un conflit intérieur, sur la « bataille » culturelle : « la guerre, ses industries et ses activités demeurent les seuls centres d'attraction », et « les problèmes de culture, d'esthétique, de sciences sociales sont automatiquement rejetés au second plan »...

Bref, la préface semble inviter à élargir le cadre de la Seconde Guerre mondiale. S. M. Eisenstein attend le cinquième paragraphe pour distinguer le conflit en cours de « la guerre » en général. Et encore « cette guerre » reste-t-elle particulièrement floue : pendant plusieurs lignes encore on peut croire, en négligeant la date de rédaction, que le texte oppose « l'humanité évoluée et progressiste » de l'U.R.S.S. aux « barbares » capitalistes. C'est donc au cinquième paragraphe seulement que « l'assujettissement » du début trouve un sens plus clair pour le lecteur et moins polémique pour le régime soviétique, et au dixième paragraphe que les pays composant la véritable humanité sont enfin cités, incluant l'Angleterre et les États-Unis aussi bien que l'Union Soviétique et la Chine, et présentés comme visant « non pas la destruction des valeurs humaines, mais leur préservation ». Et un doute, une gêne persistent encore : si *cette guerre* est soudain présentée comme une exception, Eisenstein n'en tire aucune conclusion claire. À l'évidence, ce n'est pas pour lui une façon de justifier la relégation de la recherche artistique – tout au plus fait-il mine de la comprendre, *dans ce conflit*. En revanche, c'est une façon de la condamner *dans tous les autres conflits*. Et c'est probablement une façon d'interroger les véritables motivations de cette guerre, du

129 Entretien avec N. Kleiman, *Gels et dégels*, op. cit., p. 30-31.

côté soviétique comme allié, en soulignant que, si les mobiles *apparents* sont « exceptionnels », les conséquences restent les mêmes... Quoi qu'il en soit, S. M. Eisenstein joue ici, dans les limites d'une certaine prudence, de l'ambiguïté. Le procédé a une signification claire, dans le cadre de cette préface. Il ne s'agit pas pour lui de solliciter la bienveillance d'éventuels lecteurs « mobilisés » par la guerre vis-à-vis de réflexions qui pourraient paraître « hors sujet ». C'est un *avertissement*, l'avertissement que tout travail artistique et théorique – et notamment les écrits d'Eisenstein qui suivent dans le recueil – doit être considéré à l'aune d'un joug, comme *assujetti* à un pouvoir, victime d'une censure que l'on devine ici politique, idéologique, et qui prend la guerre comme prétexte.

Cela dit, le sens « premier » du texte n'en reste pas moins valable. C'est toute la difficulté de l'ironie eisensteinienne : à la différence de l'ironie classique, elle porte sur un énoncé qui n'est jamais vraiment formulé, ou sous une forme très atténuée. Le texte en devient plus difficilement attaquant : Eisenstein dénonce *aussi* (d'abord ?) le nazisme, et semble justifier ainsi la priorité accordée à l'effort de guerre ; mais, outre que cette « justification » peut paraître déplacée, non seulement pour quelqu'un qui n'a eu de cesse de défendre « l'autonomie » de son art, voire de ses théories, mais aussi dans le cadre d'un livre qui traite *justement* de théorie de l'art et de recherche, elle s'exprime dans des termes qui renforcent les soupçons. L'ambiguïté joue donc ici le même rôle que chez Montesquieu ou Voltaire, mais de façon plus insensible encore : elle force le lecteur à adopter une position, à décider s'il faut prendre pour argent comptant ou non l'affirmation selon laquelle, par exemple, « cette guerre exalte tous les idéaux de l'humanité contre le monde obscur de la barbarie ». Si le lecteur est un peu sceptique, il verra que S. M. Eisenstein souligne qu'il y a loin de ces idéaux à la réalité, et que la rhétorique « guerrière » a beaucoup servi en U.R.S.S... En revanche, s'il ne connaît pas ce doute, il ne verra dans ce texte qu'un plat soutien au travail artistique en temps de guerre, qu'espoir et volontarisme.

On peut relever ainsi deux traits importants du style de S. M. Eisenstein, conformes à ses recherches cinématographiques, au « discours intérieur » qui l'intéressait tant. On pourrait les réunir sous une expression qu'il emploie à propos de Joyce : l'« a-syntagmatisme ». Il s'agit d'abord, en effet, d'une écriture « éclatée ». Cela est connu, il y a lui-même fait allusion, à plusieurs reprises, mais il me semble que toutes les conséquences n'en ont pas été tirées. La plupart de ses écrits, comme de ses films d'ailleurs, reposent en effet sur des *fragments* – sur des blocs de texte assez courts en général, largement autonomes, qui correspondent souvent au jaillissement d'une idée ou d'une émotion (ou à leur développement, toujours plus ou moins digressif en apparence). Ils présentent donc une certaine discontinuité : aucune « vue globale » du propos n'est donnée au lecteur, c'est à lui de la construire. C'est là qu'intervient le second trait : on peut l'appeler une écriture du *montage*, du *conflit*. L'agencement des fragments ouvre des significations qui excèdent largement ce dont ils sont apparemment porteurs. Les « fragments » sont ainsi au service d'une écriture ambivalente, toujours insaisissable sans un fort investissement. Cette ambivalence doit être comprise dans toute sa richesse : souvent, cela peut être de l'ironie, mais c'est avant tout l'expression d'une tension, d'une contradiction difficile à assumer, qu'il faut résoudre. Dans le début de la préface par exemple, le conflit se perçoit entre le fragment « une guerre ! », l'émotion légitime que « ce mot » fait naître, et les phrases qui suivent, les conséquences que l'on tire généralement de cette idée, plutôt sujettes à discussion, et qui se résument par la notion d'« assujettissement ». Cependant, si la provocation n'éclate pas, c'est qu'elle se trouve comme abritée derrière l'émotion du premier fragment, et que les paragraphes qui suivent l'idée principale,

plus consensuels, ne cessent d'amortir le conflit.

On retrouve fréquemment cette technique chez S. M. Eisenstein, dans son discours de 1935 par exemple, au début de l'exposé de ses recherches, avant qu'il ne revienne sur le « cinéma intellectuel » : l'idée n'est pas exprimée directement, mais naît de la juxtaposition des paragraphes, de la confrontation de faits, d'idées.¹³⁰ Du coup, la conclusion déçoit toujours un peu, est toujours en deçà de la portée des exemples, exactement comme La Fontaine dans ses *Fables*. D'ailleurs, les « conclusions » des articles de S. M. Eisenstein sont parfois platement lyriques et artificiellement prophétiques (« Perspectives » par exemple, ou la préface que l'on vient d'évoquer, ou encore « Du théâtre au cinéma », les cas sont nombreux). Les problématiques très instructives, très denses qu'on trouve souvent au tout début de l'article, ou dans une digression, apparaissent ensuite au second plan, voire disparaissent. Autrement dit, les problèmes sont toujours rarement ou faiblement dénoués, mais n'en sont pas moins posés. Et la pensée la plus aboutie, la plus générale se trouve dans les recoins, où l'on risque moins de percevoir sa portée polémique, justement comme le paragraphe sur « l'apriorisme de l'idée » dans l'œuvre d'art, dans le discours de 1935, qui ne constitue pas précisément un « exemple » au même titre que les autres. La provocation qu'il contient – son apparent hegelianisme – est ainsi noyée dans les réflexions sur la mythologie, la physiognomonie ou les procédés « policiers » de Fenimore Cooper...

On trouve encore cette pratique conjointe du fragment et du montage dans des passages plus « syntagmatiques » en apparence : le début de « Perspectives » présente dans une même coulée – une unique phrase qui se déploie *sur plusieurs paragraphes* – les exigences contradictoires de l'époque.¹³¹ Il s'agit à la fois de « faire avancer la ciné-culture » et d'être immédiatement « accessibles aux millions », expose Eisenstein dans cet article de 1929. Il s'agit aussi de la contradiction entre « la nécessité de trouver des formes » correspondantes à la « structure socialiste » et « la capacité culturelle de la classe qui a créé cette structure ». À travers ces reformulations (la même idée est exprimée *trois fois*, avec d'infimes variations), S. M. Eisenstein énonce la contradiction cruelle entre le rêve socialiste et sa réalité, au moment où disparaissent les « avant-gardes » : comment faire une *bonne* révolution avec une classe peu instruite – celle qui est censée avoir créé une nouvelle structure économique et sociale, celle dont on ne cherche pas à augmenter réellement la « capacité culturelle » ? Plus largement : est-il possible qu'une bonne structure *ait été créée* par une telle classe, ou ne serait-ce qu'*avec* une telle classe, si celle-ci se trouve vraiment « en retard » sur celle-là ? En évoquant l'exigence d'un art « à niveau égal des formes post-capitalistes », S. M. Eisenstein précise alors sa crainte : que la nouvelle « structure » ne soit que la réplique de l'ancienne, à peine fardée, ou un peu plus capitaliste encore, et que le renoncement à élever la formation des spectateurs n'en soit l'indice... Aussi la fin de la phrase est-elle en deçà du risque évoqué quand Eisenstein déclare accepter, avec ses collègues, « la tendance fondamentale de rester à la portée des masses et accessibles aux millions » sans pour autant « borner nos recherches théoriques à la résolution de ce seul problème et de cette condition fondamentale ».¹³²

De façon générale, S. M. Eisenstein multiplie donc les « fragments » comme autant de facettes

130 S. M. Eisenstein, « La forme du film : nouveaux problèmes », *op. cit.*, p. 146-148.

131 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 185.

132 Néanmoins, même là, indique-t-il encore clairement la tension qui existe entre l'exigence de *construire* une « structure socialiste » et ce nouvel impératif du Parti d'être *immédiatement* « accessibles au plus grand nombre » (la première conférence nationale sur le cinéma s'est tenue un an plus tôt, en mars 1928 : cf. N. Laurent, *L'Œil du Kremlin*, *op. cit.*, p. 34).

de son sujet, jusqu'à ce qu'une tension apparaisse entre ce qu'il semble *vouloir* dire et ce qu'il *peut* dire : il intègre ainsi dans une même coulée les contradictions dans lesquelles il se trouve pris – les contradictions de l'époque – et les indices d'un choix personnel. C'est précisément à travers ces *effets de montage* que l'essentiel est dit.

C'est ainsi qu'on peut lire quantité d'autres textes, moins « fragmentés » encore en apparence, « Nous et eux » par exemple. Cet article d'un abord franchement désagréable, mais qu'on devine rapidement *imposé*, se termine de la sorte :

Alors, que les rythmes de production s'accélèrent, que les délais des temps morts « créateurs » se réduisent, que nos contremaîtres gardent les kopecks du peuple avec un zèle encore plus ardent. Et qu'en quantité toujours plus grande, des œuvres nouvelles et belles fleurissent sur nos écrans.¹³³

Peut-on lire ce paragraphe *sans ironie* ? Non seulement cet éloge du rendement (ou juste auparavant du « droit » et du « devoir sacré de travailler ») ressemble peu aux valeurs de S. M. Eisenstein, mais ce passage trahit aussi, en lui-même, une certaine contradiction. Même entre guillemets, que vient faire cet adjectif, pour qualifier les temps morts : « créateurs » ? Ce n'est évidemment pas en achevant de transformer l'industrie du cinéma en usine fordienne que l'on verra *fleurir* quoi que ce soit. Le texte trahit ainsi la présence de plusieurs énonciateurs, ce que le cinéaste suggérait déjà en soulignant combien c'est « involontairement » que l'on accomplit, lors de l'anniversaire d'Octobre, son devoir de citoyen soviétique... C'est bien la preuve qu'il faut chercher au sein de certains textes et certains films d'Eisenstein, à travers d'autres voix, la voix propre de l'auteur – cette voix qui *crie*, parfois, par tous les interstices, par tous les pores du texte ou du film. On peut alors admirer, dans l'extrait cité, dans cet article probablement commandé, l'audace du cinéaste lorsqu'il retourne ce discours attendu de lui pour soudain *faire parler le pouvoir* : cette invitation aux « contremaîtres » à « garder les kopecks du peuple avec un zèle encore plus ardent », n'est-ce pas le mot d'ordre même du régime, mais un mot d'ordre jamais explicité, et pour cause ? La contradiction dans laquelle s'enfonce l'U.R.S.S. se trouve énoncée là, cruellement (comme, dans *La Ligne générale*, quand se pose la question de partager le butin), par celui qui espérait justement, quelques années plus tôt, tourner *Le Capital*...

Points de jonction imprévus : une dialectique négative, « régressive »

Il apparaît donc suffisamment qu'Eisenstein a développé une pensée critique sur l'évolution du régime et des arts. Dans « La vision en gros plan », l'approche des films « en plan d'ensemble » (l'approche « idéologique ») est même dénoncée sans réserve comme superficielle, comme dissimulant mal l'incompétence des censeurs.¹³⁴ On trouve une mise en garde similaire dans « En gros plan (en guise de préface) », où l'on peut lire cette invitation : « Cherchez dans ces articles ce à quoi ils sont consacrés ».¹³⁵ Mais l'audace de S. M. Eisenstein ne s'arrête pas là. À côté de ces stratégies essentielles mais surtout défensives, il organise une sorte de contre-attaque à la fois idéologique et artistique. Très tôt, il élabore une réflexion originale qui lui permet de continuer à se réclamer de la révolution et d'approfondir ses recherches sans aucunement se renier ni se lier au

133 « Nous et eux », in *Mémoires*, p. 394.

134 S. M. Eisenstein, « La vision en gros plan », *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 263-270.

135 S. M. Eisenstein, « En gros plan (en guise de préface) », *ibid.*, p. 111-113.

régime. Il s'agit de préparer l'avenir en quelque sorte, de tirer les conséquences des échecs « soviétiques ». Dès 1928-29, les éléments de « l'offensive » sont prêts : il existe pour S. M. Eisenstein un « point de jonction imprévu » entre l'art traditionnel japonais et le cinéma d'avant-garde ; et cette convergence redouble une autre convergence, plus large et plus originale, qui détermine la première en profondeur : le « point de jonction » entre les sociétés dites « primitives », ou parfois « féodales », et le projet communiste.

Dans son article consacré au théâtre kabuki, le cinéaste relève en effet une « indifférenciation des perceptions », « une absence certaine du sens de la perspective » qu'il associe à un état de société antérieur à celui de la division en classes sociales : « quand le capitalisme triomphe, dans la société apparaît, en même temps qu'une différenciation économique, une perception différenciée du monde ».¹³⁶ Et d'ajouter : « dans beaucoup de domaines de la vie culturelle du Japon, ce phénomène n'a pas encore eu lieu. Et le Japonais continue à penser "féodalement", c'est-à-dire sans différenciation ». On trouve là l'origine de toute la seconde partie du discours de 1935, où Eisenstein exposa à nouveau, par exemple, cette pratique des correspondances dans les sociétés non capitalistes : c'est ce lien qui explique sa curiosité perpétuelle pour l'atavisme des formes – artistiques, mais aussi sociales. Dans « Hors cadre », la dimension polémique du propos se fait plus nette encore : S. M. Eisenstein distingue dans les dessins d'enfants et ceux de Sharaku, ce « Daumier japonais », le refus d'une « soumission à l'inaltérable ordre des choses », il fait même de cette « expressivité de la disproportion archaïque » une forme de résistance au réalisme, à l'« harmonie officiellement imposée ».¹³⁷ Mieux, il rappelle que « le réalisme positiviste n'est nullement la forme correcte de la perception. Il est seulement – fonction d'une forme déterminée de l'ordre social ». Et d'enfoncer le clou en dénonçant ce conformisme, cette « uniformisation idéologique » qui correspond, « après l'autocratie gouvernementale », à « l'autocratie de la pensée » : ce phénomène artistique « revient périodiquement et inexorablement pendant les périodes de l'installation de l'absolutisme ». Voilà énoncé l'arrière-plan du discours de clôture de 1935, quand S. M. Eisenstein développe l'idée d'un « classicisme » du cinéma soviétique, c'est-à-dire d'une forme qui s'accommode comme elle peut de l'absolutisme du régime. La dénonciation du réalisme socialiste est pour ainsi dire déjà faite en 1929, avec cette admirable intuition de la chape de plomb à venir.

Après une telle analyse, le goût de S. M. Eisenstein pour la magie, l'art « primitif » ou le prélogique, mais aussi pour la religion, le « bon sens » et le monde paysan, et plus largement encore pour l'anthropologie et les sociétés traditionnelles ne doit plus faire mystère. S'il embarrasse parfois analystes et commentateurs, c'est qu'ils ne lui donnent jamais une de ses dimensions essentielles : sa dimension politique ou, si l'on préfère, d'anthropologie économique, culturelle et sociale. On a parfois convoqué la psychanalyse pour expliquer cet intérêt d'Eisenstein pour le « régressif » – l'intéressé le premier, malgré ses fameuses dénégations, comme en témoignent les textes publiés dans *MLB, Plongée dans le sein maternel*. C'est pourtant la dimension inséparablement politique et esthétique de ce goût qui frappe, et qui apparaît la première sous sa plume. Les autres dimensions ne sont pas rejetées, mais elles apparaissent ensuite, comme pour redoubler ce premier aspect. Dans « Rêve de vol plané » par exemple, les considérations « biologiques » ou de « biographie individuelle » n'apparaissent pas isolées, elles encadrent soigneusement les considérations sociales :

136 S. M. Eisenstein, « Un point de jonction imprévu (sur le théâtre Kabuki) », *Le Film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 30.

137 S. M. Eisenstein, « Hors cadre », *Cahiers du cinéma* n° 215, septembre 1969, p. 22 (le texte apparaît sous le titre « Le principe du cinéma et la culture japonaise » dans *Le Film : sa forme, son sens*).

il n'est pas à exclure que ce soit *entre autres* pour faire diversion.¹³⁸ C'est du moins une façon indirecte d'évoquer la permanence de l'injustice : la « plongée dans le sein maternel » redouble sur le plan individuel le « point de jonction imprévu » avec les sociétés traditionnelles. En effet, la « vie en complète autarcie » de l'embryon, sa « liberté » et son destin ultérieur ne cessent de renvoyer à « la biographie sociale des peuples », au rêve d'une « égalité de droits » entre les hommes. Le souvenir inconscient d'une « expérience pré-natale » heureuse, qui rejoint celui d'une société antérieure à la division en classes sociales, entretient ainsi un lien étroit avec la quête qui s'exprime dans l'art, et avec le désir de justice, d'harmonie.

Malgré cela, cette dimension « politique » n'a pas fait l'objet d'une théorisation très explicite de la part de S. M. Eisenstein – le contexte idéologique ne s'y prêtait pas vraiment – mais elle est très présente, et on la perçoit aisément aujourd'hui. C'est avant tout, de la part du réalisateur de *¡ Que viva Mexico !*, un intérêt pour ce qui résiste au paradigme libéral, tel qu'il apparaît au XVIII^e siècle : pour ces formes d'une grande richesse anthropologique qui sont étrangères au capitalisme (que ce soit sous sa forme « libérale » habituelle ou « socialiste ») mais qui subsistent encore parfois à côté de lui, même si le capitalisme entre progressivement en conflit avec chacune d'entre elles après s'être appuyé dessus. C'est ainsi qu'on doit comprendre l'agacement du cinéaste, en 1934 par exemple, dans « "Eh !" De la pureté cinématographique », devant ces « modes » qui passent : il s'indigne que, « pour l'Ouest », « la plastique nègre, les masques polynésiens ou la manière soviétique de monter les films » ce soit, « avant tout, de l'exotisme. Et rien que de l'exotisme. » « Passe qu'il en soit ainsi pour l'Occident », précise-t-il.¹³⁹ On comprend bien alors quel est son vrai propos : il est encore plus incroyable qu'il en aille de même en U.R.S.S., où le « parlant » et ses innombrables « déboires d'ordre purement littéraires » n'ont pas remplacé avantageusement les centres d'intérêt des années 1920. Cette indifférence pour ce qu'il y a de plus riche dans l'art révèle en effet une indifférence plus générale des sociétés à la fois occidentales et « soviétiques » pour les problèmes et les désirs des hommes. Elle trahit aux yeux de S. M. Eisenstein un renoncement au socialisme. Les sociétés traditionnelles ont beaucoup à nous apprendre, semble-t-il se lamenter en plaçant le cinéma de montage à côté de l'art africain ou océanien, et nous traitons tout ce qui en vient comme des modes, tout juste bonnes à faire de l'argent, au lieu de nouer avec elles des liens durables.

Engels évoque à ce propos, dans une note ajoutée à l'édition de 1888 du *Manifeste du Parti communiste*, cette « organisation sociale qui a précédé toute histoire écrite », cette « société communiste primitive » qu'a été « la commune rurale, avec possession collective de la terre ».¹⁴⁰ S. M. Eisenstein semble poursuivre la même réflexion, qui *corrige* la thèse initiale du *Manifeste* rédigée quarante ans plus tôt, selon laquelle « l'histoire de la société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire de la lutte de classes. » Il emploie lui-même dans « Perspectives » l'expression de « communisme primitif », qu'il met en rapport avec le « communisme contemporain » mais sans préciser la nature de cette « relative identité ». Son expérience de la collectivisation dans les campagnes n'a pourtant pu que lui révéler la signification de ce « communisme industriel », ainsi que ses conséquences : la destruction de la commune paysanne par exemple, qui témoignait d'une société bien moins « arriérée » qu'il ne fut dit. Tel était en effet le préjugé de nombreux bolcheviks – de Marx aussi, qui évoquait « l'idiotie de la vie paysanne ».¹⁴¹ Pourtant, jusqu'à la fin des années

138 S. M. Eisenstein, « Rêve de vol plané », *MLB, Plongée dans le sein maternel*, op. cit., p. 56-57.

139 S. M. Eisenstein, « "Eh !" De la pureté cinématographique », art. cit., p. 7.

140 Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste*, Mille et une nuits, Paris, 1994, p. 13.

141 On la trouve d'ailleurs citée par Eisenstein : *La non-indifférente nature*, op. cit., p. 118.

1920, la « possession collective de la terre » était assez largement une réalité en Russie, et les structures de la commune paysanne reflétaient « une sorte de démocratie de tous les instants, spontanée, directe, égalitariste », comme l'écrit Nicolas Werth.¹⁴² On sait que pour Marx et Engels la révolution reposait sur le « développement des forces productives », donc sur la logique même du capitalisme et sur le prolétariat urbain qu'il engendrait. Elle devait venir d'Europe occidentale, nettement plus industrialisée que la Russie. Or c'est le contraire qui se produisit. Mobilisés en masse sur les différents fronts, les « paysans-soldats » contribuèrent très largement aux révolutions de 1917, portés par des revendications comme le partage des terres ou la paix immédiate, mots d'ordre empruntés plus qu'inventés par les bolcheviks. Aussi, arrivés au pouvoir, ceux-ci n'ont-ils pas su profiter de cette circonstance exceptionnelle ; leur doctrine ne les y disposait pas. Déjà, malgré quelques hésitations, ni Marx, ni Engels ne misèrent vraiment sur les campagnes russes, pourtant dotées d'une institution exemplaire – et encore moins les bolcheviks, qui ne partageaient pas les sympathies paysannes des populistes ou des socialistes-révolutionnaires.¹⁴³ C'est ainsi que l'erreur – celle des marxistes russes, sinon du « marxisme » tout court – est devenue tragédie. Les nouveaux maîtres du pays, au lieu de poursuivre l'émancipation des paysans, les ont transformés en prolétaires, au prix de famines effroyables et d'un conflit, tantôt ouvert, tantôt larvé, long de plusieurs années. C'est cette erreur lourde de conséquences que dénonce le cinéaste, en cherchant à la corriger. Marc Ferro relève dans le film *Octobre* cette information que l'on retrouve dans les images documentaires : pour l'essentiel, en 1917, la foule brandit « des faux, des fusils, pas des marteaux » ; et, de fait, « entre février et octobre, les journées du 1^{er} mai et du 3 juillet mises à part, la participation ouvrière aux manifestations et cortèges fut très minoritaire » – les ouvriers étaient dans les usines, souvent pour les occuper.¹⁴⁴ Autrement dit, S. M. Eisenstein était informé du rôle déterminant des « paysans-soldats » en 1917, et il n'a pas cherché à le minorer, contrairement à toute une tradition bolchevique. *La Ligne générale* le rappelle aussi à sa façon, par exemple avec ces paysans qui défilent, faux debout, au début de la séquence de la fenaïson, puis en arrière-plan, à l'issue de l'affrontement entre les deux faucheurs, derrière le vieux paysan, *et seulement lui*, qui s'essuie le front.

Autre indice, volontairement paradoxal, de cette sympathie pour le monde rural, pour le « primitif » : Eisenstein relève en 1930, dans sa conférence à la Sorbonne, une superstition paysanne qu'il a rencontrée pendant le tournage de *La Ligne générale*, cette peur que la caméra ne fixe sur la pellicule le corps des jeunes femmes déshabillé – mais, au lieu de l'interpréter comme une mentalité arriérée, il décide d'y voir... « la prescience des rayons X » !¹⁴⁵ Et son récit laisse entendre, mais sans le dire explicitement, qu'il y avait probablement chez ces paysannes une intuition juste : le sentiment que la scène qu'elles étaient en train de tourner possédait une forte charge érotique, par exemple... Or, quand on voit qu'il s'agissait du « mariage paysan », il devient difficile de leur donner vraiment tort.

Cette réconciliation de la science et du « bon sens » rappelle ces autres propos de S. M. Eisenstein, où il expose ce qu'il appelle lui-même sa « conception de l'art comme

142 Nicolas Werth, *La Vie quotidienne des paysans russes de la révolution à la collectivisation*, Hachette, Paris, 1984, p. 46-67.

143 Lire à ce propos « Bolchevisme et marxisme », dans *Marx critique du marxisme* de Maximilien Rubel, Payot, Paris, 2000. Même si l'auteur y montre que Marx n'a pas voulu exclure l'éventualité d'un rôle important de la commune paysanne russe, on voit que ce n'était pas non plus son hypothèse principale.

144 *Cinéma et Histoire*, éditions Gallimard, Paris, 1993, coll. Folio, p. 59-60.

145 *La Revue du cinéma* n°9, 1^{er} avril 1930, p. 22.

“régression” » :

Que l’art soit... synthèse.

La triade complète : la thèse est le bon sens (tellement méprisé par Engels dans *De l’utopie vers la science*), l’antithèse est un pas en arrière sur le chemin de la pensée, et la synthèse est le mariage entre la conscience la plus aiguë et la plénitude vitale du primitif.¹⁴⁶

Peut-on mieux dire ? Il ne s’agit pas de nier le bon sens, mais de le « dépasser », c’est-à-dire de le conserver – à un plus haut degré de conscience – en le débarrassant de sa gangue d’illusion, le cas échéant.

Plus largement encore, S. M. Eisenstein ne cesse de souligner les insuffisances de la plupart des théories marxistes, ou leurs effets pervers : par exemple combien « la lutte de classes » telle qu’elle est souvent comprise *ne suffit pas*, n’explique pas tout, ne résout pas tout, combien la « ligne de démarcation entre les classes » traverse non seulement les familles mais les individus eux-mêmes. Loin de faire du prolétariat urbain la classe élue, qui vouerait les autres au purgatoire ou à l’enfer, il suggère la possibilité de sympathies inattendues, qui seraient comme le pendant inversé de l’aliénation. Ses *Mémoires* sont remplis de notations qui traduisent ce type de réflexions, lors de son séjour en Europe par exemple, tel ce prêtre catholique qui défendit les « idées humanitaires » de la « cinématographie soviétique », ou la façon dont, contre toute attente, certains bourgeois et aristocrates de Paris prirent fait et cause pour le révolutionnaire Eisenstein dans ses démêlés avec la préfecture.¹⁴⁷ Ces anecdotes apparaissent d’ailleurs comme une réponse implicite, pour le moins insolente, à l’inquiétude de « Moscou » exprimée par F. Ermler dans le prologue de cette troisième partie des *Mémoires* : « À Moscou, on n’a pas entendu parler de toi... À Moscou, on trouve que ton voyage n’est pas assez coloré... (...) Si seulement tu faisais un peu de bruit du point de vue politique, n’importe où... ». Plus provocant encore, à la suite de ces propos : la reine de Hollande elle-même, qui se promène à pied « comme n’importe quelle simple mortelle », n’apparaît nullement sous la plume du cinéaste comme l’indice d’une quelconque aliénation des Néerlandais, mais comme la trace d’un passé « idyllique » – celui de son voyage en Europe, certes, mais peut-être aussi celui de temps immémoriaux...

C’est dans ce contexte que le rôle du « communisme primitif » se trouve explicité, dans « Rêve de vol plané » : « depuis le jour sombre et tragique où commence dans la société et dans la famille primitive la répartition en classe d’exploiteurs et en classe d’exploités, l’homme garde ancré en lui *pour toujours*, à travers les milliers de générations, la nostalgie et la soif d’un régime social où cette division sera supprimée de nouveau. »¹⁴⁸ S. M. Eisenstein précise alors le statut de ce désir, que l’on devine encore inassouvi malgré la pauvre dénégation qui intervient peu de lignes après. Il décrit comment cette « soif » devient utopie : elle paraît « d’abord comme nostalgie, ensuite comme rêve », c’est-à-dire dans un premier temps « dans un esprit réactionnaire, comme slogan du “retour en arrière vers la nature primitive” (Rousseau, Tolstoï). Et enfin, comme programme d’“action en avant” vers la reconstitution de la société sans classes dans une qualité nouvelle, sur les hauteurs de tout ce que l’humanité a conquis jusqu’à présent. » Et d’ajouter : « Seul un pareil régime social peut permettre d’atteindre concrètement un idéal qui réunit à la fois un bien-être personnel total, la

146 « Mon système », fragment de journal intime de 1932 cité dans *MLB, op. cit.*, p. 14. Plus haut, il écrit : « La forme est l’idée même exprimée à travers des méthodes et des modes de pensée ataviques. Je l’ai vérifié jusqu’au bout. »

Et d’ajouter qu’*on ne lui pardonne pas* cette conception (pourtant *et formaliste et matérialiste*).

147 *Mémoires, op. cit.*, p. 213-274.

148 « Rêve de vol plané », *MLB, op. cit.*, p. 57. C’est Eisenstein qui souligne.

sécurité matérielle et la protection des faibles. » Peut-on être plus clair ? Cette façon de comprendre la nostalgie, voire certaines exigences apparemment « conservatrices » ou « passésistes », non comme véritablement « réactionnaires » mais au contraire comme pouvant se transformer en utopies « progressistes », est des plus riches et des plus profondes qui soient. C'est ainsi que la réflexion sur les sociétés traditionnelles offre des points d'appui pour une pensée critique à la fois sur le « camp capitaliste » et sur la collectivisation et l'industrialisation forcées de l'U.R.S.S.. Elle seule permet une résistance *absolue* aux différentes religions du progrès, qu'elles soient « libérales » ou « socialistes ». *La Ligne générale* en témoigne : on ne peut rendre compte de son humour, de l'abondance de ses cibles ni de son éloge paradoxal, souvent profondément ironique, du productivisme et de la collectivisation dans les campagnes sans cette dimension-là. L'œuvre de Jean-Claude Michéa permet aussi de reconstituer ce que devaient être les intuitions de S. M. Eisenstein, de penser la cohérence de ses analyses : souvent à partir des écrits de George Orwell, qui était contemporain du cinéaste, Michéa s'interroge sur « le sens du passé », sur les travaux d'un Marcel Mauss, ce « maillon manquant du socialisme », et plus largement sur la façon dont les différentes théorisations du socialisme sont restées jusqu'à aujourd'hui prisonnières de l'axiomatique ambiguë, libérale, des Lumières – même quand elles en tentèrent, au XX^e siècle, la négation *forcément totalitaire*.¹⁴⁹ De même S. M. Eisenstein expose-t-il, à travers son utopie d'un « retour vers » le communisme, à la fois sa confiance dans une certaine dialectique et l'exigence d'une pensée qui s'écarte de tout positivisme, autrement dit ce qu'on pourrait appeler une « dialectique régressive ».

C'est ainsi qu'il faut comprendre la promotion par S. M. Eisenstein de sa théorie du conflit, qui n'est bien sûr pas incompatible avec l'idée de dialectique, ni même indépendante de celle-ci, mais qui peut apparaître comme un soupçon porté à son encontre, comme une mise en garde contre certains de ses usages. Il s'agit, pour S. M. Eisenstein, de souligner les deux premières étapes du mouvement dialectique, pour que les « dépassements », les synthèses se fassent le plus tard et le mieux possibles – pour que le réel puisse résister. C'est en quelque sorte « la dialectique du chenapan, de la canaille qui joue à briser, du Pied Nickelé, du peintre cubiste, de l'hérétique ou du cinéaste moderne », cette dialectique proposée par Georges Didi-Huberman, opposée à celle du « bon élève ou du policier » et joliment définie comme « thèse-antithèse-symptôme ».¹⁵⁰ Mais, parce que S. M. Eisenstein s'est donné la peine d'insérer cette théorie du conflit dans un cadre authentiquement dialectique, je préfère pour ce qui le concerne la notion de « dialectique négative », ou de « dialectique régressive », malgré le pléonasme ou l'oxymore, ou plutôt à cause d'eux.¹⁵¹ Il y a dans les travaux de S. M. Eisenstein une volonté de rappeler la dialectique à la rigueur de sa méthode, mais aussi de la prémunir contre le mirage d'un progrès qui serait comme mécanique, qui va bien au-delà de l'esprit simplement provocateur, « rebelle », et qui n'est pas *nécessairement* le refus d'un dépassement : il y a la volonté de lui appliquer un contre-poison, d'interroger la réflexion marxiste, voire marxienne, d'en extirper certaines racines douteuses pour

149 Sur tous ces points, voir Jean-Claude Michéa, « Le sens du passé », dans *Orwell, anarchiste tory*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2000, *L'Enseignement de l'ignorance*, Climats, Castelnau-le-Lez, 1999, et *Impasse Adam Smith*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2002.

150 *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, éditions Macula, Paris, 1995, p. 296-297. G. Didi-Huberman interroge par là une « dialectique des formes » qui serait commune à Bataille et Eisenstein.

151 Lire à ce propos le chapitre que G. Didi-Huberman consacre à ce qu'il nomme lui aussi, mais à propos du rapport de G. Bataille à Hegel, la « dialectique négative » (*op. cit.*, p. 216-235), ou encore l'ouvrage de Theodor W. Adorno intitulé déjà *Dialectique négative* (éditions Payot et Rivages, traduit par G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renault et D. Trousson, Paris, coll. Petite Bibliothèque, 2003).

mieux, éventuellement, la prolonger.

Jacques Aumont indique clairement dans *Montage Eisenstein* que la « fée dialectique » est parfois bien opportune, bien artificielle, dans les écrits du cinéaste, mais il souligne également qu'il en va de même pour la notion de conflit, qui elle aussi est bien arbitraire parfois, d'un usage très souple, qui apparaît bien creuse quand le cinéaste la décèle un peu partout, dans les principes de montage notamment. On ne saurait trop insister sur cette tension entre le conflit, les « contradictions », d'une part, et le thème de l'unité, voire de l'organique, d'autre part : on a souvent le sentiment que les deux ne sont pas à prendre au sérieux de la même façon, avec la même intensité, au même moment. Seulement, pour en sortir, nous ne sommes pas obligés de déceler un accent progressivement mis sur l'unité au détriment du conflit chez Eisenstein, ou plutôt je crois qu'il faut poursuivre l'hypothèse formulée par Jacques Aumont selon laquelle, si le thème de l'unité en vient par moments « à occuper plus sensiblement le devant de la scène », c'est « peut-être en raison d'un recouvrement du théorique par l'idéologique », par une concession aux impératifs staliniens.¹⁵² Cette hypothèse-là est la plus fertile, elle explique beaucoup de curiosités eisensteiniennes, depuis les « manquements » au matérialisme dialectique parfois relevés jusqu'au fait que son œuvre écrite tourne par moments « à la saga des aventures de l'Idée », d'une façon quasi hégélienne, en passant par la perversion opérée sur le concept de « bond qualitatif », également relevée par Jacques Aumont. C'est qu'il s'agit, d'une part, de montrer patte blanche en se réclamant sans cesse du matérialisme dialectique et, d'autre part, de défendre des intérêts artistiques et intellectuels – si ce n'est davantage – en subvertissant ces concepts ou du moins en les gauchissant, en les rendant équivoques, et en suivant des lignes toutes différentes, apparemment hégélienne parfois, ou au contraire « régressive », qui imposent au matérialisme de se prémunir contre ses travers les plus fréquents.

Le pathos de « l'unité socialiste », à la fin de *Dickens, Griffith et nous*, en 1942, me semble très opportun par exemple : il me semble qu'il faut y voir un autre exemple de ces péroraisons finales qui ne sont pas complètement insincères mais où la sincérité est quand même forcée. De même, dans *La Non-indifférente Nature*, ce n'est pas hypocrisie quand Eisenstein évoque « ce stade enchanteur du devenir de la conscience où, les deux stades précédents étant franchis, l'univers dissocié se réunit en un tout unique [...] », ou encore « le charme enivrant » de cette unité, « de la polyphonie et du contrepoint », mais je suis frappé précisément par le fait que ce qui « enchante » et « charme », c'est un *devenir* socialiste, quelque chose dont Eisenstein ne manque jamais de rappeler qu'il est incomplètement réalisé, encore de l'ordre du projet, voire du rêve, de l'utopie, et qu'il s'incarne sous une forme qui ne m'apparaît pas totalement unitaire, synthétique, « fusionnelle », lorsqu'il est décrit, dans le domaine artistique, comme « polyphonie » et « contrepoint ». Mieux encore, ce vrai « charme » dont l'art nous dispense un avant-goût est clairement présenté comme la *conservation* de « la sensation vivante de l'étape où la conscience – que ce soit des peuples accédant à un certain niveau du développement ou de l'enfant, répétant dans son développement les mêmes stades – établit pour la première fois des corrélations entre les phénomènes isolés du monde réel, tout en ressentant cette réalité comme un grand tout unique » : il ne réside donc pas dans une véritable synthèse, une unité rédemptrice, mais dans la « corrélation » entre des « phénomènes isolés », où l'unité est avant tout un *sentiment*, une donnée subjective – exactement comme dans la métaphore, aurais-je envie d'ajouter.¹⁵³ De plus, ce qui constitue dans ce passage la troisième étape du

152 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., en particulier p. 90-95, 245, 248-249.

153 S. M. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature / 2*, op. cit., p. 171-172.

développement d'une « esthétique du montage » témoigne encore d'une étrange dialectique, où la prise de conscience est peu ou prou séparée de la négation, de la deuxième étape : celle-ci, où a lieu « *la dissociation des éléments isolés* », est réduite aux excès du montage-roi pour ménager une place à une troisième étape encore utopique, qui renouerait avec le meilleur des années 1920.¹⁵⁴ La description de la troisième phase par Eisenstein, celle du « nouveau contrepoint “harmonique” », est assez claire en effet : outre que cette étape « naît, me semble-t-il, sous le signe de l'homogénéité et de l'harmonie croissantes de la polyphonie du montage » (on notera la prudence), le réalisateur ajoute que ce nouveau contrepoint « en dehors des paradoxes et des excès » (qui n'est donc pas très différent de celui qui s'était esquissé dans la deuxième phase historique) « *[lui] apparaît* comme le reflet le plus fidèle de l'activité d'un individu au sein de la collectivité » (je souligne), d'un individu qui participe à une œuvre commune, à un « tout » qui « progresse et avance ».¹⁵⁵ De plus, dans cette harmonie, jamais le thème du conflit ne disparaît : Eisenstein distingue en l'occurrence la lutte de « *chacun contre chacun* », dont certains sports lui offrent l'image, en particulier le catch, mais dont on imagine que certains films l'illustrent aussi, de la lutte telle qu'elle s'exprime dans ses films, qui ne portent « jamais la marque de *l'affrontement d'une double force luttant à armes égales* », autrement dit qui sont plutôt marqués par un conflit inégal du type un contre tous, comme dans *Ivan*, ou masse révolutionnaire contre ordre ancien, comme dans *Le Cuirassé Potemkine*. La distinction est très curieuse, on le reconnaîtra : on attendait plutôt, pour le modèle révolutionnaire, un modèle du type « bloc contre bloc », « rouges » contre « blancs ». Pourquoi souligner le caractère asymétrique, en effet, surtout si ce n'est pas pour indiquer aussitôt les possibilités pathétiques d'une lutte victorieuse des petits contre les puissants ? N'est-ce pas pour suggérer la permanence de la lutte du petit contre les puissants dans l'U.R.S.S., ou l'oppression de tous par un ? Quoi qu'il en soit, Eisenstein se garde étrangement d'illustrer ce type de lutte. Il propose une autre réponse, plus consensuelle, plus conforme au stalinisme des années 40 : « Mais, *presque toujours*, il s'agit de l'unité s'affirmant sous les coups d'une attaque extérieure » (je souligne), et d'évoquer les soldats de l'escalier d'Odessa, la formation de combat des chevaliers teutoniques et « les rangs serrés des boyards se jetant dans la lutte contre l'œuvre d'Ivan le Terrible », avant de conclure qu'il s'agit moins du « combat de deux forces qu'un conflit actif des contradictions à l'intérieur d'un thème unique ».¹⁵⁶ Même si l'accent est donc mis *in fine* sur le caractère vaguement dialectique du conflit, sur la visée commune, le « conflit » des « contradictions » est encore bel et bien « actif » – et le conflit social, clairement présent dans l'extrait, semble même couvrir sous l'apparence d'unité du « thème ».

Enfin, si l'on s'interroge sur le propos d'Eisenstein, on peut s'étonner du *premier* exemple de lutte de « chacun contre chacun », à savoir le football, exemple paradoxal s'il en est, pas vraiment le mieux à même d'exprimer la thèse apparente, puisque ce n'est précisément pas cette idée de *struggle for life* qui est développée : « sans doute, ce jeu est-il aussi captivant justement parce qu'il incarne si magnifiquement et avec tant d'intensité le symbole de la lutte commune, d'une collaboration qui, avec le ballon, fait passer l'initiative personnelle de l'un à l'autre des participants à

154 Ce n'est plus, comme en 1935 et, d'une certaine façon, comme en 1928, « par delà » le montage et le « joué », mais par-delà l'indifférencié (le cinéma « préhistorique », sans montage) et le différencié (le cinéma avec ciseaux) : dans les deux premières étapes, le cinéma « de montage » n'occupe plus la première place mais la deuxième – ce qui, avec l'écart temporel qui s'est creusé, ne laisse pas de surprendre, surtout quand on note que le cinéma sonore « dans toute sa “splendeur” » est pour l'essentiel considéré comme une répétition de la première étape...

155 *Ibid.*, p. 164-166.

156 *Ibid.*, p. 167-168.

l'œuvre commune. » Le football fait donc étrangement écho au modèle prôné, alors qu'il constitue, précisément, un affrontement entre deux groupes équilibrés – et qu'il est censé illustrer *par ailleurs* la lutte individuelle au sein d'un collectif, qui parasite celui-ci. Aussi l'exemple d'harmonie proposé ensuite, celui de la construction collective d'un pont sur la Néva, en 1917, ne peut-il que troubler : n'a-t-il pas lieu en plein conflit contre une autre « collectivité unie », lui aussi ? et, plus encore, n'est-il pas emprunt d'une nostalgie bien perceptible ? n'est-il pas emprunté, encore et toujours, aux *commencements* de la révolution, où le rêve était encore possible, où la fusion de l'individu dans le collectif pouvait encore être fantasmée ? Décidément, ce développement d'Eisenstein dans *La Non-indifférente Nature* apparaît donc surdéterminé par un besoin à la fois de poser en révolutionnaire et de développer des idées portant dissensus, où le thème de l'unité est pris au sérieux, quand il s'agit de réfléchir à l'enthousiasme révolutionnaire ou à l'effet produit par l'œuvre artistique, ces formes particulières d'extase, et en même temps où il apparaît comme dissimulant la permanence d'une réflexion sur le conflit, tout à la fois social (avec une lutte de classes inachevée) et esthétique (avec le contrepoint, le montage « harmonique »), ainsi que la présence d'un conflit qui ne se laisse pas subsumer par une forme trop poussée de synthèse. Telle serait notamment l'exigence d'une dialectique négative, « régressive » : toujours conserver à la négation ses droits.

On retrouve ce souci de rigueur dont j'ai parlé plus haut, ce refus de toute vérité révélée, dans « Servez-vous ! », en 1932. S. M. Eisenstein, professeur au V.G.I.K., y expose à ses élèves, mais aussi à ses collègues et, indirectement, aux « autorités » du Glavrepertkom et d'ailleurs, que les « fils de fer barbelés du réel à l'état brut » percent, dans les films de l'époque, sous la « mousseline » dont ils sont revêtus, révélant « la conception mécanique de [leurs] thèmes sociaux », leur obéissance à de purs « slogans » venus du pouvoir.¹⁵⁷ Ainsi, pour bien saisir la richesse *dialectique* d'un roman ou d'un film, « pour saisir pleinement combien les données idéologiques et économiques déterminent le moindre contour formel d'une œuvre, combien elles sont fondues dans leur processus, – on doit, en toute indépendance, en toute lucidité, vivre du début à la fin “au ralenti”, le cycle complet et ininterrompu d'une création. » Ce souci de « déniaiser » un certain matérialisme, de le débarrasser de tout « positivisme », conduit S. M. Eisenstein à formuler des critiques plus sévères encore : outre son intérêt pour les sociétés primitives – qu'il faut donc interpréter, sinon comme alternatives au « communisme » industriel, du moins comme ferments de résistance à ses pires aspects – c'est ce qui explique le souci constant, chez S. M. Eisenstein, de comparer l'U.R.S.S. aux États-Unis, pour montrer combien, par de nombreux côtés, *ils suivent les mêmes chemins*. Dans le même extrait de « Servez-vous ! », il rapproche les films récemment tournés en U.R.S.S., à cause de leur extrême « niveau de simplification », de « cette célèbre caricature américaine d'une usine automatique à saucisses où l'on voit pénétrer à un bout des wagons avec des cochons vivants et de l'autre sortir les mêmes wagons remplis de boîtes de saucisses. » Tout le passage qui suit constitue une dénonciation des aspects *inhumains* de l'industrie du film, où n'entre à un bout que le « squelette décharné schématique du “slogan” » et ne sort de l'autre qu'une « peau vide », où l'on ne trouve nulle part « d'organes coordonnés ». Plus largement, cet article *dans son ensemble* présente une réflexion sur le divertissement au cinéma, et ce souci croissant du pouvoir soviétique est présenté par S. M. Eisenstein comme une dérive *idéologique*, un « NEP-isme », que l'article rapproche implicitement de la logique de l'industrie américaine, avec son refus également idéologique de la fin malheureuse d'*An American Tragedy*. Autrement dit,

157 S. M. Eisenstein, « Servez-vous ! », *Le Film : sa forme, son sens*, op. cit., p. 80-84 notamment. Le « Glavrepertkom » est le comité directeur du contrôle des spectacles et du répertoire.

S. M. Eisenstein dénonce là, très clairement, le travestissement du réel, son euphorisation artificielle – et donc le mensonge *politique* que révèle cette indifférence des « talmudistes de la méthode », ces « grands marxistes académiques » du pouvoir et de ses relais, pour le fonctionnement du cinéma. Finalement, ces « gardiens de la foi » communistes, sur lesquels il ironise en leur prêtant des « facultés surnaturelles » pour accéder « aux mystères » de la création artistique, n'apparaissent pas très différents de la mère de Clyde et du Révérend Mc Millan, dans le roman de Dreiser *An American Tragedy*, tels que S. M. Eisenstein les décrit plus loin : ils font preuve du même « messianisme » idéaliste, du même « dogmatisme glacé », suivant seulement le « principe formel » d'une autre religion...

Une telle analogie est encouragée par la composition elle-même de « Servez-vous ! », qui constitue un cas extrême d'« a-syntagmatisme » : l'article se présente en effet sous la forme de deux grands « fragments », de deux grandes parties au lien très lâche, qui semblent de prime abord étrangers l'un à l'autre – à tel point que le second a été publié séparément par les éditions de Moscou, sous le titre « Une tragédie américaine », dans le recueil *Réflexions d'un cinéaste* – mais entre lesquels le lecteur attentif peut nouer des correspondances, ne serait-ce qu'à travers le sujet traité, l'écrasement de la création artistique par l'idéologie au sein de l'industrie cinématographique. Un tel parallèle, ainsi développé, ne suggère-t-il pas que tout est en place pour une autre tragédie, soviétique celle-là ?

Tel est donc le paradoxe : dans une société qui présente d'indéniables régressions, celui qui cherche à résister est conduit à *remonter le courant*, sur certains points au moins, il est condamné à développer une rhétorique et une dialectique qui *semblent* négatives, régressives. C'est la tragédie d'Eisenstein, et elle est n'est pas seulement « soviétique » : c'est celle du monde « moderne ». Le dynamisme à l'œuvre dans ses écrits et dans ses films relève pourtant bien d'une dialectique, dans le sens le plus traditionnel du terme. Ils ne cessent de poursuivre le rêve, parfois inaccessible, de *dépassements avec conservation*, là où tant de « dépassements » *rejettent*. C'est cette quête que S. M. Eisenstein a mise en œuvre dans *La Ligne générale*, sous couvert de farce ou de satire, et dont ses écrits ne cessent d'entretenir l'idée.

Le titre même de *La Non-indifférente Nature* en témoigne. Le mot « indifférence » est formé différemment en russe, il contient le mot « âme » et un autre signifiant « égale ». Le titre russe exprime donc, par sa composition, l'idée d'une nature qui ne reste pas insensible, dont l'âme est troublée, et peut-être, par euphémisme, d'une nature « amoureuse » : la personnification y est plus évidente. Il ne contient pas de double négation, comme en français, mais il ouvre un très large espace entre l'idée d'une nature simplement « non insensible » et celle d'un « sentiment » marqué, un espace qui est celui d'une tension – cette « non indifférence » pouvant aussi, éventuellement, s'exprimer par la colère. Sans même évoquer l'ouvrage de Lucrèce, disons qu'il joue avec le titre de l'œuvre inachevée d'Engels, qui avait précisément choisi la nature comme « banc d'essai de la dialectique », comme si Eisenstein prétendait poursuivre son œuvre, mais sur le plan de la théorie esthétique. L'auteur de *La Non-indifférente Nature* cite d'ailleurs quelques pages, écrites par le jeune Engels, dont il se sent proche.¹⁵⁸ Voilà qui nous éloigne apparemment du matérialisme dialectique, qui apparaît comme un jeu de mot en français (la nature qui « diffère »), comme un clin d'œil humoristique dans tous les cas (la nature qui éprouve des sentiments), pour nous approcher d'une participation empathique de l'homme au monde, et du spectateur à l'œuvre d'art. Il ne s'agit donc pas seulement de s'interroger sur la transformation de la nature par le travail de l'homme (sa

158 *La Non-indifférente Nature* /2, *op. cit.*, p. 313-316.

« non impassibilité ») ; il y a davantage. C'est d'ailleurs ce que suggère la phrase suivante : « le diable m'emporte ! » lance Eisenstein en évoquant « la clé du mystère » des grandes œuvres littéraires ou cinématographiques, comme s'il allait énoncer une hérésie, « la “non-indifférente nature” est d'abord en dedans de nous-mêmes : ce qui est non-indifférent, ce n'est pas tant la nature qui nous environne que notre propre nature – la nature humaine qui, non pas indifféremment, mais passionnément, activement et en créateur concerné, aborde le monde qu'elle réédifie. »¹⁵⁹ On le voit, S. M. Eisenstein a bien des comptes à régler avec un certain matérialisme : c'est notre capacité à *entrer en sympathie*, à *vibrer à l'unisson* du monde qui importe le plus, et qui permet de le réinventer – de pathétiser en retour, de le refigurer. Mieux encore : Eisenstein n'emploie-t-il pas souvent le mot d'« incarnation » pour décrire l'acte *créateur* de l'artiste ?¹⁶⁰ Ne conclue-t-il pas son « post-scriptum », et donc son ouvrage tout entier, par cet autre mot, évoquant « la substance immortelle des grands arts qui, par tous leurs moyens, chantent la grandeur de l'Homme – bâtisseur et créateur » ? Et pourtant, comme il l'écrit à propos du nombre d'or, « il n'y a rien de “mystique” à la base de [ce] pouvoir particulier et exceptionnel ».¹⁶¹ Dans « De la structure des choses », l'exemple de la musique, et notamment de *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, le souligne : il s'agit de proposer une interprétation matérialiste de la communication intuitive, presque d'une âme à l'autre, qui a lieu à travers l'œuvre d'art – grâce à sa « nature », à sa « structure ». Autrement dit, derrière ces provocations, il y a un refus de l'écrasement de « l'idéologique », de la pensée et de l'art notamment, par « l'infrastructure » seule de la société *présente*. C'est le sens du recours constant à d'autres traditions, déterminées par des rapports économiques et sociaux antérieurs, parfois immémoriaux, et qui *résistent*. La démarche tout entière de S. M. Eisenstein semble résumée par ce grand écart, par cette interprétation *la plus matérialiste possible* de notions et d'expériences *très peu matérialistes en apparence*, jusqu'à certaines aspirations spirituelles, mystiques. Il s'agit de sauver tout ce qui peut l'être, pour une synthèse future, quand sera possible un dépassement authentique. *La Non-indifférente Nature* évoque d'ailleurs longuement « le principe d'unité et d'harmonie », cet *espoir* qui s'exprime à travers l'amour, l'art, la religion et... le communisme.¹⁶²

Ainsi, S. M. Eisenstein est plus cohérent et constant que ne le suggère Georges Didi-Huberman, qui voit chez lui un renoncement quand Bataille persiste dans son « refus de cesser de critiquer ».¹⁶³ Il est difficile en effet de percevoir chez l'auteur malheureux du *Pré de Béjine* ou d'*Ivan* un tel abandon : la critique se fait parfois plus indirecte, mais elle ne cesse pas. Il partage d'ailleurs avec Bataille la stratégie du « simulacre d'irresponsabilité », qui passe pour lui par une (auto)dérision presque permanente, ou par des propos apparemment décousus. La conséquence en est d'ailleurs presque la même : « une semi-clandestinité » qui perdure encore aujourd'hui à travers cette forme terrible, paradoxale et efficace, qu'est la *méconnaissance* – parfois élogieuse – de son œuvre. Autrement dit, il faut tenir compte de sa situation, « symptomatique de l'impasse dans laquelle se trouvait l'avant-garde », « pris en étau » comme il l'a été « entre les deux systèmes de domination

159 « Post-scriptum », *ibid.*, p. 354-355.

160 « De la structure des choses », in *La Non-indifférente Nature /1*, *op. cit.*, p. 32 par exemple. L'idée de création à *égalité avec les choses de la nature* est également soulignée : p. 33, 50, etc.

161 « L'organique et le pathétique », in *La Non-indifférente Nature /1*, p. 65.

162 Lire la fin de *La Non-indifférente Nature /2*, p. 275-312. La nature non-indifférente, amoureuse, est peut-être avant tout un démenti de cette maxime qui veut, depuis l'Antiquité, que l'homme soit un loup pour l'homme – véritable pierre angulaire de l'idéologie libérale. S. M. Eisenstein souligne néanmoins, par ailleurs, que cette « fusion », cette « libération » a presque toujours été, *jusqu' alors*, « fugitive, momentanée » et largement « illusoire » (c'est ce que permet l'art, entre autres), ou « accomplie » par l'autodestruction, par la mort.

163 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 299, note 2.

qui se partageaient le monde ». ¹⁶⁴ I

Voilà qui nous permet de revenir au chapitre intitulé « La centrifugeuse et le Graal ». Tout est dans le titre : presque rien ne fait écho au Graal dans le texte, si ce n'est quelques mots où S. M. Eisenstein établit un lien entre la machine et le calice divin mais sur le mode de la dénégation, en prétendant que l'écrémeuse, précisément, *n'est pas le Graal*, cette « vaisselle espagnole » inutile, mais... quelque chose d'infiniment préférable, d'*autrement lumineux*, une sorte de Graal soviétique. ¹⁶⁵ Quand on se souvient que l'écrémeuse apparaît justement dans *La Ligne générale* comme le témoignage, voire l'incarnation de la révolution, comme le lieu de son mystère, d'une autre transsubstantiation, d'une autre communion, cela doit stupéfier – d'autant plus que ce n'est pas seulement la centrifugeuse, mais aussi le tracteur, et les mots d'ordre du parti qui nous sont présentés dans le film, non sans ironie, comme *miraculeux*. En révélant une métaphore qui était au cœur de la séquence et probablement du long-métrage, *La Non-indifférente Nature*, souligne donc l'ambiguïté du film. On se souvient par ailleurs du projet d'opérer « la pathétisation arbitraire d'une quelconque matière qui, en soi (*per se*), n'[avait] rien de pathétique ». ¹⁶⁶ Faut-il souligner le caractère équivoque d'une telle démarche ? Même si l'on conçoit le projet d'Eisenstein comme une volonté de sensibiliser le public à une mécanisation peu photogénique, comme une tentative de rendre séduisante une machine qui ne l'est pas *a priori*, les propos d'Eisenstein suggèrent autre chose, on l'a vu, et les lignes qui suivent peuvent étonner encore : si le « système kolkhozien et les puissants sovkhoses d'État [...] devaient jouer *par la suite* un rôle si gigantesque dans l'économie de notre pays et dans la cause de l'édification du socialisme » (je souligne), ce n'était donc pas encore le cas. Aussi, devons-nous vraiment croire le cinéaste quand il affirme que « ces grandioses perspectives sociales ne pouvaient qu'inspirer l'imagination créatrice » ? De même, n'est-il pas singulier, après avoir dit que le thème de *La Ligne Générale* comme sa matière n'étaient « en soi » nullement pathétiques, de le voir affirmer que, « en même temps, le thème de l'industrialisation de l'agriculture ne pouvait que passionner en soi » ? Il est clair qu'ici Eisenstein cherche à perdre le lecteur, qui se persuade volontiers qu'il a mal lu, qui est tenté rétrospectivement de distinguer non seulement « le pathétique du thème » de celui des « moyens de composition », mais aussi d'un pathétique de la « matière ». Seulement, rien n'est moins certain : le texte n'y invite nulle part avec suffisamment de clarté pour qu'on puisse s'en convaincre. Le lecteur qui ne ferait pas cette hypothèse est alors tenté de comprendre qu'il s'agit d'une matière ou d'un thème qui serait pathétique « en soi » mais ne le serait pas encore « pour soi ». Si le texte est confus sur ce point aussi, puisqu'il accole « *per se* » à « en soi », il est probable que cela correspond davantage à l'intention d'Eisenstein, précisément à cause de cette reprise : le cinéaste souligne ainsi le caractère *purement extérieur* de ce pathétique, son peu d'enthousiasme propre pour un tel projet. La comparaison avec le Graal, qui intervient juste après, ne peut donc que redoubler le trouble – surtout quand on pense qu'il est question un peu plus loin d'une autre façon beaucoup moins équivoque en apparence de pathétiser l'écrémeuse : la comparaison avec le cuirassé *Potemkine*. Peut-être est-il possible en conséquence de proposer une interprétation supplémentaire de cette référence au calice sacré, en nous appuyant cette fois sur le texte et non sur le film ? De toute

164 G. Conio, « Eisenstein, le MLB et la crise de l'art », dans *L'Art contre les masses, Esthétiques et idéologies de la modernité*, *op. cit.*, p. 244.

165 « La centrifugeuse et le Graal », *La Non-indifférente Nature /1*, *op. cit.*, p. 106 et p. 430. Ce texte semble entre autres avoir été écrit pour signaler, presque vingt ans après, un peu plus clairement que dans les articles de l'époque, certaines provocations que le film contenait.

166 *Ibid.*, p. 104-105.

évidence, c'est le thème de la foi qu'introduit cette séquence en effet, que ce soit pour rire de la propagande du régime, pour signaler son *idolâtrie*, ou simplement pour partager son enthousiasme. Par ailleurs, le jeu des espoirs et des doutes, le besoin d'une preuve, introduit *a contrario* cette problématique traditionnellement associée au Graal, dans le cycle arthurien notamment, qu'est l'aveuglement, le manque de foi – avec Lancelot qui n'a pas su voir le Graal, quand il passait devant lui, chez le roi Pêcheur. D'ailleurs, si ce chapitre de *La Non-indifférente Nature* évoque peu cette « vaisselle espagnole », il se réfère à Moïse, il cite le veau d'or, cette autre parabole sur les mêmes thèmes. Si nous acceptons cette hypothèse, qui n'a pas su voir, ici ? Qui a manqué de foi ? Il semble bien que deux formes de foi s'opposent – l'une, authentique, qui se contente de croire sur parole, et l'autre que l'on pourrait dire matérialiste, qui exige des preuves. Aussi, après avoir pratiqué un « cinéma intellectuel » qui ne cesse de présenter au spectateur de la « vaisselle » soviétique, le réalisateur de *La Ligne générale* et d'*Ivan* ne rappelle-t-il pas à son lecteur que la quête du socialisme est loin d'être achevée, elle qui semble se perdre dans l'adoration des machines, de toutes les machines, qu'elles soient en fer blanc ou bureaucratiques ?

Quoi qu'il en soit de ces dernières hypothèses, il apparaît que les écrits de S. M. Eisenstein obéissent, comme ses films d'ailleurs, à une double contrainte, la première étant l'exigence d'une réflexion personnelle la plus riche, la plus autonome possible, et la seconde celle d'une conformité idéologique au moins apparente – contraintes qui prennent souvent l'allure d'injonctions contradictoires, mais qui ne relèvent pas pour autant du *double bind*. C'est une écriture sous contrôle, surveillée, que la sienne, dont l'élève du père Nikolaï se tire bien, mais dont il faut démêler les fils pour cesser d'y voir la trace d'un « génie pervers », ou une forme compliquée de « propagande », qu'on la dise stalinienne ou simplement bolchevique. Cette double exigence me semble en effet la cause de ces digressions infinies, de ces contradictions apparentes, de ces notions ambiguës ou de ces exemples qui illustrent faiblement, sans parler du rôle qu'elle joue dans le recours fréquent aux métaphores, qui abondent aussi dans ses écrits, comme on a pu s'en rendre compte. Le résidu des interprétations actuelles est encore important, il laisse de côté de nombreux aspects de ses textes. Seule la prise en considération de cette lutte contre la censure, contre l'arbitraire du pouvoir, contre une conception étroite de l'art et du matérialisme historique me semble en mesure d'en rendre compte pleinement : c'est alors qu'on découvre un Eisenstein authentiquement révolutionnaire – mais sans illusions sur le régime « soviétique » – qui n'eut de cesse de poursuivre le rêve éminemment politique « d'allumer chez les gens », à travers l'art, « cette soif incessante des états “idéaux” d'avant la société de classes. »¹⁶⁷

En guise de conclusion

Lire entre les lignes, c'est donc une expression qu'il faut prendre au sérieux, un programme à suivre à la lettre avec S. M. Eisenstein. C'est parce que se perçoivent dans ses textes ou dans ses films des « lignes » différentes, difficiles à concilier mais pas nécessairement opposées, qu'entre deux lignes un espace s'ouvre où un troisième sens se fait jour. Lire entre les lignes, c'est donc non seulement déceler l'ironie de tel ou tel texte ou séquence d'Eisenstein, que la présence de légères contradictions trahit souvent, mais aussi dégager la signification de l'enchevêtrement de plusieurs

167 « Rêve de vol plané », *MLB, op. cit.*, p. 58.

lignes mélodiques, des différentes « harmoniques », comme le dit le cinéaste lui-même, qui débouchent souvent sur une *polyphonie* – c'est le vocabulaire même qu'emploie S. M. Eisenstein, dès 1929, dans le manuscrit de « La quatrième dimension au cinéma ». ¹⁶⁸ On comprend cependant que la notion ait été raturée : son caractère « démocratique », et donc potentiellement critique, est un peu trop évident. Le nouveau contexte des années 1940, l'alliance avec les démocraties occidentales, lui conviendra mieux : on la retrouve dans *La Non-indifférente Nature*, toujours associée au contrepoint, au « montage harmonique ». D'ailleurs, dans la première partie de « La quatrième dimension au cinéma », la dimension politique des métaphores musicales est mieux assumée que dans la seconde, et c'est le montage « avec dominante » qui est évoqué – presque dénoncé – comme « montage scolastique », « orthodoxe », voire « aristocratique ». Lire entre les lignes, pour ce film sans dominante qu'est *La Ligne générale*, c'est donc par exemple tenir compte des différentes tonalités des séquences, épique et comique évidemment, mais aussi lyrique, mélodramatique et tragique – et des effets que leur combinaison, alternance ou juxtaposition provoquent, comme dans les innombrables métaphores et comparaisons du film.

On a proposé plus haut, pour analyser cette écriture, de reprendre les notions de fragment, d'une part – que l'on pourrait élargir à celles de ligne, d'harmonique, de voix – et de montage, de conflit, d'autre part. Il convient en effet de souligner le caractère *général* de ce fonctionnement, que l'on retrouve aussi bien dans les écrits que dans les films de S. M. Eisenstein, et de rappeler qu'il repose sur le rôle de l'implicite. Bernard Eisenschitz a écrit de belles pages sur cette écriture du fragment et du montage, dans un contexte pourtant différent – à propos d'un livre « non monté » par le cinéaste, ses *Mémoires*. ¹⁶⁹ Le montage est partout, en effet, chez Eisenstein, jusque dans les fragments de ce texte : le moindre passage des *Mémoires* est composé à son tour de plusieurs parties qui possèdent l'apparence d'associations libres – associations qui, bien sûr, ne sont pas plus « libres » que celles de l'inconscient. Dans « Mi Tou » par exemple, qui fait pourtant à peine deux pages, on ne relève pas moins de trois ou quatre parties et, bien que l'existence d'un lien entre les deux principaux thèmes soit souligné, ce qui les unit reste problématique, et s'approfondit même en énigme. On retrouve là cette haute idée du montage que S. M. Eisenstein défendait au cinéma. Il faut donc rappeler que, chez lui, même l'esthétique de ses écrits repose sur la tension entre leurs éléments. Autrement dit, c'est dans l'implicite du texte, dans ses effets de montage, qu'il faut chercher une part non négligeable de sa signification – comme pour les films. Il devient difficile alors de ne pas voir le lien étroit que cette écriture du fragment et du conflit entretient avec une dialectique négative, ou « régressive », et plus largement encore avec une critique radicale de ce régime qui fut bien peu « soviétique ».

Quel positionnement politique pour Eisenstein ?

On peut se demander d'ailleurs si, malgré les malentendus, l'œuvre d'Eisenstein n'a pas connu un tel succès, en U.R.S.S. et hors d'U.R.S.S., paradoxalement parce qu'elle défendait et illustre *une autre révolution*, anticapitaliste, anti-autoritaire et dégagée de tout culte du progrès. N'est-ce pas cette exigence critique, continuelle dans son œuvre, qui séduit ? C'est ainsi que de nombreux

¹⁶⁸ « La quatrième dimension au cinéma », art. cit., p. 28, note 10 (paragraphe biffé sur le manuscrit). C'est d'ailleurs la même année, en 1929, que M. Bakhtine fait paraître une étude sur Dostoïevski, où il utilise la notion de polyphonie dans un sens très proche.

¹⁶⁹ S. M. Eisenstein, *Mémoires*, préface et postface, *op. cit.*, p. 17-23, 695-698.

spectateurs et critiques ont trouvé des mérites aux films de S. M. Eisenstein *malgré* les opinions qu'ils lui prêtaient. On retrouve cette tendance tout au long du XX^e siècle, y compris chez des historiens. Marc Ferro par exemple s'appuie souvent sur le cinéaste du *Potemkine* mais interprète la rareté des leaders bolcheviks dans ses films comme « un acte manqué », notamment lorsque, dans *Octobre*, « Eisenstein privilégie la spontanéité par rapport à l'organisation »...¹⁷⁰ Aussi, pour fixer les idées, peut-il être utile de préciser les choses. La critique de S. M. Eisenstein se développe en effet dans trois directions. C'est d'abord une critique du capitalisme qui implique, pour le cinéaste comme pour ses contemporains les plus exigeants, une critique de la soumission à l'idée de progrès, cette « signification imaginaire essentiellement capitaliste, à laquelle Marx lui-même s'est laissé prendre », et donc très souvent une critique de l'imaginaire du projet « soviétique », de ses « potentialités totalitaires », pour reprendre les mots de Cornelius Castoriadis.¹⁷¹ De telles potentialités « sont faciles à voir », précise ce dernier, « et parfaitement visibles dans l'usine capitaliste classique », comme l'atteste d'ailleurs Eisenstein, qui prend, on l'a vu, un malin plaisir à jouer avec ce symbole – de même qu'il n'est jamais tombé dans l'adoration de la machine, même dans les années 1920, à la différence d'un Vertov par exemple. La critique se développe ensuite dans une autre direction : c'est la dénonciation de la dimension religieuse dont hérite le marxisme-léninisme, avec son lot de dogmes et de vérités révélées, et sa promesse de salut laïque – rapprochement qui se révèle extrêmement équivoque et fécond, non parce qu'Eisenstein aurait été croyant, mais parce qu'il ne fonctionne jamais comme une « simple » stigmatisation, qu'il marche à de nombreux niveaux, dans les deux sens. C'est enfin la dénonciation de la structure autoritaire, non démocratique, du pouvoir bolchevique, souvent camouflée par une légère ironie, mais suffisamment apparente dans *La Ligne générale*, dans *Ivan le Terrible* ou dans l'implicite de certains textes.

Autrement dit, S. M. Eisenstein n'est pas stalinien. Il n'est pas trotskiste non plus, ni même « marxiste-léniniste ». Tout au plus est-il « marxiste ». Et encore trouve-t-on beaucoup de malice dans ses citations des « pères fondateurs » du marxisme : c'est plus un dialogue qu'il cherche à établir avec eux qu'une référence qui pourrait faire autorité. De ce point de vue, il avait compris qu'il n'y avait de « marxisme » valable que critique, suivant en cela le fameux mot de Marx : « Tout ce que je sais, c'est que moi je ne suis pas "marxiste" ». »

S. M. Eisenstein formule cette défiance vis-à-vis du bolchevisme de façon très polémique, même si la violence de la charge est assourdie par ses soins. Il s'amuse notamment à se dépeindre en « gauchiste », à jouer de toutes les références qui deviennent interdites. Il peut être utile de donner quelques indications à ce propos. On sait que le pamphlet de Lénine *La Maladie infantile du communisme* (ou *Gauchisme, maladie infantile*, selon une traduction littérale) servit en 1920 au premier dirigeant du pays, sous couvert de dénoncer un certain jusqu'au-boutisme inconséquent, à stigmatiser toute opposition de gauche à sa politique – depuis l'opposition interne à son parti jusqu'à celle des S-R de gauche et des anarchistes. Ainsi, l'accusation de gauchisme permit de donner une coloration politique à la répression qu'il pratiqua très tôt, dès 1918, vis-à-vis de courants politiques pourtant révolutionnaires. Or, le réalisateur du *Cuirassé Potemkine* semble multiplier les allusions à ce pamphlet. On peut deviner en effet, à l'occasion du portrait de « Nouné » par exemple, que S. M. Eisenstein se range parmi « ces rebelles endommagés et contusionnés, le plus souvent "gauchistes" et "extrémistes" de l'art » que cette femme accueillait.¹⁷² Dans un autre texte,

170 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993, coll. Folio, p. 80-81.

171 C. Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, IV, *La Montée de l'insignifiance*, Le Seuil, Paris, 1996, p. 38-50 et 95.

172 S. M. Eisenstein, « Nouné », *Mémoires*, *op. cit.*, p. 181-182.

on l'a vu, il qualifie d'« anarchisme » cette qualité de l'enfance trop souvent perdue, cette qualité du regard qu'il retrouve chez certains artistes, comme Charles Chaplin, qui permet d'éviter le conformisme idéologique. Dans « Nouné », comme pour désamorcer cet aveu, le transformer en autocritique, il a l'intelligence de ne pas paraître trop littéralement ou bêtement « gauchiste » : il souligne juste auparavant combien il est reconnaissant à Nouné de l'avoir « d'une main solide [placé] sur la terre ferme d'un travail concret, en dépit de toutes les tentations de polémique, et du désir espiègle de me colleter avec les désagréments qui me menaçaient du côté du Proletkult. » Néanmoins, la tendresse avec laquelle il évoque cette protectrice des « gauchistes de l'art », ainsi que la nostalgie dont il fait preuve pour cette époque où le « Monastère de la Passion (...) n'avait pas encore été démoli », et le jeu avec l'intertexte biblique ne peuvent laisser de place au doute : Nouné n'est pas seulement « la forme arménienne du prénom Nina », c'est aussi une autre Noé, sauvant dans son « arche morale originale » un monde en perdition. Et le terme « gauchiste » possède bien un sens léniniste ici, même s'il n'est pas stigmatisé : Eisenstein vient juste d'évoquer « la polémique » qui l'intéressait : « la lutte inégale entre l'individu et l'organisation ». Même s'il amortit comme toujours l'impact de ce qu'il vient d'avancer, en spécifiant davantage, entre parenthèses, « l'organisation » en question (celle du Proletkult, donc, « pas encore totalement découronnée de sa prétention au monopole de la culture prolétarienne »), il reste que ce ne sont pas les individus qui la composent qu'il accuse, mais bel et bien « la lutte inégale entre l'individu et l'organisation ».¹⁷³

Plus encore, S. M. Eisenstein propose une réflexion très intéressante sur « l'infantilisme » dans « Charlot-le-Kid ».¹⁷⁴ Ce qui est remarquable, c'est qu'il y mêle réflexions politiques et artistiques, et qu'il introduit de l'ambivalence là où Lénine utilise la comparaison à la seule fin de couvrir l'adversaire de ridicule. En effet, l'enfance se trouve d'abord valorisée grâce à son amoralisme créateur, « par delà bien et mal », contre un autre « infantilisme », très peu enfantin celui-ci, immoral, qui est le fait des despotes. Bien entendu, S. M. Eisenstein ne parle jamais de l'U.R.S.S. dans ce texte, mais de Chaplin, de l'Amérique et de Hitler. Il est pourtant difficile de ne pas établir de rapprochements. Le cinéaste y définit d'abord ce caractère de l'enfance comme la « liberté par rapport aux “chaînes de la morale” », liberté qui ne veut pas dire ignorance de celles-ci, et qui déborde largement les seules « chaînes de la morale », qui consiste surtout dans la capacité à suspendre les réflexes conditionnés, les jugements trop rapides. Cette qualité supérieure qui permet de voir et de dire ce qui ne va pas, en toute innocence, il la présente comme un « bond libérateur hors du machinisme intellectuel ». Dans ce regard, dans ce tempérament satirique, « il n'y a pas seulement de la naïveté, mais *la profonde sagesse de l'enfance* », souligne S. M. Eisenstein. L'auteur d'*Ivan le Terrible* n'en reste pas là : en face de « la cruauté amoral de l'enfance face à la vie », qui fait la qualité du regard de Charlot, il distingue une sorte de perversion, « l'infantilisme » de certains adultes, qui se traduit par « un égoïsme total, l'ignorance parfaite des “chaînes de la morale” », et qui se manifeste chez les puissants, les seuls exemples historiques donnés par Eisenstein étant Attila et Hitler. Même s'il évoque alors le personnage d'Adénoïde Hynkel dans *Le Grand Dictateur*, auxquels s'ajoutent les *policemen* et les colosses des films de Chaplin, il n'est pas difficile de voir Ivan et Staline à travers cette condamnation du « pouvoir suprême aux mains d'un maniaque infantile ». « Je me suis borné à ridiculiser la démence universelle dont nous souffrons

173 Rappelons d'ailleurs qu'en quittant le Proletkult, en 1924, il s'est fait accuser par Plétniev de « formalisme » et de « gauchisme » : cf. F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, op. cit., p. 114, note 2.

174 S. M. Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, op. cit., p. 201-238.

tous », semble prudemment confier Eisenstein à suite de Chaplin, qui parlait là du message « politique » de son film. C'est en effet la conservation de ces traits enfantins au sommet du pouvoir que dénonce le cinéaste soviétique, et non seulement leur persistance à l'âge adulte. Il relève d'ailleurs chez l'inventeur de Charlot un goût pour l'enfance qu'il analyse comme une « nostalgie de la liberté » – goût et nostalgie que l'on devine partagés. Seulement, on le sait, cette liberté est parfois illusoire : c'est le désir de fuite, d'évasion hors du réel, qu'Eisenstein propose d'ajouter au *Dictionnaire des idées reçues* à l'article « infantilisme ». Comme il le dit à propos de Chaplin faisant l'éloge du dessin animé comme « art véritable, parce que c'est là et là seulement que l'artiste est absolument libre de son imagination », cette conception de la liberté, « c'est un cri de détresse ». Elle n'est pas sans rapport, d'ailleurs, avec cette conception des rapports humains selon laquelle l'homme est un loup pour l'homme, à laquelle Eisenstein fait allusion à propos du goût de Chaplin pour cet animal. Mais « le “plongeon” dans l'âge d'or de l'enfance » du réalisateur états-unien est aussi la recherche d'une liberté qui est à la fois celle des origines et celle que la société communiste prétend retrouver un jour – celle qu'Eisenstein feint de vivre en U.R.S.S., où « nous faisons du conte une réalité ». C'est le rêve nécessaire d'une société plus juste.

On le voit, on est donc très loin des jugements à l'emporte-pièce de *Gauchisme, maladie infantile*. Même si le propos de S. M. Eisenstein n'est qu'indirectement politique, on peut dire qu'il théorise ici, à partir du cinéma, une sorte de réponse à la polémique de Lénine : l'enfance est la matrice de l'art et du communisme, mais aussi celle de l'esprit libéral et du despotisme... Il dénonce ainsi le simplisme de l'accusation de « gauchisme » et il renverse l'argumentation, doublement : d'une part, en défendant *en partie* « l'infantilisme », celui qui consiste à voir les choses innocemment, sans les juger immédiatement, et d'autre part en dénonçant un autre infantilisme, celui qui se manifeste par un profond égoïsme, par un individualisme féroce lié à une profonde détresse, qui s'exprime plus facilement chez les hommes de pouvoir. C'est d'ailleurs la pauvreté de la transition entre ces deux aspects de « l'infantilisme » et l'existence de ce propos indirectement politique qui mettent la puce à l'oreille : l'énoncé du lieu commun selon lequel il faut bien grandir, même si c'est à regret, souligne l'importance des frustrations de l'âge adulte et suggère que les tyrans, évoqués juste après, s'en accommodent moins bien que les artistes, qu'ils n'ont pas trouvé, comme eux, de bonne réponse à celles-ci. S. M. Eisenstein l'indique à partir du personnage d'Hynkel : leurs fantasmes sont les mêmes que ceux des enfants mais, à la différence de ceux-ci, ils peuvent les mettre à exécution ! Et, si la violence existe aussi chez les artistes, elle passe comme pour les enfants à travers des histoires, elle est sublimée. En témoignent les films de Chaplin évoqués par S. M. Eisenstein, où ce dernier distingue une certaine violence justement, mais aussi un dialogue entre le moi de l'enfant et l'interdit de l'adulte. En témoigne aussi... cette confiance du cinéaste russe : « Il y a au moins un assassinat dans chacun de mes films. »¹⁷⁵ George Orwell expose d'ailleurs, exactement à la même époque, en 1946, une réflexion similaire dans « Pourquoi j'écris » : il s'interroge sur la persistance, chez l'adulte, de certains caractères infantiles, notamment de cet « instinct qui pousse le petit enfant à brailler pour qu'on s'occupe de lui », de ce rêve de toute puissance ; il souligne la parenté, de ce point de vue, entre l'homme de pouvoir et l'écrivain – entre autres ambitieux – même s'il évoque la capacité de ce dernier, en l'occurrence lui-même, à mettre à distance son affection, à l'objectiver.¹⁷⁶ On retrouve là cette richesse et cette

175 S. M. Eisenstein, « Pré-natale expérience », *MLB, op. cit.*, p. 27.

176 G. Orwell, « Pourquoi j'écris », *Essais, articles, lettres*, volume I, trad. par A. Krief, M. Pétris et J. Semprun, édité par Ivrea et l'Encyclopédie des nuisances, Paris, 1995, p. 19-27. Jean-Claude Michéa développe cette comparaison et notamment, lui aussi, cette hypothèse d'une *maladie infantile* du tyran dans *Orwell éducateur* (éditions Climats,

honnêteté de l'analyse de S. M. Eisenstein à propos du *Grand Dictateur* : cette idée que, si Chaplin peut faire de Hynkel à la fois le double de Charlot et un tel parangon de la tyrannie, c'est grâce à sa compréhension intime de l'« infantilisme ». La finesse du propos nous change ainsi de ces procès en perversion si fréquents aujourd'hui – et dont le réalisateur d'*Ivan le Terrible* a parfois fait l'objet. En effet, si l'on tient à distinguer une névrose chez lui, il faudrait commencer par cerner la véritable nature de ce que beaucoup tiennent pour la normalité, et se demander si une grande quantité des troubles mentaux ne présente pas un certain rapport avec la nature des régimes, toujours plus ou moins oppressifs, sous lesquels nous vivons¹⁷⁷ ; puis rappeler, autrement qu'en passant, que les plus grandes œuvres, qu'elles soient artistiques, philosophiques, scientifiques ou autres, voient probablement le jour grâce à l'énergie psychique de certaines affections...

Comment expliquer alors, si l'on accepte l'hypothèse d'un Eisenstein résistant, qu'il ait réussi – malgré tout – une telle carrière en U.R.S.S., en étant si critique ? Les choses peuvent s'expliquer aisément : il n'avait que dix-neuf ans pendant les révolutions de 1917, vingt-trois ans quand le dernier grand soulèvement, celui de Cronstadt, fut réprimé, et vingt-sept ans lors du tournage du *Potemkine*, en pleine NEP. Il était par ailleurs sur le front pendant la guerre civile, et en Occident pendant le « grand tournant » des années 1929-1932. Aussi brillant était-il, il lui fallait bien se former des convictions politiques, et acquérir des certitudes quant à la nature précise du régime sous lequel il vivait. Celles-ci comme celles-là ne naissent pas spontanément, elles ont besoin de confrontations – avec des faits, des idées, des personnes. Tout cela prend du temps, surtout dans un pays où la liberté d'expression est réduite.¹⁷⁸ C'est pourquoi les films d'Eisenstein sont toujours *prudemment* révolutionnaires – ils évoquent la révolution indirectement, pour la plupart. Ce n'est que progressivement qu'ils le deviennent *conflictuellement* – qu'ils se mettent à questionner la révolution de l'intérieur. Enfin, Staline avait besoin du cinéaste, qui représentait le cinéma soviétique à l'étranger, depuis *Le Cuirassé Potemkine* ; et S. M. Eisenstein savait ménager le dictateur, dont il avait compris la personnalité – en témoigne *Ivan le Terrible*. Aussi les premiers signes importants de désaccord avec le pouvoir apparaissent-ils en 1928 mais, amortis par une prudence réciproque, le conflit n'explose-t-il jamais.

On peut penser par exemple qu'Eisenstein a été instruit, avant l'affaire d'*Octobre*, par l'expérience des « formalistes » russes, avec qui il était lié. Analysant les attaques dont son « école » faisait l'objet, Boris Eikhenbaum écrivait, en 1924, que le but principal de celles-ci était « de minimiser l'importance des problèmes. S'étant persuadés qu'il était impossible d'ignorer les formalistes, les vénérables savants décidèrent d'anéantir la prédominance d'"Opoïaz" d'une autre façon : en se déclarant eux aussi "formalistes", ou au moins en sympathisant avec ce jeune mouvement et, en même temps, en brouillant les cartes de telle sorte qu'il ne reste rien de la méthode formelle. Cette manière finement diplomatique nous est connue par l'histoire d'un autre genre de mouvement. »¹⁷⁹ En effet, plus jeune et peut-être plus prudent, S. M. Eisenstein ne s'est

Castelnau-le-Lez, 2003, scolie I).

177 S. M. Eisenstein le suggère dans une lettre à Wilhelm Reich, en 1934 : « Après que l'on a cherché pendant des années le centre de gravité dans les états pathologiques, le moment est venu, j'espère, d'étudier les états normaux. Le tableau psychanalytique du monde est le reflet d'un monde social pathologique » (*MLB, op. cit.*, p. 23).

178 De ce point de vue, les informations fournies par G. Conio dans son *Eisenstein* sont instructives : le cinéaste aurait rencontré aux États-Unis et au Mexique des membres actifs de l'internationale trotskiste. En 1931, Staline le soupçonna même d'être « trotskiste si ce n'est pire encore » (G. Conio, *Eisenstein*, éd. Infolio, [Golion, Suisse], 2007, coll. Illico, p. 139, 152). Ces soupçons de « sympathies trotskistes » semblent assez naturelles, visant celui qui dut « effacer » le dirigeant bolchevik du montage d'*Octobre*, mais il est bien évidemment difficile d'en tirer des leçons.

179 Boris Eikhenbaum, « Les "Formalistes" en question », *Le Formalisme et le Futurisme russes face au marxisme*,

pas vraiment engagé dans les diverses avant-gardes des années 20, même s'il y était mêlé. Il serait pourtant erroné de mettre cela sur le seul compte de la prudence : il avait aussi, très probablement, de nombreux griefs à formuler, aussi bien aux organisations qu'aux artistes, comme l'indiquent les nombreuses polémiques qu'il a lancées ou auxquelles il s'est trouvé lié. Les rapports des différents mouvements au pouvoir et à l'idéologie « marxiste », rapports faits tantôt de fascination, tantôt de répulsion, et parfois d'un mélange des deux, n'étaient pas forcément les siens. Dans ces conditions, épouser la cause d'un groupe, avec toutes les contradictions qui lui appartiennent, pouvait rebuter ; mieux valait tracer un chemin qui lui soit propre. Son fameux article de 1925, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », en témoigne : il s'y rend solidaire des artistes taxés de « formalisme », et persécutés pour cette raison, mais sans se couper pour autant de toute référence au matérialisme historique, contrairement à ce que préconisait Eikhenbaum. Et, de fait, S. M. Eisenstein aura tenté, tout au long de son existence, de ne rien céder de ses exigences « scientifiques » et artistiques, comme le voulurent les « formalistes », et en même temps de proposer une interprétation « matérialiste » de sa pratique, comme ils s'y refusèrent, pour diverses raisons.

On peut supposer que c'est grâce à ce grand écart, difficile sous une dictature prétendument populaire, qu'Eisenstein doit à la fois sa « longévité » et le succès de son œuvre. La seule véritable difficulté, mais non des moindres, aura ainsi été de rendre cette tension non seulement sensible, mais plus encore compréhensible – peu secondé qu'il aura été, sur ce plan, à l'étranger comme en U.R.S.S. – d'où cette image terrible et persistante d'un génial inventeur de formes, mais de formes « seules », que l'on retrouve par exemple chez Stanley Kubrick, pourtant expert en contrepoint : Eisenstein, ce serait le contraire de Chaplin, chez qui la matière domine, et le style cinématographique fait défaut ; Eisenstein, « c'est cent pour cent pour la forme, zéro pour le fond. ».¹⁸⁰ Pourtant, le cinéaste soviétique n'aura jamais cessé de rechercher une forme qui soit aussi un « contenu » et qui corresponde à ce qu'il y a de meilleur dans le projet socialiste, grâce à ces « tendances de développement » antérieures à la société capitaliste qui continuent à vivre en nous, malgré les progrès de l'esprit libéral, et qui permettent des formes de sensibilité et de création infiniment plus riches et plus originales que celles, par exemple, du « réalisme », fût-il socialiste. C'est dire si S. M. Eisenstein ne cherche pas à défendre une autonomie de l'art forcément illusoire, logiquement menacée de toutes parts : il cherche à défendre *à la fois* un autre art et une autre société. C'est d'ailleurs cette activité *séparée* qu'il semble reprocher aux surréalistes, lors de sa conférence de la Sorbonne : ils « travaillent au fond très près » de lui, mais « d'une façon diamétralement opposée » ; là où les surréalistes ne cherchent à changer la vie qu'en exaltant les puissances de l'imaginaire, courant le risque de renouveler simplement l'imaginaire de l'ordre dominant, S. M. Eisenstein prétend fondre ces puissances dans un projet social ; on est là très proche de l'analyse de Jules-François Dupuis dans son *Histoire désinvolte du surréalisme*, par exemple.¹⁸¹ Et qu'on ne prenne pas le propos du cinéaste pour la simple exigence d'un art *au service de la révolution*, comme il pourrait le sembler de prime abord : son seul exemple va beaucoup plus loin. Il rapproche en effet le projet du surréalisme de la fin du... *Cuirassé Potemkine*, au motif qu'« il est très simple et très facile de pathétiser une chose comme la rencontre de *Potemkine* avec l'escadre, car le sujet est en lui-même pathétique » à la différence, par exemple, de

op. cit., p. 29. C'est évidemment à la « tactique du bolchevisme » qu'il fait ici allusion.

180 « Entretien avec Stanley Kubrick », *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, Paris, 1987, p. 27. La même idée est répétée dans d'autres entretiens.

181 *La Revue du cinéma* n°9, 1er avril 1930, p. 25-26, et J.-F. Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, *op. cit.*.

la pathétisation d'une écrémeuse. N'est-ce pas souligner le danger dans lequel Eisenstein reconnaît pouvoir tomber, ou du moins être tombé lui-même, à savoir : exalter le pouvoir d'évocation des choses *déjà évocatrices*, composer avec un certain conformisme sous couvert de ralliement à la révolution, plutôt que travailler véritablement à un autre projet social ?

On peut poursuivre cette comparaison avec le surréalisme, qui se révèle très instructive : chez les surréalistes comme chez lui, en effet, il y a cette tentative de *resacraliser le réel* – le réel « révolutionnaire », en l'occurrence, pour le cinéaste – sous l'influence d'un certain espoir déçu mis dans le projet bolchevik mais pas encore complètement retiré, qui peut conduire à une certaine indétermination politique (perceptible dans la difficulté d'interprétation de la séquence de l'écrémeuse, par exemple) ; mais il y a aussi, chez Eisenstein seul cette fois, *soupçon, critique* vis-à-vis de cette démarche qui ne pouvait convaincre durablement – les contrepoints ironiques, les échos paradoxaux en témoignent. C'est cette double dimension-là qui sauve S. M. Eisenstein, non seulement du risque de propagande et de récupération, mais aussi de la fuite dans la mystique, fût-elle révolutionnaire, de la tentation de proposer trop tôt un dépassement complet, encore impossible, de la conscience aliénée : il connaissait de trop près la réalité de la révolution bolchevique pour ne pas douter un peu radicalement et, quelles qu'aient pu être ses convictions du moment, il se souciait trop d'établir une vérité matérialiste pour ne pas faire remonter le réel dans ses films, quel qu'il soit, ne serait-ce que sous forme d'interrogations, d'attitudes et de propos rapportés, ceux des paysans par exemple. En revanche, cette dialectique négative était naturellement plus difficile hors d'U.R.S.S. – percevoir l'imposture, en avoir l'intuition, comme ce fut le cas pour Breton, ce n'est pas en connaître tous les détails, en tirer toutes les conclusions. C'est ainsi que l'œuvre du cinéaste, à la différence de certains procédés, thèmes ou auteurs surréalistes, est rendue si difficilement récupérable, malgré leur recherche commune d'unité, malgré leur recours au mythe, leur goût partagé pour l'analogie ou l'extase : elle se soucie en permanence d'intégrer la contradiction, elle ne néglige jamais le négatif.

Faux revirements théoriques et vrais repentirs

Lire entre les lignes nous permet aussi, comme on l'a vu, d'appréhender plus finement l'histoire des notions forgées ou adoptées par S. M. Eisenstein, leur chronologie, et notamment de distinguer vrais et faux repentirs du « maître ».

La notion de cinéma intellectuel par exemple, qui se construit progressivement pendant les années 1920, disparaît définitivement en 1935. Faut-il en conclure pour autant qu'Eisenstein l'abandonne ? Non, la notion d'imaginité ou d'« image globale » en témoigne, qui apparaît à la toute fin de années 1920, qui prend de l'ampleur dans les années 1930, sous la pression des critiques dont le « cinéma intellectuel » fait l'objet, et qui renvoie plus ou moins aux mêmes problématiques : il s'agit toujours de permettre au cinéma de présenter des idées, dans tout leur dynamisme, sans qu'il se contente de les illustrer, en les faisant véritablement *naître* dans la matérialité des images et du montage – réconciliant ainsi la pensée et le sensible.¹⁸² Tout au plus la reprise des mêmes problèmes dans l'imaginité s'autorise-t-elle quelques changements de surface et laisse-t-elle plus de place au

182 Il faut rappeler que imaginité (ou imaginicité) et image globale sont des néologismes utilisés par les traducteurs pour renvoyer aux concepts originaux formés chez S. M. Eisenstein par *obraznost'* et *obraz*. Voir à ce propos J. Aumont, *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 279, n. 169.

discours implicite. En effet, sans du tout renoncer à ses exigences matérialistes, qui deviennent peu à peu polémiques puisqu'elles contredisent le dogmatisme des mots d'ordre officiels, la nouvelle notion s'adapte mieux au nouveau climat politique : son apparence est plus évidemment « dialectique », l'accent est mis davantage sur la synthèse que sur le conflit. Elle n'en poursuit pas moins la réflexion de S. M. Eisenstein : même si l'image recherchée est une synthèse, *elle n'est pas donnée*, elle surgit, elle (re)naît.¹⁸³ S. M. Eisenstein souligne même le « laconisme » de l'imaginité qui, à travers « le particulier », « transmet au spectateur une sensation intégrale (sinon une interprétation philosophique) ».¹⁸⁴ Autrement dit, s'il respecte les prémisses voulues par l'auteur, le spectateur peut arriver à un résultat différent de celui qui est parfois « attendu », annoncé dans le scénario, énoncé explicitement par le cinéaste ou par le pouvoir. Il y a donc bien continuité entre « cinéma intellectuel » et « imaginité », malgré le rôle accru de l'implicite.¹⁸⁵ Comme souvent chez S. M. Eisenstein, dans sa théorie notamment, l'apparence de ruptures est liée à l'exigence de remaniements de surface : ce ne sont pas des reniements, mais de simples adaptations au nouveau contexte idéologique et politique.

En revanche, s'il s'agit de discerner non plus d'hypothétiques revirements mais des repentirs, il s'en trouve probablement quelques-uns dans les années 1928-29. La notion d'attraction, notamment, semble gêner S. M. Eisenstein : il lui accole d'abord l'adjectif « intellectuel » en 1928, avant de lui *substituer* les termes de « montage » ou de « cinéma » peu après. Jacques Aumont relève d'ailleurs une première prise de distance en 1925-26, où le cinéaste voit dans *Le Cuirassé Potemkine* « une révision absolue des attractions », même si ce dernier précise aussitôt, entre parenthèses, « du moins de *La Grève* ».¹⁸⁶ Essayons de comprendre cet « abandon » de la notion, ou plutôt sa correction.

Jacques Aumont nous fournit déjà d'utiles repères, en soulignant son ambiguïté : l'attraction pouvait se comprendre de façon « gauchiste », à la façon des « excentricités » du Proletkult, par « son côté agressivité, surprise », comme elle pouvait se comprendre de façon « léniniste », par « son côté efficience, utilitarisme ». Il s'agissait donc, d'abord, d'un abandon tactique : il fallait se débarrasser de références suspectes pour le pouvoir. Mais S. M. Eisenstein semble en profiter pour se démarquer doublement. C'est pour lui l'occasion de mettre à distance d'autres pratiques douteuses, plus officielles, qu'il pouvait sembler légitimer en les théorisant : celles que Jacques Aumont évoque sous le terme de « martelage », à la suite de S. M. Eisenstein confessant que « le terme “stimulus”, en réflexologie, embrasse aussi bien le choc du bâton sur la caboche que la tendresse lumineuse du bleu du ciel ». Comment ne pas voir là l'ambiguïté même de l'activité de propagande : à la fois, ou tour à tour, invitation à s'élever et bourrage de crâne ? Aussi l'abandon de la notion d'« attraction » semble assez claire : outre la nécessaire prudence, il pouvait s'agir aussi pour le cinéaste de ne pas cautionner n'importe quelle « influence » exercée par le cinéma, et donc de marquer une prise de conscience, un repentir, sans pour autant abandonner une grande part de son contenu.

183 S. M. Eisenstein, « Montage 1938 », dans *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 226-228. Autre traduction dans *Réflexions d'un cinéaste*, *op. cit.*, p. 91-93.

184 « Le cinéma et la littérature (de l'imaginité) », *Eisenstein et le mouvement de l'art*, *op. cit.*, p. 26.

185 J. Aumont souligne d'ailleurs qu'« entre le montage intellectuel et le *Montage 37*, il n'y a pas de *trou* » mais un travail de « refonte » de l'imaginité qui a pu en donner l'impression. Il relève notamment la façon dont « cette re-focalisation sur la thématique du montage, théoriquement et idéologiquement à contre-courant, se fait [...] avec précaution » (*ibid.*, p. 230-233).

186 Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 73, à propos du texte « Constantza ». J. Aumont relève aussi que la notion de pathos remplacera peu à peu, dès l'époque du *Potemkine*, celle d'attraction.

On pourrait d'ailleurs remonter plus loin. En 1924 déjà, dans « Le montage des attractions au cinéma », juste après avoir évoqué « le façonnage [du] spectateur dans le sens désiré » dont il promet de souligner l'importance (la phrase est au futur), Eisenstein déclare : « je juge superflu de m'étendre sur le sens de cette conception commune du cinéma et du théâtre ("l'agitation") »...¹⁸⁷ Peut-on mieux dire que cette partie de son programme est très peu *personnelle* ? Elle ne semble énoncée que pour se placer sur le terrain de Vertov, et ainsi pouvoir mieux contester le désir de celui-ci de « soustraire le cinéma de la série des arts » : en effet, c'est précisément et paradoxalement à cette condition (« si l'on considère le cinéma comme un facteur d'influence émotionnelle sur les masses ») qu'« il convient », pour Eisenstein, « d'insérer [le cinéma] dans cette série [des arts] ».

Mais Barthélemy Amengual n'est pas convaincu par cet « abandon » de la notion d'attraction. Il en perçoit avec raison, comme Jacques Aumont, des survivances : jamais Eisenstein n'abandonne l'idée de faire du film un acte, une *intervention*, par exemple. C'est pourquoi il se scandalise de la tendance à exiger des réalisateurs soviétiques du divertissement. On peut comprendre de cette façon-là, d'ailleurs, qu'il se soucie de pratiquer un *montage* des attractions, de ne pas leur laisser le dernier mot en quelque sorte, comme le souligne l'auteur de *Montage Eisenstein*. Il apparaît donc que le cinéaste conserve l'exigence de « façonner » le public mais en devenant plus critique à son endroit – même si, de toute évidence, ce mot n'a plus la même couleur aujourd'hui, instruits que nous sommes par les différents totalitarismes du XX^e siècle. Nous disposons de ce point de vue d'autres documents. Il y a d'abord cet extrait des *Mémoires* cité par Bernard Eisenschitz, où S. M. Eisenstein associe le montage des attractions, avec ses bases réflexologiques, au dressage des chiens : « c'était l'époque où je déterminais l'efficacité d'un sujet en prenant pour critère ce que l'on peut obtenir dans le dressage des chiens », c'est-à-dire en fonction *au mieux* de réflexes conditionnés.¹⁸⁸ Et l'auteur du *Pré de Béjine* de souligner que cela ne permettait de jouer que « sur des réflexes enracinés de façon particulièrement profonde », en prenant l'exemple de la chasse, qui « joue avant tout sur l'instinct cynégétique de la poursuite – si l'on se place du point de vue du lévrier – ou sur l'instinct de la “fuite à toute jambe” – si l'on se place du point de vue du lièvre »... On retrouve là un thème qui travaille les *Mémoires* de façon souterraine : celui de « la chasse à courre », déjà évoqué dans « Nouné », à propos des polémiques au sein du Proletkult. Faut-il souligner ce qu'il signifie pour l'auteur des *Mémoires*, en 1946, lui qui a connu la disparition de Meyerhold, de Babel et de tant d'autres ?

Un autre passage retient davantage encore l'attention, celui du pourtant fameux « Comment je suis devenu réalisateur » : S. M. Eisenstein y évoque « ce trait d'Isaac Newton » qu'il a toujours aimé, « réfléchir à la chute des pommes, et tirer de là Dieu sait quelles conclusions, généralisations, lois. »¹⁸⁹ Il me semble que la désinvolture avec laquelle il énonce cette histoire souligne sa fonction de cliché : il pointe la « bêtise » d'une telle fascination, qui repose davantage sur le caractère anecdotique du récit que sur une analyse serrée du processus de découverte, qui laisse croire ainsi que toutes les inductions peuvent être bonnes. Or, c'est justement ce qu'Eisenstein semble se reprocher : il évoque aussitôt « la pomme du même genre » qui lui « rendit service d'assez malicieuse façon », « à l'aube de [sa] carrière créatrice » – cette phrase soulignant assez l'ironie du propos. « Au demeurant, ce n'était pas une pomme », ajoute-t-il aussitôt, « mais la frimousse ronde

187 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 127.

188 S. M. Eisenstein, « Mi Tou », *Mémoires*, *op. cit.*, p. 305-306.

189 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 172.

et rose d'un petit garçon, fils d'une ouvreuse », qui assistait aux projections : c'est ce visage qui lui servit à élaborer sa théorie des attractions, en raison de son caractère *particulièrement impressionnable*. Faut-il souligner le réseau dense de significations que S. M. Eisenstein tisse ici ? La dénégation (« ce n'était pas une pomme ») pousse le lecteur à chercher la pertinence de la comparaison avec la pomme de Newton. La dimension de fable du récit, avec la métaphore de « l'aube », ainsi que son caractère tragique, appuyé par l'auteur peu auparavant (« la suite du roman n'étant pas sans nuages », et même « tragique »), peut suggérer quantité de comparaisons : avec le péché originel (s'accuse-t-il d'avoir mordu dans une pomme ? d'en avoir tendu une ?), avec la mythologie grecque (la pomme de discorde)... Quoi qu'il en soit, la fin du récit d'Eisenstein souligne le sentiment d'une culpabilité – celle-ci étant d'ailleurs moins son fait que celle de ses camarades. Il évoque sa création de la théorie du montage des attractions, qu'il n'aurait pas manqué d'appeler, dit-il, la « théorie des excitants artistiques » s'il avait « davantage connu Pavlov à cette époque ». ¹⁹⁰ Il souligne ainsi le fait qu'il est tombé dans le piège de son époque. Il indique d'ailleurs, au même moment, qu'il a subi également l'influence de l'urbanisme : « dans ces années-là, nous étions tous terriblement urbanistes ». Comment ne pas voir, derrière l'auto-dérision, percer une critique, probablement du type de celle des situationnistes, en l'occurrence ? Il insiste alors sur le fait que « l'élément décisif devenait *le spectateur* », et qu'il tentait la « réduction de toutes les influences diverses exercées sur le spectateur à une sorte de *dénominateur commun* (indépendamment du domaine auquel elles appartiennent et de la mesure dont elles relèvent) ». Comment ne pas voir, dans cette parenthèse, la critique d'une généralisation trop rapide, celle que l'on devinait déjà dans le « trait d'Isaac Newton » ? S. M. Eisenstein est donc bien critique vis-à-vis de sa théorie des attractions. Mais le texte n'a pas fini de délivrer ses effets critiques. La « pomme » de sa théorie était un enfant : n'est-ce pas dire que sa théorie convenait particulièrement bien pour des individus aisément impressionnables, donc manipulables ? L'enfant n'était d'ailleurs pas le seul à être influençable : la théorie des *attractions* de S. M. Eisenstein, qu'est-ce d'autre qu'une vague imitation de la loi de Newton ? La loi de la gravitation universelle n'est-elle pas précisément la loi des attractions entre les corps ? Le cinéaste compare d'ailleurs ses attractions aux particules élémentaires, « ions », « électrons », « neutrons », dont l'assemblage dans un atome, si elle n'obéit pas, on le sait, aux lois de la gravitation universelle, semble bien avoir inspiré la théorie du montage des attractions. Le cinéaste se moque donc du caractère facile de sa « trouvaille ». Il dénonce aussi ce côté platement universel qu'il recherchait dans l'art, qui menaçait de conduire à un nivellement par le bas, ainsi que – probablement – la *pesanteur* de son principe même, qui risquait de ne s'attacher qu'à des phénomènes massifs, spectaculaires et lourds – ou, à l'inverse, si l'on préfère filer la métaphore des ions et des électrons, qu'à des phénomènes particulièrement *élémentaires*, réducteurs puisque déterminés par le recherche de « l'unité » la plus petite « qui mesurera l'influence exercée par l'art ». On comprend alors qu'il ait préféré, dès les années 1920, mettre l'accent sur le montage, puis reformuler sa théorie dans le sens du pathos, de l'extase, de la nature « amoureuse ». Voilà qui témoignait de recherches esthétiques plus riches, moins récupérables, et d'un matérialisme plus paradoxal.

Il faut noter à ce propos que la fascination pour la mécanique de Newton et plus largement pour l'idéal des sciences expérimentales de la nature n'est pas propre au cinéaste. C'est le modèle même de la rigueur scientifique, qui semble avoir inspiré tous les scientismes, probablement pour la fascination qu'exerce la « révolution copernicienne » dans laquelle Newton s'inscrit, aux côtés de

190 *Ibid.*, p. 177.

Galilée et Kepler. C'est ce modèle qu'a tenté de mimer, dès le XVIII^e siècle, l'économie politique : l'influence est manifeste sur Adam Smith ; il s'agit de faire jouer à « l'intérêt bien compris » le même rôle que la gravité, pour qu'un certain équilibre économique et social puisse être atteint. Les marxistes subiront également cette influence, dans une écrasante majorité, participant ainsi, en large partie, à ce qu'ils voulaient contester : la seule métaphore de l'infrastructure et de la superstructure, par sa verticalité symbolique, est déjà suffisamment malheureuse, surtout quand elle prétend résumer la « révolution copernicienne » de Marx. Peut-être S. M. Eisenstein avait-il cela en tête, et pensait-il souligner ici cette autre facilité, cette autre pesanteur que constituent, après les théories libérales, ces matérialismes qui écrasent tout sous *l'attraction* de l'Économie et de la Technique. Cela ne constitue, bien sûr, qu'une hypothèse.

Pour autant, comme on l'a indiqué, Eisenstein ne rejette pas purement et simplement la notion d'attraction. Dans « Méthodes de montage » par exemple, en 1929, même si le terme n'est pas employé, S. M. Eisenstein continue de réfléchir à cette question, mais il lui assigne une place plus réduite : l'attraction correspond en quelque sorte à l'étape rudimentaire du montage, à la première catégorie qui « se caractérise par le mécanisme grossier de l'action », elle semble associée au niveau métrique ou à « la ligne métrique-rythmique », auxquels se surajoutent et s'opposent parfois « la ligne tonale et la ligne harmonique », ainsi que « le montage intellectuel », « l'harmonique intellectuel », c'est-à-dire tout ce qui peut produire de la complexité, provoquer la réflexion. C'est d'ailleurs ainsi que l'on peut interpréter la description par Eisenstein de « la partie la plus impressionnable du public » de *La Ligne générale* qui se balançait en cadence lors de la séquence du fauchage.¹⁹¹ Si le cinéaste en rit, c'est qu'il distingue quelque chose de primaire, bien sûr, mais pas nécessairement chez les spectateurs, plutôt dans le montage du film lui-même. Il commente leur réaction : « l'effet est le même que celui d'un tambour et des cuivres jouant une simple marche », c'est-à-dire la première marche militaire venue ! Autrement dit, le cinéaste semble indiquer la responsabilité d'un *montage militaire* ; mais s'il rit aussi librement, c'est parce qu'il sait que le film réserve à ces spectateurs une chute inattendue. Le fauchage et son attraction s'arrêtent en effet pour laisser place à un autre type de conflit, qui provoque une prise de distance. L'épique de la confrontation entre les deux faucheurs se transforme alors en tragique. La mort, que l'on peut craindre un instant, apparaît ainsi pour ce qu'elle est : la conséquence logique, le dénouement éternel de toute marche militaire – ou, pour quitter la signification du rythme et revenir au « profilmique », le dénouement possible d'une compétition. N'est-ce pas cela, *in fine*, que le « montage intellectuel » du film nous amène à *ressentir* ? Quand bien même on ne serait pas convaincu par cette interprétation, il faut au moins reconnaître qu'il n'y a nul mépris pour les spectateurs ici, dans « La quatrième dimension du cinéma », contrairement à ce qu'on a souvent dit. Le cinéaste prend même soin d'indiquer que « le montage intellectuel, c'est le montage, non pas des sonorités harmoniques grossièrement physiologiques, mais des sonorités harmoniques d'ordre intellectuel », « c'est-à-dire la combinaison conflictuelle des effets intellectuels accompagnant les fragments ». Le dernier mot n'est donc pas laissé, d'une façon ou d'une autre, au balancement « en cadence » du spectateur.

De même, dès 1924, dans « Le montage des attractions au cinéma », on peut percevoir qu'il ne faut pas s'exagérer l'importance des analogies avec la réflexologie de Bekhteriev ou la mécanique newtonienne. Si Eisenstein emploie des expressions comme « le centre de gravité de l'action au cinéma », par exemple, c'est pour préciser qu'il « ne réside pas dans les influences directement

191 S. M. Eisenstein, « La quatrième dimension au cinéma », art. cit., p. 21-23.

physiologiques », mais... dans les effets du montage, dans le « procédé de confrontation », notamment dans « la confrontation des sujets visant à un effet thématique ». Ainsi définit-il ce qui ressemble déjà à la future imagicité, à travers cette écriture du fragment et du montage/conflit décrite plus haut : « si, au théâtre, l'influence est principalement obtenue par la perception physiologique d'un fait qui se déroule réellement (un crime par exemple), au cinéma, par contre, elle est obtenue par confrontation et accumulation dans le psychisme du spectateur des associations voulues par le dessein du film, et excitées par les éléments séparés du fait décomposé (pratiquement en "fragments de montage"). Des associations qui, dans leur ensemble, ne fournissent que de cette façon, *indirectement*, le même effet (et souvent un effet plus puissant). »¹⁹²

Ainsi, dans l'expression « montage des attractions », l'accent doit être mis sur le premier mot, et non sur le second, ou du moins sur la relation complexe qui les unit – cela est connu – de même que, dans les « attractions intellectuelles », l'essentiel c'est l'idée que l'on puisse accéder par l'image, par le montage, à la pensée. D'ailleurs, dès le début, la notion d'attraction est peu illustrée : elle renvoie aux « trucs » du cinéma muet, aux gags et aux acrobaties du cirque, mais l'essentiel réside dans la finalité du procédé, dans la signification qu'il fait naître. La notion joue surtout le rôle d'appât, en raison du succès que le mot pouvait rencontrer, de ses origines spectaculaires, pour attirer vers autre chose : vers la mise en forme d'idées, et vers le rôle déterminant du montage, ses effets possibles. C'est pourquoi, sans rejeter son contenu, le cinéaste a pu abandonner le mot : par un déplacement d'accent continu, il a conservé l'essentiel de ce qui l'intéressait.

On le voit donc : on ne s'attarde jamais trop sur des détails, sur de courts extraits des films ou des écrits d'Eisenstein. Une première lecture les donne aisément pour abscons, tels certains passages de ses écrits théoriques, ou au contraire pour légers, comme certains fragments de ses *Mémoires*, et souvent pour embrouillés, discontinus. Les lire entre les lignes permet alors de relativiser, de percevoir cette complexité ou cette simplicité comme des stratégies de diversion – et donc, souvent, comme des indices d'*autre chose*, des marqueurs d'ironie, des contrepoints provocateurs ou de petites notes mélancoliques. Cela permet aussi de découvrir la profonde continuité de son œuvre. C'est dire s'il est important de poursuivre le travail critique sur Eisenstein, de lui donner une nouvelle ampleur. On retrouve partout en effet, sous sa plume du moins, de ces pâles et improbables autocritiques, de ces fausses synthèses et vrais aveux, de ces ellipses suggestives... dont peu de conclusions, à chaque fois, sont tirées.

Fonction de la métaphore chez Eisenstein

La métaphore s'inscrit évidemment dans cette démarche, sans qu'il s'agisse nécessairement d'une stratégie de contournement des impératifs du pouvoir : elle fait partie par excellence des moyens utilisés par le cinéaste pour exprimer ses idées indirectement, pour les susciter chez le spectateur ou le lecteur, entre deux lignes – en l'occurrence, en rapprochant les lignes du thème et du propos métaphorique de telle façon qu'elles produisent, sinon des courts-circuits, du moins des étincelles. Pour peu que l'on s'émancipe d'une conception ornementale de la métaphore et plus largement substitutive, on s'aperçoit en effet que le modèle élaboré par Eisenstein pour le montage convient parfaitement à la figure d'analogie : elle aussi s'efforce d'articuler le plus finement possible différentes « cellules de montage », de composer un discours « polyphonique » qui ne soit ni

192 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », art. cit., p. 129-132. C'est moi qui souligne.

univoque ni cacophonique, d'élaborer une pensée vivante à partir d'éléments « matériels », concrets, d'unir ainsi le « sensible » et l'« intellectuel ». Ce lien de la métaphore au cinéaste n'étonne donc pas : on sait grâce à quelques textes, grâce à « Montage 37 » par exemple, hélas non traduit en France, ou à « Dickens, Griffith et nous », pour ne pas parler de ses films, à quel point la métaphore est au cœur des préoccupations de S. M. Eisenstein, mais je ne suis pas certain que l'on ait pleinement pris conscience, aujourd'hui encore, de la cohérence qui se cache là. Reprenons donc.

D'abord, qu'on me permette de souligner à quel point la métaphore est partout, chez le cinéaste, même si le nom en est rarement donné. L'auteur de « La centrifugeuse et le Graal » parle en effet, on l'a vu, d'« associations imagées » – pour l'essentiel « intérieures », non soulignées « extérieurement » – pour décrire le « style général » de *La Ligne Générale*. Il me semble utile d'ajouter qu'elles reposent précisément, pour la plupart, sur le conflit : dans l'analyse proposée plus haut de ce film, nous pouvons relever des rapports dialectiques d'opposition presque partout. C'est bien sûr le cas, exemplairement, de la séquence de l'écrémeuse qui entre dans un dialogue conflictuel avec celle de la procession, mais cela se présente aussi avec le rêve de Marfa, véritable négation de la séquence précédente : une tension apparaît là encore entre la scène du partage des bénéfiques et le rêve collectiviste qui suit. Si ce rapport-là ne constitue pas une métaphore, à la différence du miracle de l'écrémeuse, il n'en nourrit pas moins le rêve de l'héroïne et construit la signification de certaines images : si nous pouvons comprendre la séquence comme une contre-utopie, comme un cauchemar, c'est bien parce que nous y retrouvons l'impératif formulé précédemment par l'agronome et Marfa, poussé à ses plus extrêmes conséquences. Les animaux ne ressemblent-ils pas, finalement, aux paysans qui précèdent, dépossédés de leur richesse, du fruit de leur travail, et dominés, contraints d'obéir par une puissance supérieure, « aimante » et inquiétante tout à la fois ? Mais le rapprochement se présente aussi, évidemment, au sein de segments plus courts, comme lorsque les bouteilles de lait sont rapprochées des porcelets : c'est par ce biais-là que, peu à peu, une « image globale » se construit et qu'un « montage intellectuel » apparaît. Le conflit peut d'ailleurs se présenter, au sein de ces fameuses images globales, entre un ou plusieurs plans qui suggèrent une idée et les plans suivants qui la démentent ou la nuancent, dont l'association débouche alors, parfois, sur une métaphore, comme lorsque le paysan donne son argent à la façon d'un coup de poing, quand le parrain ouvrier est comparé à un chef d'orchestre, qu'il apparaît ainsi comme un beau parleur, ou quand le bain des cochons dans la rivière est présenté comme une promenade de santé plutôt singulière. Ce recours à la méprise calculée est en effet une façon habile de composer la métaphore, de la faire mieux accepter : elle permet d'introduire une hétérogénéité forte tout en maintenant la continuité diégétique. Enfin, c'est parfois d'une façon plus indiscernable, en quelque sorte au sein d'un même plan, que la métaphore associe de façon originale deux lignes thématiques, à des fins ironiques parfois : je pense ici aux destriers mécaniques, à ces tracteurs qui figurent difficilement des coursiers fougueux, par exemple quand le tractoriste l'enfourche à la façon d'un cheval, ou à la féerie de l'écrémeuse, cette magie suggérée par mille notations – sans parler des références picturales, cinématographiques, ou mythologiques, plus ou moins paradoxales, qui accompagnent tel plan ou telle séquence. Mais, bien sûr, cette distinction entre une métaphore qui agirait *entre* des plans et une autre *à l'intérieur* d'un plan doit être relativisée, c'est un artifice très discuté : même si certaines actions ou certains plans sont réellement pensés de façon métaphorique, et peuvent donc s'imposer à eux seuls comme tels à l'écran, comme lorsque le tractoriste « monte en selle », la perception de l'intention est presque toujours favorisée par les autres plans, comme c'est le cas dans cette même séquence de démonstration du tracteur, avec la

présence de chevaux à côté, puis leur fuite.

Au passage, on aura peut-être noté que l'image globale ne saurait s'identifier complètement à la métaphore : celle-ci n'est pas l'effet automatique de celle-là, non plus peut-être que le moyen nécessaire à son édification, même si elle lui est liée très étroitement, le plus souvent. Si des comparaisons peuvent être perçues à travers le passage du « printemps paysan » par exemple, ce « printemps famélique » est avant tout un « concept » proposé par Eisenstein dans différents textes et, pour le spectateur, il me semble que c'est l'idée de dégel, de pauvreté, de vie qui continue malgré tout, notamment avec la femme enceinte, qui se forme, autrement dit c'est une série de notations qui s'amalgament tant bien que mal. Une image globale se constitue donc, une certaine unité, une idée apparaît, du moins dans mon cas – celle d'un printemps qui n'est guère joyeux – sur la base fragile de quelques analogies supposées, discrètes, plutôt ténues, relatives à l'idée de « vie qui repart » voire d'une certaine lourdeur ou d'une tristesse paradoxale, analogies dont il est difficile de dire rétrospectivement la part exacte qu'elles ont prises à l'élaboration de l'idée « globale ». Outre la comparaison qui me semble perceptible entre le ventre de la paysanne enceinte et celui de la vache, l'idée de « vie », de renouveau, nous vient de l'eau qui coule, des maigres feuilles sur un arbre, qui s'ajoutent aux plans sur l'animal et sur la femme : c'est bien une seconde analogie, même si elle est timide, qui en produit l'idée – mais on peut noter en même temps qu'aux plans vers le ciel s'opposent des plans en plongée sur la vache « décharnée » ou sur le pied de l'arbre, et que jamais les feuilles ne sont filmées en gros plan : l'idée de renouveau est constamment contrebalancée par des notations moins euphoriques. Il y aurait donc une structure en cascade dans cette image globale, contenant des métaphores (la grossesse commune puis, au niveau supérieur, le renouveau) mais aussi des notations « contradictoires », qui ne s'articulent pas de façon métaphorique (la tristesse, la pauvreté – peut-être perceptibles d'ailleurs à travers une autre analogie, l'idée d'un *maigre* renouveau).¹⁹³

Le rapport à la métaphore se présente d'une façon encore plus complexe dans *Octobre*, avec la « polonaise des dieux » : on ne peut vraiment pas dire ici que l'image globale s'identifie avec la figure d'analogie. Marie-Claire Ropars présente pourtant la séquence comme une série de métaphores, malgré quelques nuances ou velléités de dénégation – voire comme une grande métaphore.¹⁹⁴ Or, je ne crois pas que ce soit là l'expérience commune de cette séquence, surtout si nous nous dégageons du commentaire eisensteinien : nous percevons différentes représentations de dieux, qui peuvent éventuellement susciter l'idée de divinité – encore que les objets et coupes n'invitent guère à l'abstraction et que la diversité des manifestations divines ne suggère pas vraiment « l'unité de cette chaîne » – mais, dans tous les cas, est-ce vraiment un concept critique qui se dégage spontanément ? Il me semble largement admis aujourd'hui que cette séquence n'atteint pas les objectifs proclamés.¹⁹⁵ Mais on peut se demander aussi, ce qui nous intéresse plus directement, s'il s'agit-il bien d'une ou de plusieurs métaphores. Ce qui se produit dans l'esprit du spectateur, me semble-t-il, c'est tout au plus une comparaison des incarnations de l'idée entre elles mais nullement de ces incarnations à l'idée elle-même. Dans tous les cas, une certaine représentation, une certaine « image » de la divinité peut se dégager, faite de plusieurs traits épars, mais nous ne comprenons pas, comme Eisenstein prétend l'avoir fait, que « Dieu est un billot de bois ». Pour lui les choses sont claires en effet, notamment dans « Le Mal voltairien » : il s'agissait de produire un concept

193 Voilà qui recouperait, en large partie, le modèle « pyramidal » développé dans les additions à la conférence de Stuttgart : F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 96-98.

194 M.-Cl. Ropars, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 117 et 124 notamment.

195 Voir par exemple J. Aumont, « Un film peut-il être un acte de théorie ? », art. cit., p. 197.

métaphorique.¹⁹⁶ Mais, faute de percevoir suffisamment vite l'énoncé d'une « généralité abstraite », Dieu, à travers les images, puis une dégradation dans la succession des images, et enfin faute d'interpréter cette évolution comme une prédication, nous n'attribuons pas les traits de la statuette Gilyak – qui ne sont d'ailleurs pas nettement sélectionnés – au concept de divinité. Ce n'est pas, à mon sens, que le projet ait été déraisonnable : *La Ligne Générale* nous donne des exemples incroyablement plus réussis de « cinéma intellectuel », où le montage suscite l'idée d'une prédication ainsi que des représentations abstraites. C'est plutôt que la tâche était un peu trop ardue, surtout dans un film où le sujet premier n'était pas la religion, où il fallait donc en peu de temps non seulement susciter un thème abstrait mais ensuite dégager nettement un propos tout aussi abstrait.

En revanche, dans d'autres cas, comme dans le passage du rêve de Marfa sur la « mère Industrie », ou dans la « danse des porcs » à l'abattoir, la comparaison joue beaucoup plus clairement un rôle et l'image globale apparaît aisément d'une nature métaphorique elle-même. Cependant, si une difficulté, une hésitation subsiste néanmoins concernant ce dernier point, elle vient essentiellement de la localisation relativement incertaine de l'image globale : où la faire commencer, où la faire finir ? La « danse des porcs » par exemple apparaît volontiers comme un simple commentaire métaphorique greffé sur les plans de la chaîne d'abattage – l'image globale s'identifierait donc complètement à la comparaison – mais, si l'on élargit le segment considéré, si l'on introduit d'autres plans comme le bain dans la rivière qui précède et la promenade dans les champs qui intervient plus loin, la construction devient plus complexe et ne peut évidemment plus s'identifier à *une* métaphore : c'est alors une allégorie qui s'élabore ou, comme dans d'autres cas, le printemps paysan par exemple, un « concept » (les guillemets sont ici de rigueur) reposant sur un réseau plus ou moins discret de différentes métaphores. On obtient ainsi une véritable image globale : la « partie de plaisir » industrielle de l'abattoir, en l'occurrence.

Quant aux écrits d'Eisenstein, ils témoignent tout autant de son goût pour la figure d'analogie. Faut-il citer à nouveau « Hors cadre », « Dickens, Griffith et nous » ou *La Non-indifférente Nature* ? Dans de nombreux textes, le cinéaste multiplie les exemples de métaphores et en propose une certaine élaboration théorique. « Dramaturgie de la forme » l'indique nettement, lui aussi : nous songeons continuellement à la métaphore dans ce texte, les exemples en suscitent clairement l'idée, même si le mot n'y est jamais employé.¹⁹⁷ Dans « Le mal voltairien », même si la métaphore y joue un rôle moins central et si le travail théorique y est plus confus, on trouve encore la même ambition : l'accent n'est plus mis sur le conflit dans la métaphore mais l'analyse de la séquence des dieux d'*Octobre*, et donc d'un discours à la fois conceptuel et métaphorique, a lieu en plein cœur d'un développement sur le cinéma intellectuel, sur sa nature « primitive », où l'auteur expose, exactement comme dans les années 1920, sa confiance dans « ce merveilleux système de la pensée matérielle prélogique ».¹⁹⁸ On pourrait citer encore, évidemment, « Montage 38 », où l'aveu de s'être « laissé prendre tout d'abord » aux effets de la juxtaposition par le montage, qui crée « un troisième terme » quasi mécaniquement, rappelle le défaut de la théorie surréaliste de l'image. Les quelques

196 S. M. Eisenstein, « Le mal voltairien », art. cit., p. 53. Il est à noter que le cinéaste assigne parfois un objectif plus modeste à la séquence, comme dans « Dramaturgie de la forme » : il ne s'agit plus de défendre « la thèse » que « Dieu est un billot de bois » mais, d'une part, de souligner la relativité du « concept Dieu » – ce qu'on peut considérer comme réussi – et, d'autre part, de le dégrader par une évolution insensible, par un « processus de comparaison de chaque nouvelle image à [la] désignation générale » de Dieu. Cf. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 89.

197 La référence s'impose progressivement : elle devient de plus en plus nette jusqu'à ce qu'il soit question de « figuration *imagée* ». Cf. S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme », *ibid.*, p. 88.

198 S. M. Eisenstein, « Le mal voltairien », art. cit., p. 54.

pages qu'on trouve alors sur l'image globale sont d'une formidable richesse.¹⁹⁹ On y reconnaît des réflexions déjà rencontrées, notamment à l'occasion de « Hors cadre », mais qui se rencontrent à vrai dire un peu partout, sur la nécessité d'une synthèse vivante, d'une pensée imagée qui « *n'est pas donnée* » mais qui « *surgit* », qui « *naît* » du processus du film.²⁰⁰ Faut-il le répéter ? il ne s'agit évidemment pas de prétendre que la métaphore est systématiquement ni, surtout, uniquement concernée par cette théorie du montage mais il est bien évident qu'elle fait partie, par excellence, des moyens employés, qu'elle prend place dans la théorie de l'image globale, qu'elle y occupe même une place considérable. Or, on ne saurait trop souligner qu'Eisenstein oppose régulièrement cette image globale – ou le cinéma intellectuel – et ces métaphores qu'il prend souvent en exemple à une forme voisine dégradée, que ce soit le « symbolisme littéraire privé de vie », l'« allégorie » ou le « concept abstrait » aux « bords acérés ». Toujours, dans cette seconde forme, l'idée se présente de façon « desséchée », voire « ossifiée », ce qui se traduit généralement par les mauvaises métaphores qu'il prend en exemple dans « Notre *Octobre* » et « Dramaturgie de la forme », notamment lorsqu'il cite les harpes d'*Octobre*, l'ascension de Kerenski et la sarabande des dieux, et que l'on retrouve en partie dans « Dickens, Griffith et nous », où l'exemple-type de la métaphore « inorganique » est désormais *Intolérance* mais où le danger d'une intuition desséchée n'en menace pas moins toujours le cinéma soviétique. On pourrait citer encore « Perspectives », où Eisenstein oppose « la *formule* spéculative émasculée » à « la splendeur et la richesse de la *forme* charnellement ressentie ».²⁰¹

De ce point de vue, je pense qu'il ne faut pas tomber dans le leurre que propose le cinéaste, dans « Notre *Octobre* », quand il annonce que *La Ligne Générale* ne réalisera pas la tâche d'être conçu directement à partir d'un « mot d'ordre », d'« une *appréciation sociale abstraite* », ne sera pas un vrai « cinéma intellectuel », à la différence de l'œuvre suivante, « planifiée », que sera *Le Capital*.²⁰² Le film de 1929 propose au contraire, bien plus que ses longs-métrages précédents, une réflexion autonome et, à maints égards, abstraite – ce qui, dans ce contexte, dans l'optique du « cinéma intellectuel », n'a rien de forcément péjoratif – et surtout il réalise le projet clairement annoncé d'abandonner les métaphores comme « éléments de persiflage », de ne plus s'en servir uniquement pour « peindre “l'adversaire” », de quitter tout « dualisme » qui jusqu'alors affaiblissait *Octobre*. La critique porte désormais sur son propre « camp », elle se fait véritablement dialectique dans *La Ligne Générale* : elle interroge de front le pathétique de la machine, se rit du fétichisme du matériel agricole, etc. Voilà qui permet au passage d'éclairer l'observation de Marie-Claire Ropars, lorsqu'elle constate un lien entre la métaphore et la bourgeoisie, dans *Octobre* : même s'il y a aussi des métaphores épiques et lyriques dans ce film, ne provenant pas du palais d'Hiver, et célébrant la révolution, Eisenstein reconnaît lui-même que *jusqu'alors* il s'était contenté pour l'essentiel de métaphores polémiques vis-à-vis de l'autre camp. À cela, il y a quand même de bonnes raisons, qui n'ont rien à voir avec une quelconque nature de la métaphore : n'est-il pas plus facile, plus prudent, de porter un jugement sur l'ennemi que sur son propre camp ? et un film commémorant la révolution, commandé par le pouvoir, était-il bien le lieu d'une remise en question ?

Quoi qu'il en soit, il n'y a plus rien de tel dans *La Ligne Générale*, sauf peut-être quelques plans sur les commères koulaks, comparées à des animaux de basse-cour. Même le riche propriétaire qui dort au début, filmé « à la Mantegna », ne provoque pas de rejet facile : il impressionne plus qu'il n'apparaît ridicule. La leçon semble avoir été tirée de la stigmatisation rapide d'*Octobre*. Et quand le

199 S. M. Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, op. cit., p. 75-78, 81-83 et notamment p. 91-95.

200 Pour l'analyse des rapports entre image et concept dans « Hors cadre », cf. *supra*, p. 89 et suiv.

201 S. M. Eisenstein, « Perspectives », art. cit., p. 196.

202 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », art. cit., p. 179-182.

cinéaste filme le directeur des bureaux, si la satire est assez marquée, là encore, et semble relativement convenue, les sous-entendus sont légion, dont la portée polémique est tout de même plus difficile à contrôler que dans *Octobre* : est-il le seul qui, pour tout « travail », se contente d'imiter Lénine, par exemple ? On a vu que l'agronome lui ressemblait beaucoup, lui aussi... et le film souligne curieusement que le bureaucrate imite Lénine *au second degré*, puisqu'il prend la pose d'un tableau où il était déjà lui-même en train d'imiter Lénine... Par ailleurs, s'il met ses lunettes, non pour lire son journal mais pour voir ses visiteurs, est-ce parce qu'il n'a pas l'habitude de voir ouvriers et paysans, qu'il a besoin de verres adaptés pour cela, comme on a l'impression que la mise en scène le suggère ? N'est-ce pas alors le pouvoir tout entier qui pourrait être accusé de myopie, comme y fait penser auparavant un plan sur l'agronome qui se désole dans son coin de ce qui arrive au kolkhoze – un peu comme un ange gardien, ou Lénine qui se retournerait dans son mausolée ? Quant à l'étrange pièce de moteur qui orne les murs, que Marfa regarde à un moment, elle semble soudain figurer une auréole autour de la tête du directeur, quand il se lève brusquement : est-ce donc là le rôle de la machine ?²⁰³ On pourrait continuer ainsi longtemps : certaines métaphores du film sont relativement incontrôlables, à l'image de ce buste de Lénine, dans le bureau où l'ouvrier demande sa direction à des employés en pleine discussion. Le père de l'U.R.S.S. semble perdu, ne plus savoir où donner de la tête, il change curieusement de direction d'un plan à l'autre – je n'ose dire comme une girouette... C'est vraiment saisissant : cela se produit trois fois de suite et la dernière, c'est lors d'un raccord où le fait possède nécessairement un caractère intentionnel mais où il est peut-être le moins aisément interprétable. Faut-il comprendre que Lénine est l'auxiliaire de l'ouvrier qui tape du poing sur la table, comme dans le bureau du directeur ? qu'il surveille les employés, comme on en a l'impression au début, avant qu'il ne détourne les yeux de leur comportement, trop écœuré peut-être ? Même si ces interprétations sont les plus vraisemblables, on peut noter qu'elles ne sont pas sans ambiguïté, ni exclusives des premières impressions, plus équivoques encore...

Le souci de délivrer un jugement critique sur la révolution, de proposer une « appréciation sociale abstraite » est donc apparent, de même que celui de ne pas l'imposer, de susciter cette appréciation à travers des métaphores, de la faire naître des conflits à l'œuvre dans le film, au risque parfois de rendre l'idée illisible : on le voit, Eisenstein ne conçoit pas d'opposition véritable entre l'abstraction de l'idée et la matérialité de son expression. Il s'agit pour lui, d'un côté, de promouvoir la possibilité d'un cinéma *qui pense*, et donc d'une certaine abstraction, et de l'autre de signaler le danger toujours présent d'une pensée qui s'égaré dans l'abstraction, et donc de corriger ce risque par la meilleure incarnation possible de l'idée, par une attention à la *forme* – qui, dans « Hors cadre » et « Perspectives », s'oppose à la « formule », à l'idée désincarnée. La métaphore ne pouvait être, dès lors, que l'outil par excellence de son « cinéma intellectuel ». En elle, on l'a déjà noté, notamment à propos de Freud, se réalise la possibilité d'une synthèse toujours provisoire, d'un conflit dynamique qu'aucun dépassement définitif ne saurait arrêter. Or, il semble bien que ce soit cela qui ait intéressé Eisenstein chez elle : il ne cesse de le souligner à travers son élaboration théorique, notamment à travers son désir de concilier le langage de la logique et celui de l'émotion, de trouver une « pensée sensible », de susciter l'idée par le biais d'une image globale. Les lignes de Christian Metz citées en note par Jacques Aumont, dans *Montage Eisenstein*, s'appliquant aussi bien au cinéaste qu'au

203 Le fait est d'autant plus troublant que, lorsque le bureau du personnage est filmé en plan général, ce sont seulement des affiches qui se trouvent dans son dos. On connaît par ailleurs le goût d'Eisenstein pour ces plans de personnages « auréolés », par un arrière-plan généralement religieux : dans *La Ligne Générale*, le premier se trouve pendant la procession.

fondateur de la psychanalyse, l'indiquent bien aussi, à leur façon, notamment à travers cette idée d'une préférence marquée pour les « phénomènes » plus que pour les « dénominations », d'un « appareil doctrinal » fait de retouches continues, refusant « cette démarche de “bouclage” d'emblée conceptuel où l'on voit communément la seule forme possible de la “rigueur” intellectuelle ». ²⁰⁴ Ce n'est donc pas un hasard si tous deux, Eisenstein comme Freud, recourent fréquemment aux concepts métaphoriques.

Pour en revenir aux écrits du cinéaste en effet, je ne crois pas nécessaire de souligner qu'ils abondent eux-mêmes en métaphores : sans les indiquer comme telles, le plus souvent, j'en ai relevé un certain nombre, où l'implicite joue un rôle déterminant, de la « putain fardée de rouge » aux nombreux échos entre l'U.R.S.S. et les U.S.A., des « docteurs de la loi » soviétiques et du « mariage » avec la révolution aux innombrables références de « Comment je suis devenu réalisateur ». Dans un certain nombre de cas, nous pourrions même parler d'« image globale » à leur propos, tant l'auteur de ces textes cherche à transmettre son idée par petites touches, par une combinaison de réflexions, de souvenirs et d'émotions qui construisent progressivement un propos, aussi bien à l'échelle d'une page qu'à celle d'un article entier, comme dans « Servez-vous ! », où l'image du barbelé, employée pour décrire le réel dans les films les plus médiocres produits par l'U.R.S.S., est d'une puissance suggestive assez évidente et où, par ailleurs, les deux grandes parties du texte entretiennent des rapports de ressemblance conflictuels – comme très souvent, chez Eisenstein, dès qu'il est question des États-Unis et de l'Union soviétique. Mais, là où l'usage de la métaphore est le plus frappant, ce n'est peut-être pas dans « Servez-vous ! », ni dans « Une expérience accessible à des millions » lorsque l'auteur y recourt continuellement pour décrire *La Ligne Générale*, soit en proposant de nouvelles métaphores, soit en filant celles du film ; c'est justement quand il développe des concepts eux-mêmes métaphoriques.

L'extase en est un formidable exemple, terriblement ambivalent, comme chez Freud, empêchant ainsi d'arrêter la pensée, lui imposant sans cesse de reprendre le problème. C'était déjà le cas de l'attraction d'ailleurs, mais le glissement d'une notion à l'autre, des années 1920 aux années 30 et 40, va précisément dans le sens d'un travail croissant de l'ambiguïté, d'une ambiguïté féconde, mieux contrôlée, qui conserve l'idée d'efficacité mais en révèle d'une certaine façon la nature ambiguë, la débarrasse d'une part de ses atours réflexologiques et en conserve d'autre part l'idée d'une action sur le spectateur, avec tout ce qu'elle peut avoir de beau, de légitime et en même temps de discutable lorsqu'il s'agit de susciter une extase factice ou mal fondée. D'une notion à l'autre, il se serait donc agi de basculer d'une ambiguïté héritée à une équivoque construite, totalement délibérée. Pour donner une idée de cette ambivalence, on peut penser aux images pieuses évoquées dans les *Mémoires*, collectionnées par le cinéaste lors de ses voyages en France, et à propos desquelles il prend soin de noter qu'elles ressemblaient étrangement aux images érotiques que l'on trouvait à Toulon, que l'on vendait aux marins : dans ce passage où il évoque son intérêt pour le phénomène de l'extase, il explique que c'était les mêmes jeunes filles qui posaient dans les deux types d'images, et il joue plus largement à rapprocher églises et maisons closes, « Notre-Dame » de ses « lorettes ». ²⁰⁵ On ne peut alors que songer à Marfa, à l'ambivalence voisine qui se trouve en maints endroits de *La Ligne Générale*, où ce n'est plus l'extase mystique qui remplace l'extase érotique mais l'extase révolutionnaire – qui, elle-même, vient tout juste dans le film de remplacer son

204 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 266-267, n. 42.

205 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, op. cit., p. 235-237. Pour souligner l'ambivalence de la notion, J. Aumont relève pour sa part qu'elle est rapprochée explicitement, dans *La Non-indifférente Nature*, de « l'ivresse, le rêve et la drogue » : *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 270, n. 68.

équivalent religieux. Comment ne pas noter également que le cinéaste se dit intéressé, dans cet extrait des *Mémoires*, non par l'expression de l'extase dans l'iconographie religieuse, mais comme phénomène « de masse », comme « psychose de foule » ? Bien sûr, Eisenstein cite alors prudemment le sport, mais est-il possible, dans ces conditions, de ne pas songer que certains rassemblements religieux présentent aussi des analogies, de ce point de vue, avec un meeting politique – ou la démonstration d'une écremeuse avec une messe ? La référence à l'extase sexuelle, si elle ne disqualifie pas *de facto* l'expression de la ferveur, ne peut que jeter un soupçon sur cette expression de la foi, qu'elle soit politique ou religieuse, et s'intéresser à ce phénomène ne peut manquer, pour Eisenstein, de s'inscrire sur fond de cette réflexion-là, du rapport problématique de l'extase au soubassement libidinal. Pour lui qui a lu Freud et qui, comme Ricœur, a reconnu la pertinence d'une telle approche tout en n'appréciant pas son usage réductionniste, c'est un geste éminemment significatif que son élection de l'extase, que son choix d'en faire une notion centrale sans jamais cesser d'en souligner l'ambiguïté.

Cette relative « neutralité de l'état d'extase » a déjà été soulignée, cette indépendance de la notion à l'égard « des fins religieuses » qui, du même coup, « la vide aussi des contenus idéologiques dont Eisenstein s'était évertué à montrer qu'elle était le vecteur privilégié ». ²⁰⁶ Certes, on peut ensuite « espérer l'orienter comme on veut », ce que, précisément, le cinéaste tente de faire, dans ses films, en ressaisissant l'extase au sein d'un conflit, d'un montage de niveau supérieur, mais cette notion reste l'expression de quelque chose qu'on ne peut pas totalement maîtriser et qui, par ailleurs, comme on l'a vu, permet de dénoncer le rapport de maîtrise, de jeter un soupçon sur l'exigence d'efficacité. De ce point de vue, je crois toujours utile de pousser dans la direction du « point limite » évoqué par Jacques Aumont : si la notion est relativement neutre par rapport à la religion ou au parti, c'est parce qu'elle trouve, en tant qu'excès, sa fin *en soi* – ce qui n'empêche pas qu'elle constitue en même temps un dépassement de soi, c'est même son paradoxe central. ²⁰⁷ Elle est en cela éminemment porteuse de sens : c'est une notion en décalage complet dans une société aux valeurs « collectivistes », où le pouvoir prétend connaître le sens et détenir la vérité de l'action collective. En effet, il est hautement subversif de promouvoir l'extase quand l'objectif réel n'est pas de jouir mais de s'oublier dans l'effort collectif. Même si l'on prétend qu'il s'agit, dans un second temps, de récupérer socialement ou cinématographiquement le « pathétique » ainsi provoqué, il reste une tension très forte entre cette notion de « sortie hors de soi », comprise comme jouissance individuelle, et l'objectif final avoué, l'épanouissement collectif – la notion d'extase permettant alors d'évoquer tout à la fois le dépassement de soi dans la réalisation collective et une autre « sortie hors de soi », nettement moins sympathique, favorisée par la propagande, à laquelle on peut donner le nom d'aliénation, sans parler du possible soupçon sur l'extase, déjà évoqué, comme « détournement » d'un enthousiasme valorisé socialement à des fins privées qui s'ignorerait. L'extase, telle que défendue par Eisenstein, peut dans ces conditions apparaître comme une parade, un antidote à ce que le régime peut favoriser de pire – outre le révélateur qu'il peut constituer *par ailleurs*. Ce phénomène n'est-il pas en effet, *avant tout*, un problème pour les institutions, quelles qu'elles soient, à commencer par l'Église qui n'a jamais su quoi faire de tous ses illuminés ? Que l'institution religieuse en récupère ensuite la légende, plus ou moins dorée, n'empêche pas que, dans l'expression « extatique » de leur foi, ces individus-là ont toujours dérangé – comme les partis ont

206 J. Aumont, *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 84-85.

207 De ce point de vue, elle entretient des liens avec la sublimation. Mais elle s'en distingue encore, et même nettement dans les cas les plus équivoques d'extase cités par Eisenstein.

toujours eu une sainte horreur de tous les fervents authentiques, préférant le « cardinal » toujours un peu « athée » aux sermons trop sincères.

On le voit donc avec le concept métaphorique d'extase : S. M. Eisenstein partage bien cette passion pour l'analogie évoquée par Gérard Conio, qui saisit si fort Youri Youzovski lorsque Eisenstein lui raconta sa conversation avec Jdanov – et dont la « transfiguration » de son interlocuteur par le cinéaste est un exemple éloquent, lui aussi d'une terrible ambiguïté, Youzovski étant stupéfié qu'on le compare à un prêtre mais finalement l'acceptant.²⁰⁸ Il en va de même pour l'extase : il s'agit de frapper d'interdit le lecteur ou l'auditeur et de le faire entrer dans une nouvelle problématique, de déplacer la conception imposée par le pouvoir. La métaphore joue alors un rôle décisif par le recours qu'elle peut s'autoriser, dans des proportions qui varient selon les cas, à l'équivoque : l'extase récupère en l'occurrence l'impératif de dépassement de soi dans le collectif mais, sans jamais le rejeter, elle l'interroge, elle en montre à la fois la pertinence et les limites, voire les dangers, elle adresse ainsi une question au lecteur ou à l'auditeur mais lui laisse faire son propre chemin en son sein – exactement comme le spectateur au sein du film, face à Marfa.

Comme ce rôle de la stupéfaction nous y fait penser, la métaphore peut d'ailleurs s'interpréter à l'intérieur de la théorie des attractions, tout autant que celle de l'image globale, du pathétique ou de l'extase. La figure d'analogie propose elle aussi, d'une certaine façon, des « stimulus », mais les associe au sein d'un montage, grâce à des chaînes d'associations : elle conduit ainsi au « principe intellectuel », au concept, en conservant à l'anecdote certains de ses droits, et sans abandonner le « principe émotionnel » qui peut même apparaître comme un garde-fou. En 1924, dans « Le Montage des attractions au cinéma », la métaphore fait déjà clairement partie des procédés recommandés. Aussi pouvons-nous nous demander pourquoi, alors que la métaphore est le lieu où se rejoignent par excellence toutes les préoccupations d'Eisenstein, il n'y fait explicitement référence qu'assez rarement. Il me semble finalement que c'est à cause du soupçon qui la vise, ce soupçon qui nous a occupé si longuement. C'est probablement parce qu'il s'agit d'une figure dont l'image, par trop traditionnelle, fait trop « artiste » dans les années 1920, évoque trop l'ornement et les fleurs de rhétorique, à tel point que les formalistes eux-mêmes s'autorisent à ce moment-là, pour des raisons essentiellement stratégiques, à en relayer le soupçon. Mais c'est aussi parce qu'il s'agit pour le cinéaste de proposer une théorie générale de la forme artistique, une théorie de la forme cinématographique en particulier : évoquer trop vite la métaphore aurait pu donner le sentiment d'une importation illégitime de la notion au cinéma. Il faut donc attendre les années 1940, me semble-t-il, pour qu'Eisenstein indique nettement l'importance de la métaphore, rebaptisée « le trope du montage » dans « Dickens, Griffith et nous », au sein d'un développement d'une grande richesse, d'une grande densité.²⁰⁹

Pour autant, sur le fond, Eisenstein ne concède rien au soupçon qui vise la métaphore, à la différence parfois des formalistes. On pourrait même dire que la métaphore est continuellement pensée comme une arme révolutionnaire. Elle s'inscrit par excellence dans la réflexion sur la forme amorcée par Chklovski, Eikhenbaum et leurs amis, continuellement reprise et poursuivie par le cinéaste. Or, si « la forme est plus révolutionnaire que le contenu », pour la métaphore aussi, il s'agit plus précisément de la forme de *certaines* métaphores seulement : on distingue, dès « Le Montage des attractions au cinéma », une critique de *Palais et Forteresse* par exemple, encore dénoncé dans « Dickens, Griffith et nous ». Pour l'instant, il est vrai, le cinéaste inclut le film d'Ivanovski dans la

208 G. Conio, *Eisenstein, op. cit.*, p. 17-19.

209 Cf. *supra*, notamment p. 564 et suiv.

même catégorie que *La Grève* mais la métaphore, même si elle n'est pas nommée, constitue un progrès parce qu'elle n'en reste pas au fait, elle « confront[e] des sujets visant à un effet thématique », elle tend en quelque sorte déjà vers une « appréciation sociale abstraite ». ²¹⁰ Le mérite de la séquence de la fusillade, telle que cet article en présente le montage par exemple, n'est évidemment pas de produire seulement « un effet émotionnel » mais aussi de susciter des idées, des jugements. La richesse de la forme métaphorique est mieux précisée en 1929 : dans « Dramaturgie de la forme » par exemple, le début du développement sur la « dialectique de la forme artistique » suscite déjà l'idée de la métaphore, alors que le développement reste très général, avec ce « conflit entre des représentations courantes et une représentation singulière » qui dynamise « la “conception traditionnelle” en une nouvelle ». En analysant ensuite, très clairement, des métaphores à travers la notion de conflit, Eisenstein entend souligner plus nettement le rôle « révolutionnaire » de la figure : nous retrouvons ici la théorie de Chklovski, concernant la dés-automatisation des perceptions que permet la métaphore, mais désormais articulée au matérialisme dialectique. Mais il est notable, ici encore, concernant la « dynamisation émotionnelle », que le cinéaste souligne surtout les « erreurs », les échecs, tous les cas où la métaphore « se dégrade » en « symbolisme » « qui ne vivifie dynamiquement en aucune manière la matière traitée » : il ne suffit pas de faire une métaphore, même originale, pour qu'elle nous aide à penser les choses d'une façon radicalement neuve. D'autres passages, nous l'avons vu, soulignent bien ce caractère de la « bonne métaphore » qui consiste à interroger les représentations, *toutes* les représentations : le rôle du conflit n'est pas d'apporter une contradiction convenue mais de souligner les contradictions intérieures. « Perspectives » l'indique nettement, dans un passage fameux qui se situe juste après le développement sur le vieux professeur « fervent » et « fanatique » avec lequel un conflit est possible – où l'on peut deviner un écho de Meyerhold – et où le cinéaste répond, entre autres, à Vertov, à l'A.Kh.R.R. et à la R.A.P.P., à la fausse alternative entre le théâtre ou le cinéma d'Art et l'exigence de réalisme, la doctrine de « l'homme vivant » :

Où est la différence ? Où est l'abîme entre la tragédie et le compte-rendu ? *Pour autant que le sens des deux consiste à faire cabrer le conflit intérieur et, par une solution dialectique, à fournir aux masses spectatrices une nouvelle incitation à l'action et un nouveau moyen de vie créative ?*²¹¹

On le voit ici : ce qui importe pour Eisenstein n'est pas tant l'éventuel conflit extérieur, entre les lignes du comparant et du comparé, par exemple, que le conflit intérieur, la façon dont le « phénomène » représenté à l'écran est pensé « dialectiquement, exhaustivement, dans ses contradictions », à la façon de l'écrèmeuse et du tracteur, *réels miracles* de la technique, authentiques progrès, hélas devenus fétiches pour le nouveau pouvoir avide d'un développement avant tout économique. C'est bien cette absence de contradictions intérieures ressenties et problématisées, et en outre exprimées cinématographiquement, que le cinéaste dénonce, depuis 1928 au moins, dans les mauvaises métaphores d'*Octobre* – en se prenant élégamment comme contre-exemple, plutôt que d'accabler trop fréquemment Ivanovski ou même Vertov. N'est-ce pas cette réconciliation de la « tragédie » et du compte-rendu que tente *La Ligne Générale* ? La formule est en effet saisissante : un compte-rendu fidèle, d'un point de vue matérialiste authentique (dont la

210 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », art. cit., p. 132.

211 S. M. Eisenstein, « Perspectives », art. cit., p. 196. Quelques lignes plus haut, on a même l'impression qu'il cherche à dépasser l'opposition entre les formalistes et Trotski quand il évoque « Au commencement était le verbe », sur quoi s'achevait l'article de *Littérature et révolution*, en 1924, et qu'il ajoute « Et peut-être bien qu'il n'"était" pas ? »

dialectique ne se soucierait pas trop de téléologie), devrait en effet comporter le même souci des contradictions qu'une tragédie, où les personnages se débattent dans des conflits entre impératifs contraires, espèrent en sortir, mais où les contradictions, mieux observées par l'auteur, les broient. C'est bien cette complexité-là, possiblement tragique, qu'ignore le nouveau réalisme qui se fait jour en 1929 : une part du réel se trouve gommée, noyée dans le conformisme. Si l'on partage cette analyse, on peut comprendre l'accusation d'Eisenstein : c'est là « une déviation de droite ».

Comme l'attestent les exemples régulièrement associés, la métaphore est donc bien concernée quand le réalisateur assigne au cinéma intellectuel l'exigence d'une synthèse « des sphères du “sentiment” et de la “raison” », de « rendre à la *formule* spéculative émasculée toute la splendeur et la richesse de la *forme* charnellement ressentie » : il y a une compréhension matérialiste de sa forme qui permet de fonder sur elle bien des espoirs – même si, par ailleurs, elle peut être utilisée de façon « réactionnaire », « dualiste », manichéenne.²¹² La prédisposition de cette forme, qui n'est en rien une garantie, réside évidemment dans cette double série d'objets de pensée dont la figure d'analogie organise la corrélation, d'une façon plus ou moins paradoxale : c'est bien là le point de départ du conflit qui intéresse Eisenstein dans la métaphore même si, ensuite, ce premier conflit peut se dédoubler, se redoubler au sein de chacun des éléments rapprochés, en révéler les conflits intérieurs – les contradictions intérieures à la religion et au communisme, par exemple, pour en rester à ce conflit structurant en profondeur l'œuvre du cinéaste. Et c'est aussi parce que la métaphore ne se réduit jamais, y compris dans sa forme *in absentia*, à un terme unique qu'elle défie toute dialectique unitaire, « positive », toute synthèse trop poussée. C'est ici que nous touchons du doigt la profonde sympathie entre la métaphore et la forme de dialectique à l'œuvre chez le cinéaste, précédemment nommée « négative » ou « régressive ».

Inutile d'insister sur cette dimension « négative » de la dialectique métaphorique chez Eisenstein : ce que j'entends par là apparaît suffisamment, je crois, dans les pages qui précèdent, dans ces conflits – orchestrés, entre autres, par des métaphores – qui ne se résolvent jamais vraiment, qui appellent davantage une relance de la question qu'une confiance dans la synthèse proposée. Il faut seulement souligner la profonde cohérence d'Eisenstein lorsqu'il confie à la métaphore une part non négligeable des pouvoirs de son cinéma : la structure même de la métaphore favorise cette dialectique négative. En revanche, il peut être utile de proposer quelques remarques complémentaires sur la dimension apparemment « régressive » de la dialectique chez le cinéaste, sur l'une des fonctions. Par moments, en effet, ce que le cinéaste veut marquer à travers son usage de la dialectique, ce n'est plus vraiment la promotion du conflit, son refus d'un dépassement compris comme avènement d'une vérité ultime, le dépassement « par en haut » du conflit en quelque sorte, mais plutôt une sorte de dépassement « par en bas », une volonté de réveiller le réel dans le mot ou dans l'image, de le débarrasser de ses oripeaux idéologiques, pour accéder à une meilleure compréhension, dont notre culture, nos habitudes de compréhension stéréotypées nous ont éloignés. Il y a de cela dans « Perspectives », quand l'extase provoquée par le professeur est dépassée, quand se forge, par la confrontation, par le conflit dialectique, « la donnée objective, l'évaluation du phénomène, le fait » conçu *par soi-même*. On aura noté, en effet, que le cinéma intellectuel permet de *rendre* sa splendeur et sa richesse à la « *formule* spéculative » *émasculée* : c'est bien à un retour en arrière sur le chemin qui mène au « concept abstrait » que nous invite le texte. Nous retrouvons cela dans « Le mal voltairien », où Eisenstein évoque cette

212 Jacques Aumont souligne une ambivalence voisine dans « Montage 37 », où l'image globale peut déboucher sur « de bonnes ou de mauvaises généralisations » : cf. *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 237-238.

dialectique « primitive » à l'œuvre dans la séquence des dieux d'*Octobre* : il s'agit de dépoussiérer le concept de divinité, de le voir à nouveaux frais, à neuf – de *revenir* à sa conception originelle, toute pauvre, toute nue. Certes, il se garde bien ici de parler explicitement de dialectique mais c'est bien le sens de son propos : il souligne en effet qu'il y a, dans son montage « métaphorique », « *le renversement du processus* qui, dans le développement de la pensée, mène des formes primitives aux formes conscientes, à des formes de pensée de “notre cercle” », un mouvement inverse à celui du « développement de la conscience » qui « mène *petit à petit, progressivement, à la condensation* ». ²¹³ Autrement dit, il s'agit bien d'une dialectique « régressive » visant à démonter l'œuvre d'une dialectique par trop « positive », à démasquer le concept dont l'origine métaphorique s'est perdue – en l'occurrence, plutôt qu'une essence « billot de bois », il me semble qu'il y a dans la séquence une volonté de montrer le constant anthropomorphisme de Dieu, qui nous apparaît mieux avec les dernières figurations, avec les masques et statuettes africains ou esquimau (même si les divinités semblent y perdre leurs mains !).

Bien sûr, il ne faudrait surtout pas distinguer fermement ou opposer une dialectique « régressive » à une dialectique « négative », ou une dialectique métaphorique qui viserait à réveiller le réel, à démasquer le concept, à une autre qui chercherait à proposer un concept métaphorique, une « image globale ». Les deux ne s'opposent pas : ils engagent également le réel et la pensée. C'est uniquement par commodité qu'il peut être utile de distinguer ces différentes fonctions de la métaphore : certains textes semblent davantage mettre l'accent sur la dimension « rénovatrice » de la métaphore ou de la dialectique, fonction démystifiante souvent associée à la dimension « régressive », et d'autres sur sa fonction « constructive », spéculative. Mais, dans tous les cas, il s'agit pour Eisenstein de tenir d'une même main la double exigence d'une pensée authentique, d'une spéculation par l'image, et d'une abstraction contrôlée, d'une pensée rendue à ses fondements matériels. Seul l'accent, selon les textes, change. Et, dans les films, on voit bien comment les deux vont de pair : les images globales de *La Ligne Générale*, si elles énoncent des idées, n'en dévoilent pas moins le réel, *démasquent* elles aussi. Comment distinguer les deux phénomènes quand Eisenstein nous montre le parrain ouvrier comme un « beau parleur », à travers la métaphore du chef d'orchestre, ou quand la démonstration de l'écumeuse est présentée comme un tour de magie, ou un jeu de roulette ? Bien sûr, on pourrait relever d'autres fonctions de la métaphore chez Eisenstein : elle est parfois épique ou lyrique, comme au début du *Cuirassé “Potemkine”*, lorsque la révolution est comparée à l'océan déchaîné, mais cela n'est pas le plus fréquent, me semble-t-il, ou alors cela se donne d'une façon tellement équivoque qu'on ne peut que s'interroger sur la dose d'ironie à l'œuvre, dans *La Ligne Générale* notamment. À la fin de ce film, s'il est difficile de déceler de l'antiphrase dans cette roue du tracteur, filmée en gros plan, depuis une ornière où elle écrase une barrière, de toute évidence comparée implicitement au cuirassé fonçant droit sur le spectateur, il n'en va pas de même pour la parade des tracteurs qui suit aussitôt, qui ne fait plus œuvre collective, qui se contente d'exhiber une puissance assez vaine, assez ridicule. Quant à la métaphore de la moissonneuse-sauterelle, elle saisit aussi par la façon dont elle nous donne à voir, comme pour la première fois, en même temps l'animal et la machine, la ressemblance paradoxale de leurs « pattes ». La genèse imaginaire de la technique, la puissance de l'idée, va de pair avec un réel dépoussiéré – qui n'en acquiert pas moins, en même temps, une étonnante dimension fantastique, voire critique, comme on l'a déjà indiqué.

213 S. M. Eisenstein, « Le mal voltairien », art. cit., p. 53. Toute la fin du texte joue d'ailleurs à proposer des associations *apparemment* libres.

Nous pouvons donc relever, pour finir, ces propos du cinéaste, en 1928, qui se plaint de « la fausse position » largement partagée vis-à-vis du symbole, de l'opinion reçue selon laquelle « le symbole a déperî » : « la force de symbolisation est une force toujours vivante » explique-t-il à Bruno Frei. Mais d'ajouter aussitôt : « Le cinéma doit tirer les conséquences du fait que tout homme symbolise inconsciemment. Ce n'est pas le symbole une fois advenu qui m'intéresse, mais le symbole en devenir ». ²¹⁴ Se démarquant ainsi de la vulgate freudienne comme de tous les procès en manipulation qu'on a pu lui faire, le cinéaste souligne que c'est le symbole vivant qui retient son attention – et non celui, hérité, qui permet toutes les récupérations. C'est d'ailleurs le fond de son opposition aux surréalistes, on l'a vu : on ne peut se contenter d'utiliser le symbolisme des choses existantes, le pathétique des réalités déjà pathétiques. Il faut inventer de nouveaux symboles, et pas seulement renverser les symboles existants. Il en va évidemment de même de la métaphore : même usée, elle vit, mais ce n'est pas son efficacité résiduelle ou inconsciente qui intéresse le plus, c'est la façon dont elle est ressaisie par une conscience, dont elle peut vivre pleinement dans un tout pensé organiquement, où elle s'insère harmonieusement – ce qui peut vouloir dire conflictuellement. Le caractère étrange de ses films, de ses textes, me semble venir de là, de cette esthétique du conflit jamais résolu ouvertement, de ces métaphores nouvelles qui associent elles aussi des « objets distants », comme une longue tradition le recommande depuis Aristote, mais d'une façon d'autant plus singulière que le moment du « saut » n'est pas souligné, que la cohérence du rapprochement est laissée à l'appréciation du lecteur ou du spectateur – sans qu'elle soit, comme chez les surréalistes, confiée au hasard.

Le vrai « fond » est dans la forme, rappelle Eisenstein dans « Perspectives ». L'essentiel ne se cache pas seulement dans les images mais aussi, et peut-être même surtout, « dans les relations entre les images », répète-t-il régulièrement. Et, pourtant, le cinéaste relaye en même temps le conseil prétendument trouvé chez Anatole France de se moquer des transitions, de « cacher au lecteur le moment du passage ». Ses films notamment témoignent de ce souci de « faire vraiment le saut, sans barguigner ». Il reste alors à tirer les conséquences d'une forme à la fois aussi « monstrueuse » et aussi concertée.

214 Cité par Jacques Aumont dans *Montage Eisenstein* (*op. cit.*, p. 256), qui souligne d'ailleurs, à plusieurs reprises dans son ouvrage, le rôle de la métaphore vive chez le cinéaste, son dédain de la métaphore usée, simplement reprise (p. 238-239 notamment).