

EISENSTEIN ENTRE LES LIGNES

Après ce long détour par les différentes « écoles » du soupçon, il est temps d'observer d'un peu plus près l'un de ces fameux « cinéma de la métaphore » aujourd'hui encore regardé avec quelque méfiance ou condescendance, de déplacer doublement notre regard, de la théorie à la pratique artistique d'abord, mais aussi, plus largement, du soupçon dont les ravages ont commencé à nous apparaître à la confiance dont la métaphore a pu bénéficier, et qui révèle son extrême fécondité chez Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein.

Le réalisateur du *Cuirassé Potemkine* est en effet devenu, pour beaucoup, le symbole d'un tel cinéma « métaphorique », non sans de bonnes raisons. Les métaphores sont omniprésentes dans ses films, en particulier peut-être dans ceux des années 1920. Dans *La non-indifférente nature*, il le reconnaît d'ailleurs, à propos de *La Ligne générale*, le long-métrage qui nous intéressera ici : « le style général du film » s'appuie sur des « associations imagées ». Et de noter alors que celles-ci peuvent être « intérieures » mais « soulignées à l'excès par des moyens extérieurs », ce qu'il condamne comme inorganique et saugrenu, ou se contenter « d'effleurer fugitivement la conscience », ce qui leur permet de « demeure[r] vivaces et organiques. »³ Pour cette distinction, il s'appuie sur la comparaison voulue – ou du moins soulignée à l'excès dans ce texte, ce qui doit alerter – entre l'écumeuse et le cuirassé Potemkine : la métaphore exprimée « par des moyens extérieurs », cette métaphore mal intégrée, c'est un plan du cuirassé que Eisenstein prétend avoir utilisé d'abord, « fragment qui presque aussitôt et en toute hâte a été coupé par les réalisateurs eux-mêmes », et la métaphore qui « effleure fugitivement la conscience », la métaphore réussie, c'est l'idée qui s'impose plus discrètement, notamment à travers ce plan des « tuyaux d'écoulement de la

1 S. M. Eisenstein, « Béla oublie les ciseaux », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 162.

2 S. M. Eisenstein, « Le cinéma et la littérature (De l'imaginité) », dans F. Albera, *Eisenstein, le mouvement de l'art*, texte établi par F. Albera et N. Kleiman, éd. du Cerf, Paris, 1986, coll. 7^e Art, p. 32. La citation intervient peu après un éloge des ciseaux en littérature par Anatole France.

3 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférence nature / 1*, *Œuvres*, vol. 2, Union générale d'édition, Paris, 1976, coll. 10/18, p. 114-115.

centrifugeuse photographiés et cadrés de manière à faire plastiquement écho aux menaçantes gueules béantes des canons, si sinistrement braqués de l'écran sur la salle dans le *Potemkine* ».

Voilà qui attire donc l'attention sur le discours de la métaphore – et un discours le plus implicite possible, puisque S.M. Eisenstein préfère les « associations imagées *intérieures* », sans compter que le discours de la métaphore nous semble déjà, avec ces exemples, trop délibérément et platement révolutionnaire pour être honnête. Le ridicule de la comparaison avec le cuirassé est-il moins grand, quand la comparaison est moins évidente ? La métaphore est surtout moins visible, et la possibilité de lui faire « prendre la tangente », comme l'évoque Barthes à propos du paradoxe, est alors plus grande.⁴ Ne faut-il pas s'étonner, par exemple, que l'écrèmeuse « menace » les paysans ou les spectateurs ? Elle ne se contente pas d'être une merveilleuse « machine », le symbole de la puissance du communisme : c'est bel et bien une machine de guerre – contre les koulaks, s'empressera-t-on de dire... mais peut-être pas seulement. En effet, elle force les paysans à choisir leur camp, comme le « Potemkine » l'a fait pour l'escadre, à la fin du *Cuirassé*, mais l'on peine à voir comment la comparaison peut être filée : si le pope qui « embrigade » les masses rurales peut jouer le rôle de l'officier, sur les navires ennemis, comment imaginer qu'une écrèmeuse puisse forcer la main des paysans – surtout de tels paysans, récalcitrants – à la façon d'un cuirassé et, surtout, quel sens peut avoir une telle menace, hors de tout contexte militaire, où personne, normalement, ne risque sa vie, où il n'y a pas une telle alternative entre obéir et désobéir ? Les paysans jouent difficilement le rôle de marins contraints de réprimer la révolution malgré eux. S'ils ont quitté le pope qui ne tenait pas ses promesses, on les imagine volontiers faire de même avec l'agronome et Marfa qui leur exposent les vertus de l'écrèmeuse. C'est d'ailleurs leur premier mouvement. Ils pourraient se contenter de partir, comme d'une salle de cinéma. Il en va évidemment de même pour les spectateurs du film, si c'est bien vers eux que se tournent les « canons » de la centrifugeuse, comme le prétend Eisenstein : il n'y a pas que deux possibilités. Il ne peut pas simplement s'agir de leur rappeler qu'ils doivent choisir leur camp face à l'édification du socialisme. Ce n'est pas avec une machine de guerre, braquée sur eux, qu'on y parviendrait le mieux – et encore moins à travers un plan où cette idée est présente très discrètement. En fait, sous la plume du cinéaste, les canons de l'écrèmeuse-cuirassé ont tout d'un monstre, avec ses « menaçantes gueules béantes », et le fait de se tourner vers la salle est qualifié de « sinistre », même si une note du cinéaste vise à amortir aussitôt l'impact de son commentaire, en signalant que des productions théâtrales ont repris l'effet du *Potemkine*.

C'est pourquoi, sauf à supposer une fantaisie incohérente de la part d'Eisenstein, une autre lecture ne peut être exclue : l'image du canon braqué vers les spectateurs paysans leur fait plutôt jouer le rôle d'authentiques ennemis que celui d'alliés potentiels qui n'ont pas encore choisi leur camp, de même que cette autre « machine » évoquée juste après, dans l'article, « la machine bureaucratique » incarnée par « le gigantesque chariot de la machine à écrire, filmé sur toute la largeur de l'écran, arrivant en travelling avant » : ce sont des intérêts de classe différents qui s'affrontent dans la séquence bureaucratique et, peut-être bien, dans la première aussi.⁵ De façon générale, d'ailleurs, c'est l'article tout entier de « La centrifugeuse et le Graal » qui nous semble devoir être lu avec prudence, entre les lignes : cette insistance sur le « pathétique » et la dimension finalement « expérimentale » de *La Ligne générale* apparaît dans une certaine mesure comme une diversion face à un film au sujet trop sensible, sorti en 1929, au moment où le régime semble se décider de

4 Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, Paris, 1990, p. 143.

5 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférence nature* / 1, *op. cit.*, p. 115.

plus en plus pour une collectivisation forcée.⁶ De fait, c'est avec des étrangers, lors de sa « tournée européenne » ou dans sa correspondance, que S. M. Eisenstein tiendra des propos différents à son sujet, moins strictement formels ou convenus qu'au moment de sa sortie soviétique programmée, dans « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale* » par exemple – de la même façon qu'en U.R.S.S. il lui donne finalement le nom voulu par Staline, *L'Ancien et le nouveau*, et qu'à l'étranger il continue à parler de *La Ligne générale*...⁷

On le voit à travers cet exemple : le risque de malentendu est élevé, concernant Eisenstein. Dans *Montage Eisenstein*, Jacques Aumont souligne à quel point le discours sur le cinéaste peut faire écran et propose d'utiles mises au point non seulement sur son mysticisme et son homosexualité supposés, mais aussi sur son « rejet » du freudisme et son usage de la « fée dialectique », sans parler de son prétendu « formalisme », de sa promotion d'une « ciné-langue » ou de ses soi-disant revirements théoriques. À tous ces sujets qui ont fait obstacle, dont le cliché d'une jouissance mal bridée et celui d'un génie pervers du stalinisme ne sont peut-être pas les moindres, j'ajouterai la question politique, qui recoupe en partie les points précédents. En effet, que ce soit à travers l'éloge ou le blâme, toute une tradition critique ou para-critique a réussi à lier le sort du cinéaste à celui de l'U.R.S.S., à tel point qu'il est devenu difficile *pour cette raison aussi* de se frayer un chemin dans son œuvre, hors des sentiers battus par les interprètes « communistes » et par leurs contempteurs les plus pressés, prompts à ne voir chez Eisenstein qu'un cinéma basement militant, de talent certes, mais propagandiste malgré tout, au mauvais sens du terme. Certes, depuis une vingtaine d'années, il semble que l'on considère un peu moins les réalisateurs soviétiques comme inféodés au régime stalinien ; mais il y a loin encore de cette suspension du jugement à l'idée qu'il a pu s'agir, parfois, de véritables résistants.⁸ Il en va ainsi pour Eisenstein, toujours évoqué pour ses œuvres remaniées ou censurées – pour ainsi dire toutes depuis *Octobre*, à l'exception d'*Alexandre Nevski* – mais presque jamais pour une éventuelle démarche dissidente. Malgré les précautions oratoires, malgré les doutes, et même quand on indique des faits divergents, l'image de cinéaste officiel lui colle à la peau ; elle se trouve même confortée, paradoxalement, par l'autre grande image, guère préférable, de cinéaste « apolitique », génial mais opportuniste.

Dans *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Natacha Laurent relève avec raison qu'on s'est trop attaché pour appréhender cette période à un imaginaire de l'artiste « maudit », d'un artiste en conflit ouvert avec le pouvoir, inadéquat pour décrire la réalité d'un régime totalitaire.⁹ Reste à ne pas tomber dans l'excès inverse, auquel fait penser, dans le même texte, la citation de Tzvetan Todorov : celui de croire que l'on était obligé de « participer », corps et âme, sans l'ombre d'une arrière-pensée possible, à tout instant. Pour décrire la résistance sous un tel régime, de même que la

6 Sur le contexte historique de *La Ligne Générale*, voir les précisions très instructives de François Albera dans *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990, p. 230-236 et 240-241 notamment. On peut regretter néanmoins que l'auteur se contente de noter un « décalage », un « retard » du film, commencé en 1926, en suivant la ligne des XIV^e et XV^e congrès du PC de décembre 1925 et 1927, et les orientations de 1928-1929.

7 Et encore faudrait-il relativiser cette différence : à le lire, Eisenstein semble continuellement s'exprimer *sous surveillance*, à l'étranger aussi, et il ne se résout jamais complètement, même en U.R.S.S., à appeler son film *L'Ancien et le nouveau*. Pour les articles « promotionnels » du cinéaste, « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale* » mais aussi « Une expérience accessible à des millions », voir *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 51-60. Sur le changement de titre du film, lire F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 233-234 (notamment la note 39).

8 Il faut relever néanmoins de précieuses exceptions, comme le travail qui a accompagné les rétrospectives de 2000 au Festival de Locarno et de 2002-2003 au centre Georges Pompidou. Cf. *Gels et dégels, Une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, sous la direction de Bernard Eisenschitz, éd. Centre Pompidou/Mazzota, Paris/Milan, 2002.

9 N. Laurent, « Présentation », *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003.

collaboration d'ailleurs, il convient de distinguer l'apparence d'adhésion, attendue de chacun, de la logique plus profonde des actes commis. S. M. Eisenstein nous est de ce point de vue d'une aide infiniment précieuse : là où certains n'imaginent de dissidence que frontale, souvent pour en conclure qu'elle était impossible, son exemple rappelle que l'homme dispose de toutes les ressources de l'équivoque, de l'humour – même si elles ne sont pas toujours sans conséquences, évidemment, et si l'espace où elles peuvent s'exercer se réduit parfois tragiquement.

Telle est l'hypothèse que je souhaite explorer ici, à travers *La Ligne Générale* et certains écrits du cinéaste. C'est probablement la meilleure réponse que l'on puisse faire au discours sur un cinéma de la métaphore qui manipulerait, comme le montage, le réel et le spectateur. Il s'agit en effet de percevoir enfin Eisenstein pour ce qu'il fut : un résistant à l'imposture « soviétique », mais un résistant qui s'est découvert progressivement, pendant les années 20, après s'être reconnu « révolutionnaire » à la fin de l'adolescence ; et un révolutionnaire résistant qui a élaboré une esthétique en conséquence, où la métaphore joue un rôle décisif.

Pour donner corps à cette hypothèse, *La Ligne générale* s'imposait.

D'abord, parce que ce film permet, peut-être plus que tout autre, de préciser, voire de renouveler cette connaissance d'un Eisenstein *politique* – et lever ce malentendu-là permet d'en lever beaucoup d'autres, notamment sur le contenu de son œuvre, ou son style.

En effet, faut-il le souligner ? *La Ligne générale* est le seul de ses films dont nous disposions qui se déroule en U.R.S.S. *après la révolution*.

La Grève d'abord puis *Le Cuirassé Potemkine* relatent des épisodes antérieurs à 1917, où la révolution, pour nécessaire qu'elle apparaisse, n'existe encore que sous la forme d'un projet. S. M. Eisenstein indique d'ailleurs qu'il a largement taillé dans le scénario de son deuxième film, qui devait porter initialement sur « tout l'immense déferlement d'événements de 1905 », et qu'il n'en a retenu qu'« une demi-page ».¹⁰

Octobre ensuite, qui interrompt l'élaboration de *La Ligne générale*, s'arrête au moment même où les bolcheviks s'emparent du pouvoir – alors qu'une troisième partie était prévue, évoquant l'année 1918.

¡ Que viva Mexico ! qui n'a jamais été monté par S. M. Eisenstein, comme on le sait, se déroule *ailleurs*, et décrit les prémisses d'une autre révolution.

Quant au *Pré de Béjine*, dont l'action a lieu après 1917, il fut interdit, le bureau politique lui reprochant de représenter la collectivisation comme un processus de destruction, et de donner une trop grande place à un personnage qui « fait de l'ombre » au pouvoir soviétique.¹¹ Seul un montage de photogrammes en a été conservé.

Enfin, *Alexandre Nevski* comme *Ivan le Terrible* se déroulent en des temps lointains, même si ces deux films parlent, on le sait, de leur époque *aussi*. L'évitement n'en est pas moins manifeste : dans son autocritique, suite à l'interdiction du *Pré de Béjine*, Eisenstein promettait de s'atteler à un sujet militant, « que sa matière le situe en 1917 ou en 1937 »...¹²

La Ligne générale constitue donc bien un document précieux, où le cinéaste traite *un peu plus frontalement* de la révolution « soviétique », non plus dans son projet, mais dans ses actes. Et encore pourrait-on relativiser cette exception elle-même : au début, le monde paysan nous est présenté comme ayant échappé à la révolution – c'est la campagne d'avant la collectivisation – et le

10 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, op. cit., p. 184. L'aventure du cuirassé ne représentait que 1/20^e des plans du scénario initial (*ibid.*, p. 293, n. 225).

11 Voir Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin*, éd. Privat, Toulouse, 2000, p. 49-50.

12 Cité par Barthélemy Amengual, dans *¡ Que viva Eisenstein !, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1980, p. 307.

film ne se départit pas d'un certain ton propre à la fable. Or, malgré cela, *La Ligne générale* trahit un regard extrêmement critique sur le régime en place, surtout si l'on tient compte du climat de censure qui régnait déjà en U.R.S.S. et du ton de dérision qui parcourt le film tout entier. Pour donner d'emblée une idée de la position partagée selon moi par Eisenstein, je dirais qu'il défend une *autre* révolution, cette *Révolution inconnue* qui a donné son titre au livre très éclairant de Voline : c'est à cette dynamique révolutionnaire trahie par le pouvoir en place que le cinéaste se montre continuellement fidèle.

Mais *La Ligne générale* s'impose pour d'autres raisons encore. C'est le dernier film « muet » qu'Eisenstein a monté ; c'est aussi le dernier film qu'il a tourné en U.R.S.S. avant son long voyage en Europe et en Amérique, de 1929 à 1932 – et avant ses mésaventures, retour d'Occident. C'est donc, pour ses spectateurs comme pour lui, la fin d'une époque. C'est également l'un de ses films les plus méconnus, alors qu'on peut le considérer, à bien des égards, comme l'une des expressions les plus achevées de son art. François Albera distingue même une progression entre *Le Cuirassé Potemkine*, « dépassé », dans la voie duquel il est « impossible d'aller plus loin » selon Eisenstein, puis *Octobre*, « laboratoire » d'un nouveau cinéma, et enfin *La Ligne générale*, « application » de la « méthode », en quelque sorte dépassement réussi de « l'unité équilibrée » de l'un et des « essais expérimentaux » de l'autre.¹³ Ce film frappe en effet par la façon dont il intègre, dans une forme maîtrisée, les recherches du cinéaste sur un discours cinématographique : on n'y trouve plus les « éléments de persiflage » un peu convenus d'*Octobre*, comme le reconnaît S. M. Eisenstein, qui n'étaient que le stade « primitif » d'une « appréciation sociale abstraite ».¹⁴ Au contraire, ce film retient l'attention par la maturité de son style métaphorique – que l'on retrouve aussi dans ses écrits. Il constitue même un terrain idéal pour souligner la finesse du discours implicite qui parcourt ses films, discours plurivoque mais précis où les métaphores et les comparaisons jouent un rôle déterminant.

Je crois utile d'y insister : la fécondité d'une telle démarche est encore trop souvent insoupçonnée. Interroger le discours des métaphores permet pourtant de rendre compte des aspects les plus étonnants du style d'Eisenstein. C'est par lui que le point de vue critique du cinéaste apparaît le mieux et que l'on peut éviter de se méprendre à son propos. C'est aussi cette prédilection pour le métaphorique qui nous permet d'appréhender, sinon avec un œil neuf, du moins avec une grande économie de moyens, certaines problématiques chères au cinéaste et au théoricien, comme celles que l'on désigne sous le nom de « cinéma intellectuel » ou d'« image globale », et qui nous donne indirectement la clef de son rapport à la notion de dialectique – où c'est surtout le principe de conflit qui domine, où la synthèse n'est jamais imposée. Il s'agit ainsi de souligner à quel point l'esthétique nous permet d'approcher, dans son œuvre, le politique et l'idéologique – autrement dit, pour reprendre ces éternelles distinctions qui furent chères à l'auteur de *Film Form* et *The Film Sense*, de questionner le « fond » par la forme. Il n'existe d'ailleurs pas d'autre façon d'accéder au sens d'une œuvre, quoi que nous soyons parfois amenés à penser sous l'influence de pratiques plus expéditives ; il n'y a jamais eu de voie directe pour accéder au « contenu ». Tenter cela, surtout dans un cinéma aussi riche et élaboré que le sien, c'est courir le risque *immédiat* de faux-sens et de contresens. Cette précaution vaut d'ailleurs pour l'étude des écrits d'Eisenstein. C'est vrai que nous souffrons d'une absence criante de traductions de ses textes – François Albera a rappelé combien

13 François Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, op. cit., p. 24.

14 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 179-180

nous pâtissons de ce retard.¹⁵ Mais c'est un fait aussi que l'on a rarement su rendre compte, dans toute leur richesse, de la complexité des textes déjà traduits. Aussi, loin de croire qu'il serait impossible de parler du cinéaste aujourd'hui, faute de matériaux plus nombreux dans le domaine francophone, ce livre veut montrer que l'analyse des seuls matériaux existants est déjà largement incomplète – même si la faiblesse de certaines traductions doit nous inviter à une constante vigilance.¹⁶ Autrement dit, les documents dont nous disposons à ce jour, voire ceux dont nous disposons depuis les années 70, suffisent amplement pour appréhender *autrement* l'œuvre de S. M. Eisenstein. On pourrait même affirmer, en poussant à peine le paradoxe, que cette rareté du matériau est une chance pour l'analyste. C'est du moins ce qui frappe celui qui se penche sur ses écrits ou ses films aujourd'hui : qu'il soit possible, à partir des mêmes matériaux, de faire de nouvelles analyses – et, finalement, de proposer une lecture fort différente de son œuvre, point trop déterminée par celle que le cinéaste propose en apparence.

Il est étonnant en effet de noter combien sont nombreux les critiques, les commentateurs, à pointer les singularités de l'œuvre d'Eisenstein – l'œuvre aussi bien écrite que cinématographique – et à s'arrêter devant leur interprétation, à ne pas oser se prononcer sur leur degré d'*insolence*. Probablement est-ce la question de l'intentionnalité qui gêne : on doute toujours devant ce qu'on croit lire ; on se dit qu'on « sur-interprète », que tel effet de lecture n'était pas voulu par S. M. Eisenstein, pas intentionnel.

C'est pourquoi je me propose d'examiner un film d'abord, et les textes du cinéaste ensuite. Ces deux parties doivent être considérées comme les deux faces d'une même étude : la première se penche sur « l'ambiguïté » de *La Ligne générale* et de son style quand la seconde interroge les écrits du cinéaste et questionne leurs « contradictions ». Dans les deux cas, c'est le même mouvement qui a guidé l'écriture. La seconde partie peut donc être lue avant la première, même si elle se propose en quelque sorte de vérifier, à partir de matériaux différents, l'hypothèse de celle-ci. Seulement, le parti a été pris de commenter le moins possible les textes d'Eisenstein à la lumière de ses films, de même que l'inverse : c'est en effet l'usage trop courant de certaines séquences, ou de ses écrits, et cela fait partie du problème.¹⁷ Établir trop tôt certains rapprochements, et surtout expliquer films et textes les uns par les autres, c'est souvent la meilleure façon de s'égarer, tant S. M. Eisenstein laisse ouverte *en apparence* la signification, tant il multiplie lui-même les pistes – bonnes et mauvaises, hérétiques ou orthodoxes. Or, c'est cette « ouverture » qu'il s'agit de cerner au plus près : elle ne témoigne pas seulement d'une prudence bien compréhensible, mais aussi, comme on va le voir, d'une certaine disponibilité aux rencontres, aux idées, une confiance accordée à celles-ci, en même temps que d'une forme originale et supérieure de talent polémique.

15 Par exemple, dans « Eisenstein dans le texte », *CiNéMAS*, volume 11, printemps 2001, numéros 2-3.

16 Je pense à S. M. Eisenstein, *Le Film : sa forme / son sens*, *op. cit.*, à l'article « Hors cadre » en particulier.

17 Bien sûr, pour l'efficacité de l'exposé, j'ai enfreint à plusieurs reprises cette règle, mais j'ai néanmoins jugé bon de conserver cette bipartition, pour marquer la nécessité d'une approche prudente – et aussi pour ne pas écraser sous un commentaire des textes l'analyse des séquences de *La Ligne Générale*.

3.1. Marfa et le pot au lait

« Le lait tombe : adieu veau, vache, cochon, couvée. »

La Fontaine, *La Laitière et le pot au lait*.

Avant d'entrer dans le détail de *La Ligne Générale* et d'y suivre la piste de quelques métaphores, il convient de souligner la difficulté à appréhender une telle œuvre – véritablement, pour reprendre une expression de Jean Narboni, une œuvre « monstre ». ¹⁸ En effet, le film d'Eisenstein semble fait pour une analyse minutieuse, que l'œil « nu » pendant la projection ne peut vraiment effectuer. *La Ligne générale* étourdit par sa complexité, par la multitude de ses niveaux d'analyse, par le statut à accorder à certains plans tout juste entrevus ou à certains segments dont l'importance est manifeste mais qu'une séance de cinéma ne permet pas d'appréhender. Devant une telle œuvre, on pense à ces détails architecturaux de cathédrales, ces gargouilles, ces corniches sculptées pour l'unique plaisir des anges ou de Dieu – pour une gloire à venir, un spectateur invisible. Paradoxalement, le magnétoscope puis le DVD permettent enfin, aujourd'hui, de rendre pleinement honneur à ce travail dont on se demande vraiment pour qui il a été accompli.

Est-ce pour cela que le sentiment s'impose, malgré l'abondance de la littérature sur Eisenstein, malgré sa réputation d'aimer les « hiéroglyphes », les figures de rhétorique et même d'être *le* cinéaste de la métaphore, qu'on ne s'est pas encore assez attardé sur ces images, qu'on ne les a pas vraiment *écoutées* ? Est-ce à cause du soupçon dont la figure de rhétorique a fait l'objet, qui l'a dépossédée de ses pouvoirs sur le plan théorique, en la concevant comme substitution d'un mot à un autre (ou, au cinéma, d'un plan à un autre), qui l'a ainsi ravalée au rang de simple ornement, qui a négligé de considérer qu'elle pouvait porter un discours ? C'est très possible. Pourtant, *La Ligne Générale* recourt abondamment à des rapprochements de plans, de séquences – et à des rapprochements *conflictuels* – qui invitent à aller au-delà des simples apparences. Mais ils constituent en même temps la pierre angulaire d'un art de l'équivoque qui, pour essentiel qu'il soit chez Eisenstein, n'en est pas moins redoutable pour l'analyste. Aujourd'hui encore, « l'ambiguïté » de ses œuvres est très souvent perçue comme un « trait de style », finalement assez gratuit, ou comme une composante de sa personnalité, un goût pour la polysémie ou la perversion qu'on ne cherche pas à interroger plus avant. Dans *La Ligne générale* par exemple, on a vu un hymne à la collectivisation, à l'industrialisation des campagnes, impropre à une bonne propagande, certes, mais finalement plus ou moins dans la ligne du Parti, ou seulement un peu « en retard », selon la *doxa* qui s'est établie à ce propos, rappelée par Albera. D'autres hypothèses sont pourtant possibles, et autrement convaincantes. Bien loin du souhait de Staline, et de la fin épique qu'il a voulue et imposée, le film fourmille d'échos paradoxaux aux réalisations antérieures d'Eisenstein, ou au cinéma étranger ; il multiplie aussi les plans, les rapprochements insolites, qui ont dérouté en 1929 et qui déroutent encore aujourd'hui. En fait, comme plusieurs autres de ses films, *La Ligne générale* déploie tout un éventail de figures métaphoriques qu'il convient d'interpréter : c'est par elles notamment que le film délivre des significations d'une grande richesse, autrement plus subversives que ce « formalisme » dont on n'a cessé d'accuser son auteur. Pour peu que l'on suive cette invitation, que l'on cherche à percevoir le discours de ces métaphores, on découvre un

18 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », *Cahiers du cinéma* n°271, novembre 1976, p. 15. Jean Narboni convoque en effet G. Bataille et sa dialectique des formes pour parler de l'esthétique d'Eisenstein : chez ce dernier, « n'importe quelle forme », même la plus naturelle, aurait « quelque chose d'aberrant et de monstrueux ».

S. M. Eisenstein beaucoup plus dubitatif sur l'évolution du régime soviétique qu'on a pu le dire, et ce beaucoup plus tôt qu'on a pu le croire.

Le malentendu était peut-être inévitable, d'autant que les textes du cinéaste sont, comme on l'a indiqué, non seulement pléthoriques mais, eux aussi, délicats d'interprétation : à travers eux, Eisenstein a en quelque sorte balisé, préparé l'analyse de ses films. À ce titre ses écrits sont éclairants mais également capables de piéger, si on les prend pour argent comptant. Il y a d'abord une extrême variété des textes, qui invite à adapter notre lecture à leur contexte : *scenarii*, écrits de circonstance, discours au congrès des cinéastes ou à la Sorbonne, lettres à des amis, à des relations, écrits plus personnels mais souvent destinés à la publication, mémoires, transcriptions de cours, etc. Tous ces écrits nécessitent de trouver la bonne distance. En fait, il faudrait à chaque fois accompagner la citation d'un texte d'Eisenstein des raisons qui nous poussent à lui donner du crédit, tellement il apparaît qu'il écrivait sous le coup d'une certaine autocensure, qu'il rusait pour transmettre ses idées. Son goût immodéré pour la digression apparemment innocente, pour les stratégies d'écriture les plus fines en est un premier signe. Jacques Aumont s'est montré sensible à ce caractère fuyant de son écriture, à cet art du dévoilement différé, voire de l'esquive, qui passe aussi, par exemple, par la citation.¹⁹ De même, tout en dégagant la profonde cohérence de la théorie eisensteinienne, il ne manque pas d'indiquer les nombreuses difficultés qui surgissent, la dimension « tactique » de la référence à l'extase par exemple, le « double jeu » du cinéaste lorsqu'il établit une histoire et une théorie du montage en trois étapes, ou encore « l'essentielle ambivalence du statut du matérialisme dialectique », les tensions nullement résolues qui couvent dans l'articulation entre le thème de l'unité et celui du conflit.²⁰ Voilà qui indique bien à quel point la prudence est de mise. Dans cet art de l'esquive, dans ces « contradictions » apparentes, je crois qu'il faut déceler une invitation franche à lire entre les lignes. Le fameux inachèvement de la plupart de ses ouvrages, dont aucun n'a été publié de son vivant, même quand il s'agissait de recueils de textes, à l'exception de *Film Form* et *Film Sense*, et encore cela se fit-il à l'étranger seulement, me semble être lui-même un nouvel indice de cette difficulté : pouvait-on achever un « système de la forme », cinématographique au moins, et authentiquement révolutionnaire, dans un pays où la révolution n'était pas achevée mais où, de plus, le pouvoir a prétendu très vite connaître la bonne voie ? N'est-ce pas pour cela que la fameuse typologie du montage justement commentée par Jacques Aumont, ces progrès à la fois historiques et « dans le concept », en trois étapes, ne convainquent jamais, notamment la dernière partie, dans « Montage 1937 » par exemple, malgré l'indéniable finesse du propos général, et alors qu'on trouve ce schéma dès 1929, à nouveau en 1935, et encore dans *La Non-indifférente nature*, pour ne citer que ces dates-là ? Quand il ne s'agit pas de dissimuler la pointe la plus vive d'une critique de son époque sous un propos ambigu ou trop évidemment conformiste, sous une fausse auto-critique par exemple, les écrits d'Eisenstein – dont la séduction est toujours grande – semblent faits pour guider l'interprétation de ses œuvres, justifier ses choix passés, même si, à aucun moment me semble-t-il, ils ne se limitent à cela ou, mieux, alors qu'ils ne cessent *en même temps* de proposer une réflexion. Le choix des séquences qu'il étudie et l'analyse

19 Voir par exemple le jeu sur le « voile ironique » des métaphores religieuses, le dévoilement feint qui évoque l'art du prestidigitateur qui détourne l'attention, qui dit indirectement, ou le rôle d'« échappatoire » de la citation, dans *Montage Eisenstein*, Images modernes, Paris, 2005, p. 26, 31-32, 34. Voir aussi la préface aux *Mémoires* de S. M. Eisenstein, *op. cit.*, p. 8, 10, 12-14.

20 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, respectivement p. 84, 217, 231-232, 90-95. Sur le dernier point seulement, et bien que je partage totalement les soupçons que l'on peut éprouver concernant l'un et l'autre thème, j'aurai à émettre une réserve dans la mesure où, dans l'interprétation de cette tension, je ne crois pas qu'il faille hésiter à mettre davantage l'accent sur le conflit que sur l'unité.

qu'il en propose possèdent souvent, par exemple, une fonction de diversion – sans que le propos en soit, par ailleurs, forcément entaché. N'est-il pas singulier qu'Eisenstein évoque si fréquemment le lion du *Cuirassé*, la vache égorgée de *La Grève* et la séquence des dieux d'*Octobre*, ou encore l'écrèmeuse et la procession de *La Ligne générale*, et si peu, dans ce dernier film, le rêve de Marfa par exemple, ou sa visite avec le délégué ouvrier dans les bureaux, également riches en métaphores (je pense en particulier au jeu sur les bustes et le portrait de Lénine) ? Il semble s'agir pour lui, très souvent, de prévenir des interprétations qui pourraient le gêner, de répondre à des critiques qui lui ont été faites ou de les esquiver, et donc, en quelque sorte, d'orienter la lecture. C'est dire qu'il faut pondérer ces textes par un fort coefficient de doute : ils peuvent nous éclairer, mais à condition seulement d'en débusquer les stratégies, les sous-entendus. Tout fonctionne comme si, aujourd'hui encore, nous tombions dans les pièges qu'Eisenstein a tendus pour ses détracteurs de l'époque.

Dans « La centrifugeuse et le Graal » par exemple, le réalisateur avoue, sous forme de *mea culpa*, que « le thème de l'industrialisation de l'agriculture », qui « ne pouvait que passionner en soi », n'a pas été traité « avec suffisamment d'exactitude et de profondeur » dans *La Ligne générale*, « probablement parce que la première place y était plutôt dévolue au “pathétique de la machine” qu'à la compréhension sociale des profonds processus internes dont foisonnait la campagne durant son passage aux formes de l'économie collectiviste ».²¹ Faut-il prendre cette critique pour argent comptant ? C'est justement le lien entre ces deux aspects qui intéresse dans *La Ligne générale* : non pas cet accomplissement de la commande politique ou cet évitement de la « commande sociale », mais cette façon biaisée de répondre au sujet. Comment S. M. Eisenstein aurait-il pu, en conscience, traiter ces problèmes de front, en 1928 et 29, alors qu'il ne pouvait ignorer les formidables tensions qui agitaient la campagne, le peu d'enthousiasme des paysans pour le collectivisme – le film lui-même en témoigne – à l'heure où s'effectue le choix d'une industrialisation de l'U.R.S.S. à leurs dépens – dont *La Ligne Générale* témoigne déjà, là encore ?²² Cette autocritique un peu rapide, qui suit un paragraphe où la langue de bois du régime est pastichée, invite donc à une autre lecture : une lecture critique de l'évolution de l'U.R.S.S. C'est ce qu'entrevoit Jacques Rancière dans « La Folie Eisenstein », lorsqu'il écrit que les films de propagande ne fonctionnent pas comme *La Ligne générale*, mais sans aller jusqu'à faire l'hypothèse d'une adhésion critique au communisme, d'un éloge paradoxal voire ironique du collectivisme, de la mécanisation – où le blâme porté sur un projet, sur ses réalisations, n'englobe pas la totalité de l'expérience communiste.²³ Comme Jean Narboni dans « Le hors-cadre décide de tout », il souligne la « monstruosité » de l'œuvre, il en perçoit les contradictions, mais il refuse de les attribuer à la démarche de S. M. Eisenstein : il croit avoir raison *contre* lui, alors qu'il a raison *avec* lui. Tout le malentendu est là.

Le malaise ressenti par Jean Narboni me semble donc justifié lorsqu'il perçoit comme « contenu du film » le « primat de la machine sur l'homme, du développement des forces productives sur la révolutionnarisation des rapports de production », l'« exploitation de la campagne par la ville », l'« imposition par en haut du socialisme ».²⁴ De même, on peut partager son sentiment que

21 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La Non-indifférente Nature /1*, *op. cit.*, p. 105. On aura noté qu'il s'agit là d'une simple hypothèse, l'explication étant précédée d'un curieux « probablement ».

22 B. Amengual donne quelques indications sur ce contexte politique : cf. *Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 237-238. En 1928, c'est la ligne dénoncée par Boukharine, défendue par Staline après Préobrajenski puis Trotski, à savoir « l'accumulation primitive » de capital au détriment de la paysannerie, qui l'emporte. Cf. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 233 et 241.

23 J. Rancière, « La folie Eisenstein », *La Fable cinématographique*, Le Seuil, Paris, 2001.

24 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », *art. cit.*, p. 14.

« quelque part », dans le film, quelqu'un se moque, s'amuse, sans pour autant suggérer que c'est d'une « façon infiniment retorse », ni exclure, comme il le fait, l'hypothèse que ce soit aux dépens des « thèmes politiques » officiels. Ne peut-on prendre « au sérieux » un thème, en effet, la question paysanne en l'occurrence, sans accorder automatiquement du crédit à son traitement par le pouvoir ? Pour tenter de cerner cette « ligne » eisensteinienne aujourd'hui, on pourrait donc dire, comme le suggère François Albera en 1990, que le cinéaste défend un point de vue assez proche de Boukharine lorsque celui-ci, soucieux d'éviter l'exploitation de la paysannerie, s'est opposé à Préobrajenski, Trotski puis Staline, prévoyant, si la ligne se durcissait dans les campagnes, un cycle de résistance et de répression, et finalement une nouvelle Terreur.²⁵ Il me semble en effet possible de considérer que S.M. Eisenstein a dit « la vérité » de son époque, avec un mélange de fascination et d'inquiétude pour les mutations en cours, sans pour autant faire de lui, comme Jean Narboni, un génie pervers du stalinisme. Son œuvre, pour « monstrueuse » qu'elle soit à certains égards, est profondément humaine – lucide, critique – et sa monstruosité est celle des grandes œuvres, celle d'un Rabelais par exemple, nullement celle d'un Staline. C'est l'œuvre d'un cinéaste qui s'interroge sur son époque, qui souhaite de toute évidence participer à la dynamique révolutionnaire mais le faire de la meilleure façon possible, c'est-à-dire pas nécessairement *conforme*, « officielle », et pour commencer en invitant constamment à une réflexion individuelle sur la politique et sur l'existant. En outre, pour interpréter cette œuvre « monstre », il n'est pas besoin d'en appeler à Roland Barthes ou à Sade, à un troisième sens « erratique et têtu » ou à une hypothétique perversité de l'écriture.²⁶ Cette opacité, cette résistance du sens qui arrête le spectateur et provoque son interrogation, est-elle si rare ? Même si elle présente de toute évidence quelques particularités liées notamment à son époque, au régime politique, est-ce vraiment autre chose que ce « procédé » évoqué par Victor Chklovski qui consiste à « obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception », procédé qui est celui de l'art même, l'un des meilleurs antidotes à l'automatisme de la perception – ce danger suprême, quotidien, qui fait disparaître jusqu'à la vie, qui « avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre » – et qui, en l'occurrence, permet au cinéaste d'interroger indirectement, en riant, la politique officielle ?

Jean Narboni a d'ailleurs très bien décrit la difficulté, face à Eisenstein, dans « Le hors-cadre décide de tout » :

En fin de compte, il n'y a que deux façons de positiver *La Ligne générale*, aujourd'hui, pour peu qu'on soit d'accord sur le fait que la politique stalinienne à l'égard des campagnes dont le film est contemporain n'a pas été précisément démocratique. La première consiste à jouer l'artiste Eisenstein contre le pouvoir et la commande politique, et chez Eisenstein lui-même ce qu'il fait contre ce qu'il dit (ses textes seront alors dits ou bien mensongers : il en rajoute dans la foi socialiste pour couper court aux accusations de formalisme, ou dénégatifs : il « y croit » vraiment mais son écriture filmique en sait plus que lui). Il y a bien commande politique, mais la puissance signifiante, la perversion, la parodie, le jeu du gros plan et l'extrême singularisation des figures subvertissent le dogme et l'émiettent. C'est ce que fait Pascal Bonitzer dans ce même numéro, et je crois avoir dit en quoi je ne suis pas d'accord.²⁷

25 F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 241.

26 R. Barthes, « Le troisième sens. Notes sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma* n° 222, juillet 1970, p. 12. Plus largement, cf. J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », art. cit., p. 20-21, notamment avec la note 10. Pour le dire autrement, Eisenstein me semble bien davantage « l'analyste » de la société stalinienne que le « malade ».

27 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », art. cit., p. 18-19.

La seconde manière, celle de François Albera, qui est plus longuement développée et qui le convainc encore moins, consiste à « jouer » Lénine contre Staline.

Même si je n'en partage pas les conclusions, ces lignes de Jean Narboni témoignent, à la suite de F. Albera et P. Bonitzer et avant J. Aumont et B. Amengual, de la tentative trop rare de poser et de lever le malentendu. C'est cette brèche qu'il nous faut agrandir, en développant et précisant cette hypothèse d'une *résistance active*. Pour nous y retrouver aujourd'hui, le déplacement à effectuer n'est pas très grand : il suffit en quelque sorte de considérer que S. M. Eisenstein joue, non pas forcément tel dirigeant contre tel autre, mais plus essentiellement la révolution contre le Parti – que ce soit celui de Staline, de Lénine ou même de Marx, dont on sait qu'il n'avait pas de la paysannerie une image très flatteuse et qui a produit, à son corps défendant, une idéologie, le marxisme – sans aucun esprit de chapelle, mais sans interpréter pour autant le décalage entre les écrits et les actes par le mensonge, à soi-même ou aux autres. C'est en effet ce qui gêne encore, dans l'article de Pascal Bonitzer : la belle intuition exposée dans le premier paragraphe est vite entachée de lacanisme, vite recouverte par l'idée qu'Eisenstein serait subversif malgré lui, que la critique du stalinisme serait quasi subliminale, inconsciente, et notamment que la mise en scène subvertirait le scénario à la façon de l'inconscient débordant le conscient, par exemple dans l'extase. Qu'il y ait un travail de subversion du scénario dans *La Ligne Générale* ne me semble pas douteux mais, outre que l'histoire elle-même, surtout telle qu'elle apparaît *in fine*, « en plan d'ensemble », n'est pas exempte d'éléments subversifs, il n'y a aucune raison pour balayer l'hypothèse d'un sabotage *conscient*, comme le fait Bonitzer en citant l'accusation de Choumiatsky, portée en 1937 contre *La Ligne Générale*, selon laquelle S. M. Eisenstein aurait sciemment « appauvri le contenu idéologique ».²⁸ Dès la fin du film, en 1929, dans un article polémique vis-à-vis de l'impératif de divertissement du régime, le cinéaste ne condamne-t-il pas l'exigence de Renan, citée par Plékhanov, celle d'« un gouvernement fort qui obligerait la bonne paysannerie à accomplir pour nous une part du travail, tandis que nous nous livrons à la méditation » ?²⁹ Le fait que nous soyons dépris aujourd'hui de l'utopie communiste – c'est le moins que l'on puisse dire – peut alors constituer un danger, celui par exemple de proposer une lecture « apolitique » de l'œuvre d'Eisenstein, mais aussi une chance : nous pouvons enfin aborder *La Ligne générale* d'un œil neuf.³⁰

28 P. Bonitzer, « Les machines (x)tatiques », *Cahiers du cinéma* n°271, novembre 1976, p. 23-25.

29 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 191.

30 Notons ici que certaines éditions du film ne sont pas satisfaisantes. À défaut de pouvoir se reporter à la version restaurée en 1997 par Naum Kleiman, diffusée par Arte, dont l'accompagnement musical de Taras Bujewski témoigne d'une interprétation pertinente, on consultera l'édition DVD de 2002 distribuée par Films sans frontières, dont le montage semble parfaitement identique mais la traduction différente et la musique nettement moins bonne. En l'absence de ces deux versions, on évitera particulièrement l'édition vidéo des Films de ma vie, qui inverse notamment des séquences. Quant aux copies d'origine, F. Albera souligne qu'il n'existe pas de grandes variantes, sauf pour la séquence finale, ce que nous pouvons confirmer à partir de l'édition Arte/ZDF. Notre édition de référence se rapproche d'ailleurs énormément de l'épilogue décrit dans *Eisenstein et le constructivisme russe*, celui de la copie anglaise, présenté comme l'original, même s'il subsiste quelques petites différences au début, dont l'édition Les Films de ma vie, qui présente ce que j'appellerai l'épilogue stalinien, peut donner une idée (F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 241-245). Rappelons à cette occasion que *L'Ancien et le Nouveau* n'est pas le titre voulu par Eisenstein mais celui proposé par le pouvoir. Il induit à mon sens des lectures pour le moins discutables du film (un tel clivage, fût-il « dialectisable », n'est pas dans l'esprit d'Eisenstein, ou alors à la façon infiniment subtile d'*Archaïstes et novateurs*, dont le titre fut pourtant critiqué par Chklovski qui lui préférerait encore *Archaïstes-novateurs*).

La foi, les machines et les rêves

Prenons le parallèle entre la séquence de la procession et celle de l'écrémeuse. Une première lecture, « orthodoxe » si l'on peut dire, nous invite à y voir la victoire de l'industrie, de la machine et du travail, sur la superstition, et plus largement sur la religion, cet auxiliaire du capital. Une seconde lecture, plus fine, plus paradoxale, encouragée par Eisenstein, cherche à montrer comment le communisme peut réussir précisément là où la religion a échoué : le cinéaste trouve des formes de pathétique dans la pratique de la foi, l'extase en l'occurrence, pour les réutiliser en terrain communiste, pour susciter l'adhésion populaire ; et comme le communisme est censé être soutenu par la science, comme il ne cherche pas *a priori* à tromper, à la différence du pape, il peut réussir, il peut être magnifié. C'est à cette lecture, la plupart du temps, que l'on s'arrête. Récemment encore, Stéphane Bouquet souligne que cette séquence et plus largement *La Ligne Générale* proposent « le remplacement d'une religion [...] par une autre qui fait avec succès couler le lait/le sperme ». Il s'interroge alors : « mais quelle religion ? [...] peut-être, sans doute, le communisme, mais le film est plus sûrement un abandon à la puissance païenne de la fécondité ».³¹ Une telle lecture est évidemment recevable : les références mythologiques abondent par exemple. Seulement, elle néglige de considérer la tension qu'introduit la référence religieuse, surtout en contexte marxiste, ainsi que l'ironie de la séquence et même du film tout entier où, précisément, le « succès » de la nouvelle religion est très discutable. Pour le dire vite, elle produit plus de sperme et de rêve que de biens matériels, que d'outils ou de produits agricoles.

La comparaison avec la religion ne s'arrête pas là en effet. La provocation, car il s'agit bien de cela, se poursuit : un à un, tous les caractères de la religion sont attribués à l'entreprise collectiviste. Non seulement la machine apporte l'abondance – même s'il s'agit de lait, et non de pluie, et d'un lait crémeux qui gicle partout, qui ne remplit pas tant que cela les seaux – mais elle réussit également un authentique miracle : ce n'est pas le prêtre qui y parvient, mais bien la machine, qui provoque le doute puis la foi – communiste, en l'occurrence – et qui réussit à multiplier de façon prodigieuse les membres du kolkhoze. Car telle est bien la réussite de la machine : elle entraîne l'adhésion des masses paysannes, elle convertit. La mise en scène ne laisse pas beaucoup de place au doute, rien n'est épargné, la référence religieuse est partout : de la lumière « intérieure » de l'écrémeuse qui irradie, *illumine* les paysans, à la posture de Marfa, qui reçoit le lait condensé comme une révélation, qui exhibe ses paumes crémeuses comme le Christ ses stigmates, preuves irréfutables de la supériorité de sa nouvelle foi. Certains plans sont particulièrement éloquentes : après avoir *levé* les yeux avec inquiétude vers les becs de la machine, après avoir attendu un signe, la centrifugeuse lui répond, l'un des becs pivote, puis le lait épaissi goutte et enfin coule à flots ; les mains de Marfa sont alors reliées à l'écrémeuse par deux filets de lait puis elle les tend vers les autres paysans. Le jeu avec l'iconographie chrétienne est manifeste, même s'il est délicat de produire une référence précise.³² Après la dérélition vient la foi, la révélation, le miracle. Enfin, le montage organise sur un mode très précis le parallèle avec l'épisode de la procession. Il orchestre une nouvelle fois l'attente des paysans et des spectateurs, en suivant un procédé qu'il a déjà utilisé

31 S. Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2007, p. 47-49.

32 On peut d'ailleurs penser, comme Jacques Aumont me le propose, non pas au Christ mais à des saints (sans même parler de la Vierge de l'Annonciation), notamment au tableau de Giotto, à Saint François d'Assise recevant ses stigmates de l'archange, ou à la lactation miraculeuse de Saint Bernard, telle qu'Alonso Cano l'a dépeinte par exemple, où Bernard de Clairvaux reçoit du lait du sein de la Vierge (à un moment, en effet, c'est le visage de Marfa qui se trouve éclaboussé de lait – l'écrémeuse ne vise pas aussi bien que la Vierge).

dans la séquence précédente, mais aussi à la fin du *Cuirassé Potemkine*, lors de la rencontre avec l'escadre : « ou bien » la flotte du tsar tire, ce qui paraît le plus probable, « ou bien » elle fraternise avec le cuirassé, ce qui sauve la révolution ; « ou bien » la prière provoque la pluie, ce que tous les paysans attendent, « ou bien » le pope est un charlatan ; enfin, « ou bien » l'écrémeuse ne produit rien, ce qui est donc présenté comme possible, non seulement par des cartons mais aussi par la mise en scène, « ou bien » elle épaissit le lait, ce qui sauve la coopérative. L'ambiguïté de cette dernière séquence se trouve démultipliée par la double comparaison. Dans les trois cas, une sorte de miracle est attendu : que ce soit la pluie annoncée par le pope, la condensation du lait, ou la traversée indemne de l'escadre. Mais si, dans *Le Cuirassé Potemkine*, le « miracle » – la contagion de l'idée révolutionnaire – est vraisemblable et pathétique, dans *La Ligne générale*, il en va autrement : le « jeu intense des espoirs et des doutes » prend un sens polémique. Sans même convoquer le plan sur les « canons » de l'écrémeuse-centrifugeuse, la machine paraît suspecte, surtout en contexte marxiste, non seulement à cause de l'idée de miracle, devenue explicite, mais aussi à cause du parallèle avec la fin de la procession, où la promesse du pope est taxée de « tromperie » et où les paysans se rendent compte de la manipulation dont ils ont fait l'objet.³³ La symétrie entre les deux séquences est en effet soulignée par une transition étonnante, ou plutôt par une absence de transition qui les confond un moment, qui s'appuie sur les visages incrédules ou hostiles des paysans pour mettre en évidence le rapport qui les unit – rapport qui n'est pas perçu immédiatement comme inversé – la première séquence exprimant la montée du doute, et la seconde *au bout d'un certain temps seulement* son reflux. D'ailleurs, si l'on recherche le point de bascule d'une « séquence » à l'autre, on peut noter qu'il s'effectue précisément par le biais d'un carton « Tromperie ? », au moment où le doute culmine. Et encore faut-il nuancer ce résumé un peu rapide : avant que les paysans ne désespèrent de la pluie et ne se révoltent, avant que le pope ne sorte son baromètre, la procession *a failli réussir*, elle aussi. C'est bel et bien ce que suggère la mise en scène, ce qu'Eisenstein veut nous faire croire un instant. Au point culminant de la prière, le vent se lève, violemment. Des nuages passent. C'est ensuite seulement qu'un carton indique : « un nuage passe par hasard »... On ne saurait trop admirer ce « par hasard », qui renvoie dos-à-dos prières et baromètre, et ce carton tout entier qui interroge ainsi, frontalement, les croyances. La science, météorologique en l'occurrence, n'est pas plus sûre que les prières. L'écrémeuse l'est-elle bien davantage, pour apporter aux paysans ce qu'ils demandent ?

Tout cela surprend donc, notamment de la part d'un film qui prétend démontrer la supériorité de la technique et de la science – et d'autant plus que la mise en scène à la fois de l'exhibition de la machine et du « miracle » de la condensation évoque un tour de magie, depuis le dévoilement de l'écrémeuse par l'agronome jusqu'aux soins étranges que lui prodigue Marfa, qui frotte la machine comme une assistante dévouée mais aussi, au moment où le doute culmine à nouveau, où l'espoir de la paysanne est le plus intense, comme une nouvelle lampe d'Aladin. D'ailleurs, bien que S. M. Eisenstein déclare le contraire, il n'y a rien de très didactique dans cette séquence : malgré les débauches d'effets, rien n'aide à comprendre vraiment le mécanisme d'une telle machine, ni même à quoi elle sert vraiment. Ce que nous voyons sortir des becs, comme aboutissement du processus, ressemble vraiment au lait qui a été introduit peu avant par l'héroïne. L'opération d'écémage reste

33 Sans compter que le personnage du pope servait déjà fréquemment de comparant injurieux pour les nouveaux ambitieux d'après 1917 : le manifeste « Ce qu'on appelle la "méthode formelle" » d'Ossip Brik par exemple, paru dans *LEF*, est tout entier tourné contre les « popes et popillons de la littérature », et son auteur prend soin de mentionner qu'il « ne conviendrait pas d'en parler si [parmi eux] ne se trouvaient quelques marxistes qui pour être tarés n'en sont pas moins marxistes » (art. cit., p. 16-17).

en large partie indiscernable, malgré la proclamation « il s'est condensé ! » : des flots laiteux se déversent, peu après les premières gouttelettes de lait épaissi, sans qu'on perçoive nettement la séparation effectuée par la machine, sans qu'on puisse clairement distinguer quand il s'agit de lait et quand il s'agit de crème.³⁴ Celle-ci reste donc, en large partie, invisible – de même que le beurre, que nous ne verrons pas davantage, et comme Dieu, serais-je tenté de dire, ou du moins comme la pluie. Il faut croire l'agronome et Marfa sur parole ou être suffisamment informé pour « voir » le phénomène de l'écémage. S. M. Eisenstein place lui-même des guillemets, dans *La non-indifférente nature*, pour désigner « la première goutte de lait “épaissi” frappant le seau placé sous la centrifugeuse », sur laquelle il n'y a jamais de gros plan.³⁵ Bien sûr, il ne s'agit pas de dire qu'il y a véritablement tromperie, et encore moins prestidigitation, quant à l'opération même : la crème, plus légère que le lait, n'évoque pas facilement du lait « épaissi » à l'image. Seulement, il est apparent que *La Ligne Générale* n'entreprend à aucun moment de nous montrer le lait écrémé qui sort d'un côté et la crème qui apparaît de l'autre. Le doute est donc entretenu, curieusement. En revanche, au milieu des innombrables analogies favorisées par la mise en scène, la partie centrale de l'écémage est comparée très clairement à... une roulette de casino. C'est ce plan-là, on ne peut plus ambigu, qui remplace très vite les bras que l'on voit d'abord tourner dans la centrifugeuse et c'est lui qui revient à l'écran, pendant tout le jeu des espoirs et des doutes, comme pour légitimer ceux-ci, et qui apparaît encore après l'apparition des premières gouttes. Le décalage qui apparaît alors entre le succès de l'écémageuse, qui n'a rien d'étonnant en soi, et la conclusion plus générale que le film semble en tirer – la supériorité de l'économie collectiviste – ne laisse donc pas de surprendre, comme si l'on proposait aux paysans et aux spectateurs une improbable « démonstration » de la révolution, d'autant plus surprenante que la « condensation » évoquée n'apparaît pas, ou mal, à l'écran. En un mot, c'est sur un coup de dés que la coopérative s'est créée, et il semble bien y avoir « tromperie », là aussi, malgré les apparences. Certes, les paysans sont ravis, et cela peut nous tromper ; mais ne s'étaient-ils pas déjà laissés prendre, auparavant, aux supercheries du pape, avant de les rejeter ? Ne les a-t-on pas dénoncés *déjà* comme moutons ? Et n'est-ce pas « par hasard », pour des raisons parfaitement non scientifiques, que les paysans adhèrent cette fois-ci ? *La Ligne générale* ne dénoncerait donc un « opium du peuple » que pour en présenter un autre. Tel semble bien le propos du film, pour le moins paradoxal et provocant.

Il faut revoir la séquence, que l'on a trop commentée pour ses indéniables « connotations sexuelles » : c'est vraiment à un mystère, à une cérémonie presque religieuse, que l'on convie les paysans. Nous pensons déjà à la messe, par moments, à la façon dont l'assemblée observe en silence, curieuse de ce rituel inconnu, les gestes de l'agronome, de Marfa et du jeune komsomol blond : comme l'écrit Jean Narboni, ces derniers nous apparaissent vraiment comme des officiants. La « condensation » ensuite fait penser au mystère de la transsubstantiation, avec cette idée du lait qui se change en crème, qui fera du beurre, qui *change d'état* via une énigmatique opération.³⁶ Puis,

34 Un carton peut d'ailleurs introduire une confusion supplémentaire, pour un public non averti du moins : la machine « permettra de faire du beurre », nous dit-on. Or, il ne s'agit ici que de procéder à l'écémage, opération qui était longue et fastidieuse avant d'être pratiquée mécaniquement : la machine permet ainsi de produire de la crème et *par voie de conséquence* du beurre en plus grande quantité mais le barattage n'est pas directement concerné, il intervient plus tard.

35 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 124.

36 Il faut néanmoins préciser que la traduction française du film introduit une ambiguïté qui n'existe pas en russe : « густеть » se traduit peut-être mieux par « s'épaissir », par « tourner au gras », que par « se condenser ». Pour autant, le jeu de mots que permet l'ambiguïté du mot *condensation* exprime d'assez près une idée qui se trouve chez Eisenstein : dans « La centrifugeuse et le Graal », le cinéaste souligne lui-même ce « bond », ce « saut » dialectique du lait dans une « qualité supérieure », la crème, qui peut sembler ironique ; il évoque même la « mutation d'une

après le doute, la façon dont Marfa tend ses mains pour prouver qu'elle avait raison de croire dans le kolkhoze fait songer à un autre mystère, à un autre miracle, notamment à travers l'imagerie chrétienne du Christ exhibant ses stigmates, pour prouver qu'il est bien ressuscité. Pourtant, ce que la paysanne nous montre ne prouve rien : son enthousiasme apparaît bien disproportionné. À quelle résurrection avons-nous assisté, sinon à celui de son espoir de fonder un kolkhoze ? Le lien avec le Christ et avec la messe semble néanmoins affermi par un autre biais, par le regard porté sur l'écrèmeuse au moment où elle est dévoilée : c'est le Graal qui apparaît aux paysans, un calice flamboyant, qui brille de mille feux. On sait que l'analogie avec « cette vaisselle espagnole » est suggérée par Eisenstein lui-même : que ce soit sur le mode de la dénégation, dans « La centrifugeuse et le Graal », ne doit pas nous arrêter. Il suffit de se reporter à l'entretien évoqué par le cinéaste, qui ne date d'ailleurs pas de 1929, comme on pourrait s'y attendre, mais de 1926, pour constater que son projet n'est pas d'ignorer superbement le Graal mais bien au contraire d'en conserver quelque chose pour y « substituer » une machine agricole, c'est-à-dire de traiter précisément celle-ci comme celui-là.³⁷ Les propos sont éloquentes : quelques pages après avoir évoqué le fameux calice, Eisenstein parle lui-même de « miracle » pour l'union de tous « les propriétaires individuels en une unique collectivité économique » puis, pour la machine, d'une « centrifugeuse s'illuminant d'une lumière intérieure ». Voilà qui évoque très clairement le Graal wagnérien « qui s'embrase en diamant », surtout quand on pense aux effets de miroitement obtenus par le flou, dans *La Ligne Générale*, par la mise au point qui s'effectue progressivement, comme lorsqu'on peine à accoutumer notre regard sur un objet trop lumineux, puis aux reflets sur les visages. Quand le réalisateur nous explique qu'il a obtenu ce dernier effet « par le procédé technique de la boule tournoyante à facettes de miroir », il est difficile de ne pas penser à cet embrasement « en diamant » évoqué en 1926.³⁸ Enfin, la forme même de l'écrèmeuse peut évoquer une coupe, un calice énorme pour une eucharistie d'un nouveau type, dans laquelle on verse du lait comme d'autres du vin – ou du sang, lors du supplice de Jésus. Le mystère de la transsubstantiation est d'ailleurs lié à celui de la résurrection, à travers l'eucharistie comme à travers le symbole du Graal, dont on a pu prétendre qu'il avait servi pour la Cène et la Passion. Qu'importe, en fait, si le spectateur ne songe pas spontanément à la « vaisselle espagnole » de *Parsifal* : même s'il nous manque le comparant exact, nous percevons quelque chose de cet ordre-là, nous ne pouvons manquer de percevoir une intention métaphorique affirmant le caractère sacré de l'écrèmeuse, dévoilée sur un autel d'un nouveau type, provoquant une nouvelle foi. C'est ainsi que se réalise le seul miracle vraiment *montré* par le film : la multiplication du lait. Un malheureux pot de lait se met en effet à produire des rivières de liquide crémeux, des fontaines d'or blanc puis, comme le souligne le cinéaste dans *La non-indifférente nature*, des « “torrents humains” “affluent” au kolkhoze », après avoir été illuminés – éblouis, dirait-on parfois – par un simple objet en fer blanc.³⁹

Le parallèle avec la fin du *Potemkine* souligne d'ailleurs le caractère irréaliste, fantaisiste, voire inquiétant de la séquence : scrutés par Marfa avec intensité, les becs de l'écrèmeuse apparaissent en

goutte de lait ». Voir *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 118, ainsi que la note h, p. 139-140, qui apparaît curieusement après les guillemets à « épaissi », p. 124.

37 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 106 et 430, note 38.

38 *Ibid.*, p. 112, 120 et 125. On pourrait citer aussi la fin de « Journées d'exaltation... » de 1929 : « Que les yeux de nos spectateurs s'enflamment à la vue de l'écrèmeuse en fer-blanc du kolkhoze » (art. cit., p. 54) ; et son commentaire par Bonitzer, qui se demande plus largement si les « véritables héroïnes du film », les machines, sont vraiment « positives » : « Le fer-blanc est justement la figure du toc, du simulacre. N'y a-t-il pas, dans l'étonnante injonction plus haut citée, comme un aveu discret de l'inavouable ? » (« Les machines e(x)tatiques », art. cit., p. 23).

39 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 134.

très gros plan, et l'un d'eux se met à pivoter par lui-même – ce qui peut faire penser, on l'a déjà indiqué, au canon d'un cuirassé mais aussi, plus largement, à une machine fantastique. Que l'on prenne ou non la déclaration d'Eisenstein au sérieux, quand il déclare qu'il a voulu placer un plan du *Cuirassé Potemkine* dans cette séquence et qu'il y a renoncé « en toute hâte » à cause du caractère extrêmement inorganique et saugrenu d'une telle association, elle devient extrêmement piquante quand on songe que le plan du bec pivotant a été maintenu, lui, et que le réalisateur ajoute, à propos de ces « tuyaux d'écoulement de la centrifugeuse », qu'ils ont été « photographiés et cadrés de manière à faire plastiquement écho aux menaçantes gueules béantes des canons », qui étaient « si sinistrement braqués de l'écran sur la salle dans le *Potemkine* ». ⁴⁰ Serait-ce une façon de dire, en quelque sorte, qu'on intime l'ordre aux paysans de se laisser impressionner ? Barthélemy Amengual note qu'« après le grand tournant de la collectivisation intégrale, à la fin de 1929, la bataille pacifique » devient, dans les campagnes, « une véritable guerre », pour signaler que la dimension tragique apparaît seulement dans les films d'Eisenstein avec *Le Pré de Béjine* et *Ivan le terrible*. ⁴¹ Mais la menace n'est-elle pas déjà étrangement là ? Dans *La Ligne Générale*, la « bataille pacifique » se perçoit moins à cause du ton général de parodie, certes, qui semble la recouvrir, mais elle n'en est pas moins perceptible. Tout n'y est pas « superbement paisible et optimiste », « presque idyllique » : si « la lutte de classe s'y résout en élans de cœurs », comme Amengual le souligne joliment, les contradictions n'en sont pas moins étrangement posées parfois. Sans revenir à la question des métaphores « intérieure » et « extérieure », il faut souligner que l'impact des becs de l'écrémeuse, en très gros plans, est très fort et qu'il est décidément plus difficile de leur donner une signification positive qu'aux canons du « Potemkine » : l'impact est très différent, surtout dans une pièce fermée où il n'y a pas d'ennemis en face pointant eux aussi des pièces d'artillerie. Mais s'il est difficile de voir dans cette machine une image de la révolution triomphante, comme à la fin de *Potemkine*, ce n'est pas seulement parce qu'elle semble dotée d'un armement – c'est, finalement, surtout le commentaire d'Eisenstein qui nous invite à le voir – c'est avant tout parce que son action semble surnaturelle : aucune main ne déplace les becs, et on n'imagine pas de mécanisme visant à ce but, comme à l'intérieur d'un cuirassé. L'écrémeuse apparaît alors bel et bien « magique », miraculeuse, et joue ainsi, décidément, un rôle bien ambigu. Et ce ne sont pas les jets d'eau dignes de Versailles, figurant la victoire de la centrifugeuse, qui clarifient vraiment le message...

Pour autant, si l'on admet l'hypothèse de la dérision, de l'ironie, jusqu'où vont-elles ? Même si la critique paraît viser le rituel chrétien et le fétichisme de la machine, de la technique, on peut admettre qu'il entre dans cette séquence une complexité qui dépasse la simple « antiphrase », surtout quand on pense à l'intérêt porté par Eisenstein à certaines expressions du phénomène religieux, rare chez ses contemporains soviétiques, et au fait qu'il adhère par ailleurs à la philosophie matérialiste et même, en partie, on peut le supposer, au projet de pathétiser l'écrémeuse. Le rituel chrétien et la glorification de l'écrémeuse doivent ainsi être jugés ensemble, dans son film, dans une certaine mesure évidemment ; on ne peut rejeter le premier sans s'interroger sur la seconde ou défendre la seconde sans s'interroger sur le premier. Tel est probablement son projet, ou du moins le sens de sa démarche : contraint par la commande politique, cherchant sincèrement à pathétiser une réalité qui n'arrive pas à l'émouvoir, il s'efforce d'intégrer à la séquence ses propres questionnements et montre ainsi toute l'ambivalence de son entreprise, d'une façon qui dépasse peut-être même ses propres intentions mais qui lui permet d'exprimer à la fois son enthousiasme

40 *Ibid.*, p. 115.

41 B. Amengual, *Que viva Eisenstein !*, op. cit., p. 238-239.

pour le projet révolutionnaire et ses réticences, sa défiance vis-à-vis de ses formes a-critiques. C'est d'ailleurs, à le relire, le sentiment qui se dégage de « L'écrémeuse et le Graal », où Eisenstein prend plaisir à distinguer deux formes de pathétique, l'un en quelque sorte fondé, avec *Le Cuirassé Potemkine*, et l'autre « arbitraire », reposant davantage sur la (seule) forme, avec *La Ligne Générale*. Les références religieuses sont d'ailleurs également nombreuses dans ce texte, et pour certaines particulièrement éloquents, notamment quand il confronte la séquence de l'écrémeuse à des scènes en quelque sorte semblables mais où l'anecdote se serait prêtée plus facilement à l'expression de la joie « extatique », comme celle de « Moïse faisant jaillir d'un coup de baguette des flots d'eau du rocher perdu dans le désert », « des milliers d'assoiffés se précipitant vers ces flots ».⁴² N'est-ce pas là un scénario vraiment très proche de la séquence qui nous occupe, à la différence près, peut-être, de la « baguette » pas encore tout à fait magique ? De même, il y a probablement quelques analogies à tirer de la référence à « la danse frénétique des apostats autour du tout aussi biblique “veau d'or” » (n'y a-t-il pas quelque chose du veau d'or, dans la centrifugeuse ?), mais il est temps, je crois, de passer à d'autres séquences, tout aussi riches d'enseignements.

En effet, c'est ensuite le tracteur, ce héros de la fin du film, qui est utilisé pour une « démonstration » similaire à celle de l'écrémeuse-centrifugeuse : lors d'une fête avec les ouvriers de la ville, le montage suggère une compétition entre cette autre machine agricole et les chevaux et charrettes rassemblés pour l'événement, qui fuient devant le bruit de la « bête ». Mais la démonstration fait long feu : la machine pétarade lamentablement, finit par avancer de quelques mètres, et s'embourbe, tombe en panne. Les chevaux, partis au galop, sont déjà loin. Le tracteur, enfourché comme un animal par le tractoriste (on l'entendrait presque penser « en selle »), n'est pas fait pour le terrain qu'il doit affronter : il s'enlise dans la terre meuble, il ne peut sauter les obstacles. De façon générale, les rares fois où les tracteurs fonctionnent dans *La Ligne générale*, jamais ils n'accomplissent de tâches agricoles normales, comme s'ils étaient impropres à cela, comme s'ils n'étaient bons qu'aux parades... Au début de l'épilogue, certes, on les voit enfin retourner la terre, mais ils tournent en rond, tantôt dans un sens, formant un cercle qui s'élargit, tantôt dans un autre, formant un cercle qui se rétrécit. C'est surtout cela que le spectateur retient, cette étrange chorégraphie dont le symbolisme est assez clair. Dans la fin voulue par Staline, où la dimension militaire est encore plus nette, où le régiment de tracteurs file cette fois vers l'horizon, on aperçoit même un jeune homme à l'arrière d'une machine frapper celle-ci avec sa casquette, sur la croupe pour ainsi dire, à la façon d'un cheval que l'on veut stimuler.⁴³ Une seule séquence fait exception à cette résistance des machines ou à cette perversion de leurs usages : c'est celle de la fenaison, où des tracteurs sont filmés dans leur tâche habituelle, mais pour illustrer... le rêve de deux faucheurs. Il est difficile en effet d'imaginer que ces tracteurs soient réels et viennent en renfort aux paysans : à aucun moment un contact ne nous est montré entre les machines et les hommes ; et il ne sera plus question de ces machines ensuite. Ce rêve éveillé est d'ailleurs loin d'être gratuit : c'est lui qui réconcilie, littéralement, le jeune komsomol stakhanoviste et Jarov, le vieux paysan qui manquait de le tuer de rage de n'avoir pas été le plus rapide à faucher, pour la première fois... Voilà encore une étrange façon, pour le moins elliptique et artificielle, de « vendre » la machine, trop opportune pour être honnête. S. M. Eisenstein ne manque jamais de souligner ces discordances, ces sauts narratifs,

42 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 122.

43 On ne trouve cet épilogue que dans l'édition Les Films de ma vie. Les deux plans où le passager d'un tracteur fouette celui-ci se trouvent à la toute fin, après le carton « En avant vers le socialisme » et juste avant « Fin ».

ces enchaînements logiques qui ne convainquent pas : toutes ces issues improbables aux conflits soigneusement mis en scène. Ici, c'est le chant de la sauterelle, ou du vent, qui fait tendre l'oreille au vieux paysan, qui suspend sa faux, au moment du crime – même si on perçoit peu avant des charrettes qui arrivent au loin, tirées par des chevaux au trot – comme un appel de la nature, de la raison ; et ce sont les pattes avant de l'animal, filmées en action et en gros plan, qui donnent l'idée de la faucheuse mécanique... Ce n'est rien de plus – ni rien moins – que cet ange-sauterelle qui sauve le jeune homme et qui réconcilie les générations, en suggérant le recours aux machines. Habile façon de révéler l'existence d'une concurrence malsaine au sein du prolétariat, et d'en dénoncer les effets destructeurs, ici miraculeusement évités.

Le récit dans *La Ligne générale* n'avance que par de tels « coups de force », tous ingénieux, ou magnifiques, ou touchants, mais plus invraisemblables les uns que les autres. Chaque fois qu'une alternative se présente, qu'un conflit s'annonce, c'est l'issue heureuse qui *s'impose*. On le voit d'abord dans la « conversion » des paysans au kolkhoze, opérée par la grâce de l'écrémeuse, et dans ce conflit entre les deux faucheurs, réglé par l'idée d'une machine, qui surgit soudain, soufflée par dame Nature. C'est ensuite l'intervention providentielle de l'agronome, étonnant double de Lénine, qui sauve le kolkhoze de la cupidité de ses membres par sa simple autorité, alors qu'ils battaient Marfa pour avoir formulé le même grief.⁴⁴ C'est aussi ce tracteur qui se construit sous nos yeux, sans la moindre intervention à l'image d'une main humaine, grâce à ce coup de poing sur la table du parrain ouvrier, et à l'injonction adressée au responsable de l'administration, véritable sésame : « Applique la ligne générale ! »... C'est encore la mort de Fomka, le taureau de la coopérative, qui plonge Marfa dans le désespoir jusqu'à ce qu'apparaisse un aimable petit veau, représenté par un plan moyen qui a déjà servi pour Fomka ; un carton répète alors, par trois fois, « vivant », « il est vivant ! », exprimant l'idée d'une résurrection, même si un carton corrige ensuite le « malentendu » : c'est « le kolkhoze » qui est « vivant ». C'est enfin la réparation de la machine, opérée par la bonne volonté de Marfa et les acrobaties du tractoriste, saturées d'ambiguïtés sexuelles ; sans oublier l'improbable course-poursuite de western, gagnée, contre les chevaux des riches paysans lancés au galop, par... un tracteur tirant d'innombrables charrettes. Faut-il insister ? Les exemples sont nombreux. La succession des séquences, la résolution des conflits reposent sur ces « bonds » logiques, ces paris toujours risqués, ces miracles souvent, qui surviennent au pire moment, quand le spectateur a pu imaginer une issue négative, et les conséquences les plus probables du conflit. Une telle logique, si on l'adopte, ressemble à celle de la foi – qu'Eisenstein évoque plus ou moins indirectement dans ses textes, y compris sous la notion d'« extase », de « sortie hors de soi ». Si *La Ligne générale* déroute si souvent, c'est pour cette raison : le film demande d'adhérer à des événements auxquels il rend difficile d'adhérer sans réserves. Et, ne pouvant les dénoncer explicitement, il ne cesse de les dénoncer comme rêves. Aussi, dans ses grandes lignes, l'histoire de Marfa est-elle un peu celle de la laitière de La Fontaine, mais d'une laitière qui n'aurait jamais été rappelée à la réalité – comme si les innombrables embûches qui surgissent au détour des séquences ne pouvaient jamais renverser sérieusement le pot au lait, en qui trop d'espoirs sont placés...

Un jeu étonnant s'instaure d'ailleurs autour des pots de lait, dans la séquence où Marfa s'oppose au partage des profits. Celle-ci en porte deux en arrivant – ce sont deux seaux, remplis peu auparavant avec plusieurs brocs. Le paysan qui l'agresse lui en fait renverser un (l'autre a déjà

44 Jacques Aumont indique cette ressemblance physique qui associe l'agronome à Lénine. Cf. *Montage Eisenstein*, éditions Albatros, Paris, 1979, p. 114, 116 et 272, n. 89.

disparu). Quand l'agronome pénètre dans la pièce à son tour, muni lui aussi de deux récipients, mais de plus grande taille, il n'y a plus *aucun* seau à terre. Et l'on a pu remarquer, *juste avant son arrivée*, pendant que tous les paysans étaient réunis autour de Marfa, près de l'écrémeuse, pour lui faire subir on ne sait quelles violences, deux autres grands pots ressemblant à ceux de l'agronome, lumineux, trônant au milieu de la pièce, et qu'on ne voyait pas dans les plans précédents. Tout cela ne peut constituer une erreur : plusieurs plans distinguent précisément les différents récipients, que ce soit par le cadrage ou par l'éclairage. Puis, après avoir posé ses deux grands pots au centre de la pièce, à côté des deux autres, l'agronome passe entre eux pour chapitrer ses ouailles. Enfin, une fois repentis, ceux-ci forment un étrange cortège qui processionne entre les deux pots de lait, comme si ceux-ci délimitaient une porte imaginaire – celle, précisément, où l'agronome les avait précédés. Malgré les seaux de lait renversés, et grâce à l'autorité du pasteur, la laitière peut alors s'endormir tranquille, à la fin de la séquence, sur son trésor. Elle pourra échanger ses pots de lait contre un taureau, du moins en rêve pour l'instant.

C'est ainsi que ce film, par l'expression obstinée de la foi, favorise le doute. Dans cette séquence comme ailleurs, le spectateur est invité à imaginer toutes les autres issues possibles, probables, aux conflits – tout en pouvant se laisser porter aussi, parfois, par le courage des protagonistes, cette ferveur qui entraîne.

C'est là que réside la grande réussite, aussi bien esthétique qu'idéologique, de *La Ligne générale* : loin de présenter une dialectique sans surprise, le film repose sur de nombreuses oppositions, parfois assez courantes, comme celle du rêve et de la réalité, souvent plus riches, comme celles de la religion et du communisme, de la nature et de l'industrie, et bien d'autres encore, mais pour en tirer, à travers la confrontation des contraires, à travers ces métaphores qui les nouent tout au long du film, une dynamique, des idées originales. En effet, tout se passe comme si les oppositions ne se résolvaient jamais vraiment, comme si la tension entre la thèse et l'antithèse demeurait toujours, ne permettait aucun dépassement définitif : l'essentiel chez Eisenstein semble de ne pas *imposer* un dépassement dialectique, de ne pas le réaliser *à la place* des spectateurs ou des paysans. C'est à chacun de tirer ses propres conclusions, de tenter une synthèse. D'où sa conception de l'art comme conflit : « Dans le domaine de l'art, le principe dialectique de la dynamique prend corps dans le conflit », « l'art est toujours conflit », et d'abord, « selon sa mission sociale », puisque « c'est la tâche de l'art de révéler les contradictions de ce qui existe », « à travers les contradictions attisées chez le spectateur et à travers la collision dynamique de passions opposées, de forger émotionnellement le concept intellectuel juste – de former la vision juste ».⁴⁵ Hélas, ces propos sur la « mission sociale » du cinéma ne sont pas davantage développés, à la différence des autres points (l'art comme conflit « selon son essence » et « selon sa méthodologie »). Il est difficile de ne pas considérer cet évitement comme significatif : « révéler les contradictions de ce qui existe » est plus facile dans une société non communiste, clairement divisée, où il s'agit d'exacerber la lutte de classe, comme en Suisse où Eisenstein a prononcé ce discours, que dans une société qui est censée l'achever. Trop s'attarder sur les contradictions en U.R.S.S. serait souligner ses tensions internes, relativiser sérieusement la « victoire » du matérialisme historique, et cela n'était évidemment recommandé ni en Occident, pour un cinéaste censé promouvoir la révolution bolchevique, ni en U.R.S.S., au sein d'un régime qui achevait de s'enfermer dans des contradictions insolubles, assez peu conformes à l'ambition du projet. C'est pourquoi ces quelques lignes d'Eisenstein nous en

45 S. M. Eisenstein, « Stuttgart », dans François Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990, p. 58.

disent long, à la fois pour ce qu'elles disent effectivement et pour ce qu'elles ne peuvent dire. Elles confirment le souci du cinéaste de s'interroger sur la société de son temps, quelle que soit la ligne idéologique du jour. Et c'est aux métaphores le plus souvent qu'il confie le soin de révéler les contradictions de la société « soviétique », par cette possibilité qu'elles ont d'associer deux univers, de jouer du paradoxe, et de ne pas expliciter leur discours – en un mot, de jouer de l'équivoque.

Le tracteur et les charrettes, par exemple, qui filent à travers les étendues désertes, à la fin du film, évoquent étrangement un train. Deux imaginaires se trouvent ici combinés par Eisenstein : ceux de la conquête de l'Ouest et de la révolution russe. Si l'on accepte la première référence, déjà suggérée par Amengual, qui s'impose assez aisément quand on regarde la chevauchée endiablée dans les steppes, avec ces paysans furieux et bondissants, guettant le tracteur sur la ligne de crête, on peut penser que ces derniers (parmi lesquels des koulaks ?) jouent le rôle des indiens, après celui de bons à rien qui passent leur temps au saloon, ce qui semble laisser aux pionniers collectivistes... le rôle des colonisateurs, des « civilisateurs ». ⁴⁶ Quand à la référence révolutionnaire, elle me paraît plus évidente encore à travers le symbole du train, même sans convoquer le train de Lénine revenant d'Europe en 1917, ou celui de Trotski sillonnant le pays pendant la guerre civile : la machine réalise ici des prouesses. Faut-il souligner alors combien cette double référence, *a priori* louangeuse, est équivoque ? Non seulement elle est susceptible de suggérer une parenté entre les deux grands ennemis (le train de la révolution est pris en chasse par « des peaux rouges criards » qui pourraient bien lui rappeler que le territoire « conquis » n'est pas vierge), mais elle ridiculise surtout la révolution quand l'attention quitte les comparants pour revenir au pauvre, à l'invraisemblable comparé : un misérable convoi de charrettes, indigne de figurer sérieusement un train fonçant à toute allure dans la campagne. Cette parodie de western ne résume-t-elle pas cruellement les contradictions du régime, après trois ans de guerre civile et sept ans de N.E.P. ?

Quant à la sauterelle que nous avons vue tout à l'heure, les épines de ses pattes sont clairement comparées aux dents d'une faucheuse mécanique. L'animal apparaît ainsi comme bénéfique, comme ingénieux : c'est une réserve d'idées pour l'industrie, pour le progrès technique. Mais, si l'on s'aperçoit que l'insecte dont il s'agit ressemble beaucoup aux criquets pèlerins, la comparaison devient négative ou, à tout le moins, ambivalente – les criquets étant connus, et parfois confondus avec les sauterelles à ce titre, pour les dommages qu'ils causent, lorsqu'ils sont en groupe. C'est donc une façon pour le moins ambiguë de vanter les mérites des *faucheuses*. Si la machine peut raser la récolte, ne peut-elle pas, nuisible elle aussi, aller plus loin, et la voler aux paysans ? Filmer un tel orthoptère permet la comparaison avec les dents de la machine mais présente aussi cette fâcheuse idée de récolte perdue. S. M. Eisenstein semble d'ailleurs jouer avec l'identité de l'animal, comme s'il voulait suggérer davantage : dans « Une expérience accessible à des millions », à propos de cette séquence, il parle en effet d'une... libellule. Le film ne l'empêche donc pas de proposer une nouvelle métaphore, plus inquiétante encore : pour décrire la machine, il évoque ce « profil sec d'une libellule aux ailes écartées » qui se dresse au-dessus du champ « en une forme fantastique », et il la nomme précisément... « la faucheuse ». ⁴⁷ Pas d'ambiguïté à ce propos, le symbolisme est net : cette machine, qui d'ailleurs disparaît aussitôt, comme un cuirassé submersible, « dans l'écume des fleurs blanches », tranche les têtes royales. S. M. Eisenstein précise en effet que, « dans les près de Bronnitsa », ces fleurs blanches « s'appellent “reines des champs” ». Malgré le symbolisme

46 B. Amengual, *Que viva Eisenstein !*, op. cit., p. 240.

47 S. M. Eisenstein et G. Alexandrov, « Une expérience accessible à des millions », *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 56-57. Derrière la libellule, on peut se demander si ce n'est pas plutôt un animal comme la mante religieuse qui est convoqué, dans ce texte, par l'imaginaire déployé.

révolutionnaire qui aide à faire passer l'idée, la faucheuse apparaît bien comme un instrument de mort, par moments terriblement menaçant : nous sommes loin, avec cette ombre de l'insecte planant sur le champ, de l'image familière de la sauterelle ou de celle qui nous est suggérée par le « chant » des orthoptères. Si je ne craignais d'aller trop loin, j'ajouterais même que, dans l'article, après avoir coupé les fleurs, la machine se débarrasse des femmes, qui n'ont plus besoin de travailler aux champs : « Pas de femmes. Pas de poésie. Les moissonneuses étendent au loin leurs pattes joyeuses. » On le voit, Eisenstein peut bien ajouter un adjectif euphorisant, la tonalité générale, sous couvert de progrès social, est surtout inquiétante, fantastique : la machine est décrite comme un insecte géant, tentaculaire, qui se passe non seulement des femmes mais même des hommes – comme nous allons le voir bientôt, ces créatures « courent toutes seules ». L'absence de poésie, malgré la référence à un poème géorgique du XIX^e siècle, me paraît notamment d'une ambiguïté concertée. Quoi qu'il en soit, la métaphore de l'animal-machine est donc liée au thème de la mort dans l'article, de la même façon qu'il se trouve associé, dans *La Ligne Générale*, à une menace, à travers l'insecte nuisible et le conflit entre les deux paysans qu'il résout trop miraculeusement pour qu'on y croie – où la faux joue déjà un rôle important, mais où ce sont deux générations qui s'affrontent, et non les femmes qui se trouvent écartées par l'industrie. Il me semble donc qu'il faut voir là une mise en garde adressée au monde rural, l'avertissant notamment du danger qui le menace et qui s'incarne dans la machine, ce cheval de Troie qui sauve le jeune komsomol blond mais prépare une défaite encore plus cuisante pour la paysannerie que celle de Jarov.

Le tracteur-sauterelle qui souffle à l'oreille du vieux paysan, qui l'empêche de tuer le jeune komsomol un peu comme Dieu retient le bras d'Abraham devant Isaac, apparaît donc comme une sorte d'ange, mais un ange inquiétant, d'une certaine façon comme un ange de la mort, ou du moins un ange déchu soufflant une bonne action pour mieux la tromper. Plus tard, le tractoriste semble lui aussi entouré d'anges, mais moins menaçants – l'un inconstant, c'est le petit garçon qui l'abandonne et lui crache dessus, l'autre inespéré, ce sera Marfa qui l'aidera. Là encore, il faut revoir la séquence : la mise en scène favorise cette idée d'une nature « angélique ». Nous pouvons même avoir l'impression que c'est l'agronome-Lénine qui, regardant d'en haut le tractoriste désespéré, tel Dieu le Père, envoie un messenger en la personne de l'enfant. Mais la casquette ne lui tient pas bien la tête, à la différence de l'agronome, le « sauvetage » tourne court : il incarne mal la révolution. C'est ensuite Marfa qui s'y « colle » : à peine approche-t-elle du jeune homme, est-elle à ses côtés, sans qu'il l'aperçoive pour autant, qu'il reprend courage, qu'il semble inspiré. Décidément bon génie, c'est elle aussi qui arrête le tractoriste au moment où il s'apprête à porter la main sur le drapeau rouge. Ce jeu avec l'idée d'ange me semble donc notable. Il faut remarquer par ailleurs que la séquence de fenaison qui oppose Jarov et le jeune komsomol, furtivement tragique, peut apparaître comme une esquisse du *Pré de Béjine*, également basé sur un conflit de générations en période révolutionnaire, où la mort ne cesse de rôder. On sait qu'il s'agit d'une préoccupation fréquente chez Eisenstein : il développe ce thème de la rivalité – entre père et fils, ou entre « frères » – dans ses écrits, par exemple à propos de *L'Idiot* de Dostoïevski et d'*Ivan le Terrible*, en notant : « ai-je suffisamment souligné, en son lieu, que la rivalité, ici et là, prédispose au crime ? »⁴⁸ Rappelons enfin, avant de revenir à *La Ligne générale*, que le tracteur poursuit sa mue dans *Le Pré de Béjine* et se transforme en arme : il n'accomplit pas davantage de travaux agricoles, mais il avance en colonnes, la nuit, et il tue – un jeune incendiaire, à la fin.

La machine semble donc déposséder le paysan. C'est ce que cherche à dire Jarov, le vieux

48 S. M. Eisenstein, *MLB, Plongée dans le sein maternel*, éditions Hoëbeke, Paris, 1999, p. 46.

faucheur, dans la séquence où les ouvriers viennent aider à la construction. Il réplique en montrant ses bras et ses poings à Marfa et aux ouvriers qui veulent « travailler la terre, tous ensemble, avec le tracteur », en leur déclarant : « je suis moi-même une machine ! » Le caractère discutable de l'affirmation n'a pas besoin d'être souligné : tout le monde rit de sa réponse. Néanmoins, le film semble donner *en partie au moins* raison à Jarov. On peut penser en effet que la machine est une façon de créer un besoin nouveau chez les paysans, besoin qui permettra de leur soutirer de l'argent, prélevé sur la caisse de la communauté, comme pour le taureau, qu'elle permettra ainsi de justifier une collectivisation à marche forcée, mais c'est aussi un réflexe néfaste, une solution miracle sur laquelle on peut se reposer, comme dans le film – l'attente du tracteur pousse les kolkhoziens à différer la récolte et ainsi à prendre le risque, souligné par une séquence ultérieure, de la perdre. Autrement dit, c'est une façon de rendre les paysans dépendants : dépendants financièrement, dépendants des délais de l'industrie et de l'administration, dépendants d'une technique plus sophistiquée ; sans compter les autres dépendances, indirectes, induites, comme celle que suggère Jarov : la machine le rend inutile, la machine peut un jour se passer de lui, contre son gré... Autrement dit, l'avantage théorique apporté par le tracteur peut se renverser en menace très concrète.⁴⁹

Mais il y a plus. Après sa génération spontanée, à son arrivée dans le village, la machine se range d'elle-même dans son hangar, par la grâce d'un trucage analogue à ceux de *Nosferatu*, quand portes et couvercle de cercueil s'ouvrent et se rabattent d'eux-mêmes. De nombreux paysans russes ne se méfiaient-ils pas du tracteur, cette « invention satanique », dans les années 1920 ?⁵⁰ Or, cette arrivée mystérieuse et solitaire du tracteur au village *précède* le retour de Marfa ; et c'est à ce moment qu'intervient la séquence du « retour aux superstitions », où l'idée d'un mauvais sort est développée, comme si la crise traversée par la collectivité était liée *à la fois* à l'empoisonnement du taureau par les koulaks et à un autre, plus indirect, qui passerait par le tracteur...

Quoi qu'il en soit, sous l'humour perce le sarcasme, quand ce n'est pas davantage. On le voit pour cette image de la faucheuse. On l'a vu pour le Mystère de l'écumeuse, pour la « résurrection » du taureau ou pour la parodie de western. On le voit aussi pour la « réparation » du tracteur : l'accouplement du tractoriste avec la machine produit son effet miraculeux – miracle commode, qui évite de souligner la difficulté qui existait à se procurer des pièces de rechange. Nous sommes là en plein dans cet imaginaire érotique cher à Eisenstein, qui lui permet d'abord de faire diversion, mais aussi, en l'occurrence, de révéler l'échec et l'impuissance du pouvoir vis-à-vis du monde du travail – étonnante démonstration, par l'absurde, par l'ironie, de l'incapacité des bolcheviks à *féconder* la société. De façon générale, il semble y avoir une lecture politique à faire des dessins et allusions érotiques chez S. M. Eisenstein. À propos de la phrase devenue célèbre de Lautréamont, André Breton remarque que « si l'on veut bien se reporter à la clé des symboles sexuels les plus simples », la machine à coudre ne peut représenter « que la femme (ainsi, du reste, que la plupart des machines, avec la seule aggravation que celle-ci, comme on sait, est fréquemment utilisée par la femme à des fins onanistes) ».⁵¹ N'y a-t-il pas semblable « aggravation » dans *La Ligne générale*, avec une dimension au moins aussi critique, quand on pense à Marfa et à son extase devant

49 Pour aider à comprendre cette position, on peut penser à la façon dont on a dépossédé la petite paysannerie à la fin du XX^e siècle, en France, en lui imposant une nouvelle modernisation qui l'a surendettée, et livrée aux banques.

50 Nicolas Werth, *La Vie quotidienne des paysans russes de la révolution à la collectivisation*, Hachette, Paris, 1984, p. 315. Le chapitre tout entier sur « le cheval d'acier de l'Antéchrist » est instructif : on y lit la description d'une démonstration de tracteur à Larino, en tous points semblable à celle du film.

51 A. Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 67.

l'écumeuse, ou au tractoriste et à ses démêlés avec la bête ? La machine fait jouir, et elle semble parfois ne faire que cela, comme si c'était son principal mérite.

Mais le sarcasme n'est pas toujours de cet ordre. La « génération spontanée » du tracteur semble trouver son explication dans la séquence de réparation par exemple : la main invisible qui présidait à sa construction pourrait bien être... une main étrangère ! Un gros plan sur la machine nous révèle en effet sa marque : *Fordson*. Autrement dit : *Henry Ford and son*. N'est-ce pas là une façon particulièrement ironique de réaliser le fameux mot d'ordre de l'époque, « rejoindre et dépasser l'Amérique », auquel la course-poursuite finale fait également penser ? *Fordson*. Le fils de Ford... Autant dire de Taylor ! Voilà une marque qui, par la dimension historique, symbolique de son nom, ne manque pas de laisser songeur... N'est-ce pas une saisissante façon de marquer la place de l'U.R.S.S., et ce dans la généalogie du capitalisme ?

Une idée similaire apparaît dans la seconde version du *Pré de Béjine*, dans la séquence de l'incendie du S.M.T., la « station mécanique et tracteurs ». L'architecture néoclassique du bâtiment, à elle seule, souligne déjà sa nature ambiguë : elle évoque celle de Wall Street, le style Lousiane, cette mode tapageuse particulièrement sensible aux États-unis, et elle indique clairement sa nature de *temple* de l'industrie. À la fin de la séquence, Stepok vole d'ailleurs au secours de pigeons, comme d'un nouvel Esprit saint...⁵²

Aussi miracles et mystères se multiplient-ils dans *La Ligne générale*, sans parler des autres films, et l'extase ne semble pas la seule réaction attendue... C'est d'ailleurs en supposant une semblable ironie qu'on peut lire, entre les lignes, la lettre à Léon Moussinac datée du 4 juin 1929. Le cinéaste y expose le voyage – organisé – qu'il vient d'accomplir à travers les campagnes d'U.R.S.S., à la demande de Staline, pour finir *La Ligne générale* en « meilleure » connaissance de cause... Il vient d'évoquer les formidables transformations *en cours* (aucune n'est achevée, il prend soin de l'indiquer), et il s'exclame : « C'est presque impossible à décrire. À force de faire propagande, on cesse involontairement de croire à ce que l'on propage. Chaque cardinal est athée. Et voilà que tout à coup, on voit en pure réalité ce que l'on dit, propage et écrit et démesurément plus grandiose que les “châteaux d'Espagne” un peu idéalisés que devient toujours un peu un “sermon” tout sincère ! C'est à perdre haleine ! Un avenir gigantesque ! »⁵³ Sous couvert d'un enthousiasme attendu de lui, ne souligne-t-il pas ici le mensonge, également attendu de lui, dont procède toute propagande ? Autrement dit, cette sorte d'autocritique n'est-elle pas un moyen *inattendu* de suggérer à son interlocuteur, communiste français, qu'il convient de se méfier, surtout après lui avoir confié en français que, « tout à fait inattenduement (y a-t-il une telle expression ?), [il fut] obligé de faire à *La Ligne Générale* une sorte de semi-épilogue pathétique » et d'abandonner la fin « lyrique » qu'il voulait, qui « parodia[it] un peu Chaplin » ?

52 Ce sauvetage fait d'ailleurs écho à un autre vol de pigeons, présent dans la première version du *Pré de Béjine*, qui avait lieu dans l'église cette fois, à la fin de la séquence de transformation-destruction du lieu de culte, au moment de la chute de l'iconostase – et ce n'était pas Stepok mais une vieille femme qui voulait en sauver un fragment... Cf. B. Amengual, *Que viva Eisenstein !*, op. cit., p. 294.

53 Léon Moussinac, *Eisenstein*, éditions Seghers, Paris, 1964, coll. Cinéma d'aujourd'hui, p. 44. On peut rappeler que l'expression « châteaux en Espagne » se trouve dans « La laitière et le pot au lait » de La Fontaine, « fable » toute entière tournée vers ces « esprits qui battent la campagne », ces « flatteuses erreurs qui emportent nos âmes ».

Un cauchemar soviétique

Un autre « sermon » retient justement notre attention, qui n'est décidément pas l'œuvre d'un « cardinal » se découvrant fortuitement « athée », et encore moins celle d'un propagandiste qui recouvrerait la foi : c'est le rêve de Marfa, plus stupéfiant et instructif encore que les exploits de l'écrémeuse et du tracteur. Une fois l'argent du kolkhoze sauvé, et serré bien fort dans un coffret, la jeune paysanne s'endort dessus, comme sur un trésor, et libère les images les plus étonnantes du film. Le rêve d'abondance et de prospérité auquel on assiste d'abord émerveillé possède son envers, le cauchemar productiviste, qu'on entrevoit progressivement.⁵⁴

Tout commence sous les auspices d'un taureau qui monte dans le ciel, divinité gigantesque qui peut s'appréhender comme l'image d'un Père protecteur – l'État – mais qui possède aussi une dimension plus inquiétante, qui peut faire songer, comme le suggère Aumont, au *Géant* de Goya, qui peut même se comprendre comme une allusion au veau d'or. Beaucoup d'éléments permettent d'aller dans ce sens : depuis la référence à la statue biblique dans « La centrifugeuse et le Graal » jusqu'à la séquence qui introduit le rêve, où Marfa insiste, contre le désir de ses camarades, pour ne pas redistribuer l'argent gagné par la collectivité, en somme pour poursuivre la concentration du capital. De là à voir, de la part de S. M. Eisenstein, dans le complexe formé par les deux séquences, une dénonciation du « capitalisme d'État », il n'y a qu'un pas, qui me semble aisé à franchir – nous aurions alors un exemple de plus de ce « cinéma intellectuel », tant appelé de ses vœux par le cinéaste, et pour lequel on cite surtout *Octobre*. La « pluie d'or » qui précède est déjà significative par cet imaginaire du trésor, de la richesse qu'on range soigneusement dans un coffre, qui en outre, comme l'indique Jacques Aumont, unit l'agronome-Lénine à Marfa.⁵⁵ Seulement, il faut rappeler que cette collectivité qu'ils défendent, personne n'en veut : *La Ligne générale* nous l'a assez clairement montré. Seule la magie de l'écrémeuse peut l'avoir fait oublier – écrémeuse qui, au passage, semble rouée de coups par les paysans, autant que Marfa qui se réfugie dessous, au moment du partage de l'argent récolté. La séquence de redistribution du profit est en effet particulièrement éloquente : comme le signale François Albera, c'est une parodie de film de gangsters.⁵⁶ Autrement dit, si l'on file la métaphore – car métaphore il y a, si l'on tient compte de la mise en scène – les paysans se battent à cause de l'existence d'un butin, volé comme il se doit, et de son partage. Voilà qui est intéressant, surtout en contexte marxiste, où la question du vol de la force de travail, de l'accaparement de la plus-value, est centrale. Or, la bagarre est liée, ici aussi, à la difficulté de savoir à qui appartient le magot ; et il y a bien vol : vol de Marfa, d'abord, mais aussi intention de voler *de la part de Marfa*, qui s'arroge le droit de décider du bon usage de l'argent de ses camarades et qui finit par s'endormir sur « sa » cassette. S'il y a conflit, c'est donc parce qu'il y a deux exploités au moins, deux types de « capitalistes », de « gangsters » : la collectivité d'une part, qui abuse de Marfa (on l'a vue travailler juste avant, pendant que les autres se partageaient l'argent en son absence), et Marfa d'autre part, qui souhaite priver la collectivité du fruit de son travail, qui

54 Jacques Aumont a proposé une analyse détaillée du début de cette séquence dans *Les Cahiers du cinéma* n°271, reprise dans *Montage Eisenstein*. Alors qu'il se penche sur les premiers plans seulement, nettement plus euphoriques que la suite, il indique déjà le caractère inquiétant et même angoissant de cette scène de rêve, de ce « sommeil de la raison » qui, comme il se doit, « va engendrer des monstres ». Cf. J. Aumont, *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 118-119, 123-124, 134.

55 *Ibid.*, p. 115-116. Un doute est notamment entretenu, pendant quelques secondes, sur l'identité de celui qui met de l'argent dans la caisse : c'était l'agronome qui, jusqu'alors, recevait l'argent. Il a d'ailleurs pris, à la table, la place de Marfa. L'absence de transition d'une séquence à l'autre provoque une « substitution » dans l'autre sens.

56 F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe, op. cit.*, p. 246.

semble considérer que cet argent ne leur appartient pas. Inutile de préciser que Marfa ne représente pas seulement ici une pauvre paysanne : à travers elle, c'est le système « soviétique » tout entier qui s'exprime, à l'image du taureau dont elle rêve et de l'agronome qui appuie sa démarche de son autorité. C'est ce qui explique le caractère un peu trop lisse, trop positif de Marfa, souvent relevé mais reproché au cinéaste : malgré les dénégations de celui-ci, qui prétendit en avoir fait un personnage – ce qui n'est pas faux pour autant, en témoigne la fin mélodramatique par exemple – c'est avant tout un type, comme l'agronome, le délégué ouvrier, le jeune komsomol blond... et un type qui permet, *grâce à sa relative platitude*, de parler de la construction du socialisme, de façon pour le moins équivoque, notamment lorsqu'elle caresse la caisse, qu'elle se couche amoureusement dessus.⁵⁷

Le film semble d'ailleurs raconter l'histoire d'amour de Marfa (et de la collectivité) pour le taureau : un lien étroit les unit en effet, depuis ce rêve jusqu'à la mort de Fomka, en passant par l'achat du jeune veau et son mariage. S. M. Eisenstein indique dans ses notes préparatoires une structure mythique pour *La Ligne générale*, et notamment « l'enlèvement d'Europe » à côté des mots « Marfa et le taureau ». ⁵⁸ Mais qui jouerait, dans ce schéma, le rôle de Zeus métamorphosé en bovin ? Fomka ? Cela fonctionnerait à peu près avec le début du rêve, où un taureau-divinité surgit, qui emporte loin l'héroïne : dans le pays des songes... Seulement, c'est Marfa qui enlève Fomka dans le film, et non l'inverse, et c'est surtout elle qui subit une mue, censée entraîner les spectateurs... Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, la référence mythologique dégage une puissante ironie. Et de façon tout aussi cohérente, sinon plus, on peut penser à la suite de la légende : à Minos, qui naquit de cette union entre Europe et Zeus, et à Pasiphaé, sa femme éprise d'un taureau, qui se fit construire un objet en forme de vache pour s'y cacher et pour s'unir à celui-ci – accouplement monstrueux dont naquit le Minotaure, à la faim dévoreuse. On notera que cet amour « contrenature » est, en bonne mythologie, une punition divine et qu'il évoque précisément dans le film le « mariage » du taureau avec l'héroïne – mais aussi, si l'on veut élargir, les sentiments de Marfa pour l'écérmeuse, et les rapports du tractoriste avec son appareil ; c'est même cette passion érotique pour les machines qui en fait les deux figures principales du film, qui les rapproche l'un de l'autre.

On trouve à ce propos, sur une affiche du film, une composition étonnante : le fameux taureau y apparaît, surgissant derrière Marfa et le tractoriste, les dominant, et semblant conduire un tracteur à leur place.⁵⁹ L'ensemble de l'image figure une sorte d'étoile à cinq branches, dont la tête de l'animal serait la pointe supérieure, redoublée par une autre étoile, rouge celle-ci, dessinée en arrière-plan, au centre de laquelle l'animal *rayonne* (les deux branches horizontales de l'étoile semblent en effet figurer, de part et d'autre de sa tête, des rayons, voire des ailes). Mieux encore : à bien y regarder, on constate que les pattes du taureau – si l'on ose encore parler de pattes – se confondent avec les bras respectivement gauche et droit de Marfa et du jeune homme, qui tiennent chacun un volant différent. Les traits du dessin et les couleurs confirment cette double appartenance des bras. De tous points de vue, l'animal est ainsi représenté comme une sorte de Saint-Esprit communiste, guidant l'action de la paysanne et du tractoriste...

On voit donc, par la multiplicité des allusions, même si la dernière est extérieure au film, que

57 Voir le développement de J. Aumont qui souligne le statut particulier de Marfa comme « type construit », ni stéréotype, ni personnage vraiment singularisé, qui en fait un parfait « embrayeur », à la fois fictionnel et symbolique : *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 116-117.

58 F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, op. cit., p. 246.

59 Une copie de cette affiche est reproduite sur la jaquette de l'édition DVD de Films sans frontières. Je la cite ici, malgré son extériorité au film, dans la mesure où elle participe pleinement du ton de *La Ligne Générale*.

l'idée d'une possible dérive, d'un retour à une – fausse – religion est introduite avec ce taureau gigantesque, qui se lève comme un soleil dans le rêve de Marfa. Puis les notations, impossibles à reproduire toutes, se multiplient dans cette séquence : il se met à « pleuvoir » du lait – ensemencement du kolkhoze qui évoque celui de Danaé, dans la mythologie grecque, par une *pluie d'or* qui n'est autre que Zeus. Des flots laiteux viennent remplir, avec la régularité d'une houle, les bouteilles de lait d'une usine, et huit porcelets tétant leur mère nous sont montrés parallèlement, le montage rapprochant les bêtes qui s'alimentent et les bouteilles qui se remplissent, comme si humains et animaux se nourrissaient à une même source, à une même industrie, comme s'il s'agissait de *gaver* les hommes. Il faut y insister en effet : le montage introduit ici un trouble incroyable. Nous ne voyons aucun être humain boire les bouteilles de lait, mais bel et bien neuf porcelets tétant leur mère à la place. La comparaison est soulignée : après avoir observé des récipients en verre se remplir puis se vider pour que des bouteilles se remplissent à leur tour, en des sortes de pulsations lentes, particulièrement sensibles, ce sont les animaux qui se nourrissent pendant que – sans que nous les voyions – les récipients se vident, comme s'ils étaient les bouteilles, s'alimentant auprès de leur mère industrielle, ou comme si nous étions eux, et qu'après avoir bu il fallait de nouveau remplir les récipients, pour de nouvelles bouteilles. Le caractère inquiétant du rapprochement avec les porcelets est souligné : la truie, la mère est gigantesque, pour l'essentiel hors-champ. De même que nous ne voyons que les mains et les pieds des humains, son visage tarde à apparaître : elle apparaît d'abord comme une pure machine à allaiter, une pure fonction, l'équivalent de l'Industrie qui pourvoit à tous les besoins. Par ailleurs, l'idée de barreaux est présente, l'ombre d'une barrière apparaît dans tous les plans d'allaitement, et dans la plupart de ceux qui suivent dans la basse-cour, elle strie souvent les deux tiers de l'image alors qu'évidemment Tissé aurait pu éclairer la scène autrement. La composition du plan en est plus riche mais le sens affecté également. Puis l'animal se tient debout, énorme comme une vache ; la truie apparaît devant un grillage, elle écrase son enfant par ses proportions et par l'échelle des plans. L'idée d'enfermement, de coercition me semble manifeste dans tous ces plans, de même que le caractère proprement monstrueux, *inhumain*, du « géniteur », surtout quand le spectateur a été invité à s'identifier au porcelet qui tète, par rapprochement avec l'homme qui vide des bouteilles de lait pour sa consommation personnelle, et quand on observe l'insistance à l'image sur l'idée de clôture, de séparation, de production. D'autres plans sont d'ailleurs insérés dans ces scènes porcines : des mains anonymes ouvrent le tiroir d'une couveuse, et libèrent un poussin d'un sachet ; quelques gros plans le rendent plus familier. Des mains ouvrent une seconde fois le tiroir, où trois poussins sont déjà sortis de leur coquille. L'un d'entre eux est noir. Il disparaît, enlevé par la main. Deux porcelets semblent le remplacer, puisque deux bras les déposent aussitôt dans la basse-cour. Un goret lutte pour trouver à téter, il passe par dessus ses frères. Les humains restent hors champ, anonymes, et apparaissent comme tout puissants.

Faut-il conclure ? La basse-cour est présentée comme un univers bien inquiétant. Or, toute la séquence nous invite à y voir une allégorie, une utopie soviétique. Barthélemy Amengual propose semblable lecture : « La couveuse artificielle, qui substitue aux géniteurs irrationnels les éleveurs, les “éducateurs” raisonnables du kolkhoze, est un modèle pour une nouvelle conception de l'élève, des enfants (et donc pour une nouvelle conception de la famille) : les enfants ne devraient-ils pas être les fils, plutôt que de X ou de Y, du peuple soviétique tout entier ? »⁶⁰ Et de conclure que la révolte intime d'Eisenstein contre le père se dépasse vers « des solutions concrètes » aux problèmes

60 B. Amengual, *Que viva Eisenstein !*, op. cit., p. 237.

de société : « il traite du socialisme dans et par l'agriculture. » Aussi justes que soient ces remarques, elles ne rendent pas compte de ce qui, selon moi, est essentiel : ce rêve n'est pas proposé, mais dénoncé.⁶¹ Car, à bien y regarder, c'est là un rêve totalitaire. Tout y est : la froide rationalité, la destruction des liens familiaux, la suppression de la frontière entre sphère privée et sphère publique, la concentration et même la « conception bouchère » de l'humanité, de la filiation, que dénonce dans son œuvre Pierre Legendre.⁶² L'article « Journées d'exaltation... », qui a fourni à Amengual l'occasion du développement ci-dessus, le souligne d'ailleurs, à sa façon. C'est le cinéaste lui-même qui écrit : « “Donnez-nous des parents raisonnables”, crie-t-on dans la couveuse de la pondeuse artificielle », ajoutant aussitôt, sur le ton de la blague, ces deux phrases que l'auteur de *Que viva Eisenstein !* omet de mentionner : « Quel fanatisme ! Quel dévouement à la tâche ! »⁶³

Évidemment, on peut se demander alors si ce « rêve » a été tourné avec l'intention explicite de dénoncer tout cela. S'agit-il d'une mise en garde délibérée, ou seulement de souligner une possible dérive, de réaliser une sorte de fantaisie à l'occasion ? Toujours est-il qu'une inquiétude se fait jour, ici encore, et si un doute persiste sur la difficulté à en faire une farce vraiment macabre, la suite le dissipe. Car la « fantaisie » ne s'arrête pas là : après que la truie a enfin eu droit à un gros plan, même s'il n'est guère à son avantage – elle halète, en contre-jour, elle n'est plus radieuse comme on l'imagine pendant l'allaitement, elle semble épuisée – les cochons s'en vont au bain. Les bêtes se jettent dans la rivière dans une atmosphère de fête, comme si elles plongeaient, mais elles ne sortent du bain que... rôties. La promenade bucolique, dans l'eau et sur les collines, est montée en écho à une chaîne d'abattage, de dépeçage. La métaphore est filée à l'extrême : la chaîne de l'abattoir apparaît comme une partie de plaisir qui commence par un bain bouillant, continue par quelques opérations vigoureuses de nettoyage, figurées par une statuette tournant sur elle-même – une truie anthropomorphe toute belle, habillée comme pour une soirée – et se finit par une douche. L'effet de la statuette est particulièrement saisissant : l'animal est personnifié, il tourne et s'arrête, comme sur la chaîne. Peut-on vraiment, à l'issue de cette séquence animale à l'humour grinçant, en douter ? Le rêve de Marfa, qui s'achève par une ferme d'État rutilante, vibrante d'activité comme une ruche, est un cauchemar. L'homme, pouvant s'identifier au porcelet, comme on l'a vu, et de nouveau invité à le faire à travers la personnification de la statuette, apparaît menacé. Le productivisme règne. Et la conclusion est explicite : un carton transforme le statut de la séquence, qui passe de celui du rêve, où toutes les fantaisies sont autorisées, à celui de possible réalité. Voudrait-on envoyer un avertissement au pays tout entier qu'on ne s'y prendrait pas autrement. Nous ne sommes d'ailleurs pas loin de « l'horreur vraie des abattoirs » que l'on voit dans *La Grève*, « où le bétail est égorgé et écorché », cet élément de comparaison qui servait à exprimer sans concession une autre horreur, celle de la fusillade.⁶⁴ Faut-il rappeler alors qu'*aucun* paysan ne tue avec plaisir une de ses bêtes ? Comment comprendre dans ces conditions qu'Eisenstein continue à nous montrer les bêtes vivantes après avoir montré ce qui les attend, et avec quelle brutalité on les traite ? Comment comprendre en

61 En effet, même si Barthélemy Amengual semble minimiser de façon générale la portée subversive de l'œuvre du cinéaste, *Que viva Eisenstein !* n'en reste pas moins une mine d'informations et d'analyses, qui témoigne souvent, avec finesse, de l'ambivalence de ses films.

62 Quant au problème de la compétition pour la survie, on sait qu'il préoccupait beaucoup S. M. Eisenstein. Il le développe aussi dans son texte sur *L'Idiot* et *Ivan le Terrible* par exemple, dans un passage qui possède des liens lointains avec notre séquence, notamment avec ce goret surnuméraire qui lutte pour trouver à téter : il évoque en effet la lutte entre frères « dans le sein maternel », ainsi que la plurigémellité si fréquente chez les animaux, qui naissent par portée – c'est même là qu'il croit pouvoir déceler l'origine du thème des « frères ennemis » (*MLB, op. cit.*, p. 32-34).

63 S. M. Eisenstein, « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale* », art. cit., p. 54.

64 « Le montage des attractions au cinéma », in *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, p. 133.

particulier, si ce n'est d'une façon violemment critique, que le film nous invite à « sympathiser » avec une industrie qui traite les bêtes comme des choses – précisément après nous avoir fait entrer en sympathie avec des animaux, après avoir provoqué une empathie avec des poussins et des porcelets ?

La ferme d'État qui clôt la séquence du « rêve » semble ainsi faire exception dans l'atmosphère générale de cauchemar. L'architecture du bâtiment, moderne, hygiéniste, « lumineuse », dégage une impression plutôt positive ; elle enthousiasma d'ailleurs Le Corbusier. Et ce n'est pas seulement le bâtiment, mais la fin de la séquence toute entière qui ne possède plus la même tonalité. On relève plusieurs plans généraux ou plans d'ensemble qui n'évoquent pas la « syntaxe » ou le « vocabulaire » des rêves, qui ne se focalisent plus sur un personnage ou sur un groupe d'animaux, mais qui présentent des sortes de « tableaux ». Seulement, ces derniers plans ne sont pas rassurants pour autant. Ils semblent surtout avoir pour fonction de préparer la transition avec la séquence suivante, où le « rêve » rejoint le réel. De plus, à travers cette ferme opulente, ils présentent sinon l'aboutissement du processus engagé du moins sa vitrine, autrement dit le rêve d'une société d'abondance qui sert à justifier la politique du régime, le choix d'une « accumulation primitive de capital » dont les conditions *modernes* viennent d'être évoquées. Ainsi l'architecture du sovkhoze, si elle n'est pas inquiétante en elle-même, suggère-t-elle l'idée d'une matérialisation possible du « rêve » de Marfa – elle contribue à rendre le songe tout entier moins irréel, et à approfondir ainsi, potentiellement, le sentiment d'effroi. Quant à la réception de cette séquence par Le Corbusier, et plus largement du film tout entier par certains spectateurs, elle ne saurait constituer une objection. S. M. Eisenstein prend lui-même un malin plaisir, dans ses *Mémoires*, à relever l'intérêt du « chef de la publicité de la firme suisse Nestlé » qui voulait l'engager, qui n'avait « jamais vu auparavant sur un écran une aussi pénétrante façon de montrer du lait » que dans la séquence de l'écrémeuse. Est-ce à dire que le cinéaste partageait cette lecture de son film ? Non, évidemment. Et Eisenstein de rire – mais de rire jaune – qu'on puisse lui proposer cela, qu'on puisse le prendre pour un propagandiste : « ce n'est pas pour cela que le pouvoir soviétique a fait de moi... un cinéaste ! »...⁶⁵ Est-ce qu'il n'en va pas de même, avec la ferme d'État ? À la fin de la séquence dans le sovkhoze, quand Marfa s'en va avec son veau, nous avons plusieurs plans qui jouent sur la transparence de l'architecture, deux en particulier où très nettement des savants regardent partir le veau. Il y a donc, timidement, quelque chose de la *glass house* dans cette ferme, quelque chose de cette « maison de verre » dont on sait qu'elle a donné le nom d'un projet de film à Eisenstein, dès 1926, et dont le cinéaste n'approuvait pas le fantasme de transparence alors même qu'il en faisait, précisément, une lecture « comme utopie sociale », comme dystopie plus précisément, comme projet capitaliste aux virtualités que l'on peut aisément dire totalitaires.⁶⁶ Antonio Somaini souligne cette ambivalence dans « Utopies et dystopies de la transparence » : après Amengual, il cite Zamiatine et, plus largement, il évoque « l'idéologie de la vie en commun » qui s'est développée en U.R.S.S. dans les années 1920, ces espaces pour la vie commune pensés comme « condensateurs sociaux » dont l'objectif de contrôle était parfois explicite.⁶⁷ Certes, il est difficile de formuler davantage que des

65 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, Julliard, Paris, 1989, p. 271. Il y a d'ailleurs très probablement ici une pique à l'égard de la « représentation commerciale » de l'U.R.S.S. en France pour le cinéma, dont Eisenstein parle juste après : aurait-elle jugé acceptable le projet de publicité proposé par Nestlé (montrer que tous les enfants du monde boivent du lait concentré Nestlé !), mais seulement insuffisant « le montant... des indemnités de déplacement » ?

66 Sven-Olov Wallenstein, « L'énigme de la transparence », intervention à la séance Glass Houss du 12 janvier 2010 à l'INHA, trad. de Clara Schulmann, article publié sur Le Silo (www.lesilo.blogspot.fr).

67 B. Amengual, *¡ Que viva Eisenstein !*, op. cit., p. 639. A. Somaini, « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre », revue *Appareil* n°7, 1^{er} semestre 2011.

hypothèses concernant cette nouvelle architecture, dans *La Ligne générale*, mais peut-être y a-t-il quelque chose de cette critique de la *glass house*, à ce moment-là, surtout qu'il s'agit du moment précis où Fomka est séparé de sa mère, ce que la mise en scène souligne, et que toute la séquence présente une utopie et interroge le spectateur, à partir de ce qui précède, sur son statut de contre-utopie.

Enfin, il faut prévenir ici une objection concernant la critique du machinisme et, plus précisément, du productivisme : elle n'a évidemment rien d'anachronique en 1929, même si notre société super-industrialisée pourrait nous en suggérer l'idée. D'abord, nous savons que la critique de la machine est présente dès la fin du dix-huitième siècle dans le mouvement ouvrier, en Europe occidentale surtout – je pense notamment au luddisme. Seulement, c'est un fait que sa dimension de résistance à la modernité a toujours été mal comprise, et plus encore aujourd'hui, brouillée qu'elle fut, et occultée qu'elle est maintenant par toutes sortes d'idéologies du Progrès, aussi bien libérales que marxistes. Un semblable mouvement de résistance à la modernité sociale traverse d'ailleurs le domaine littéraire et artistique, tout au long du XIX^e siècle – à commencer par le romantisme, et en passant par des auteurs aussi divers que Baudelaire, Flaubert, Tolstoï ou Dostoïevski – même si cette résistance s'exprime de multiples façons, parfois très ambiguës. Quant aux avant-gardes du XX^e siècle, qu'Eisenstein connaissait bien, elles manifestaient elles aussi un rapport ambivalent à la modernité.⁶⁸ Par elles, il a pu découvrir très tôt les « potentialités totalitaires » de la fascination pour la machine, suffisamment apparentes dans les manifestes de Marinetti par exemple, du moins pour un esprit un tant soit peu critique – comme l'était, sur de nombreux points, S. M. Eisenstein.⁶⁹ Enfin, le cinéaste a pu employer l'expression d'« esclaves de la machine » dans « Notre *Octobre* », en 1928. Certes, l'article n'est pas prioritairement consacré à cette question : il s'agit principalement pour lui d'évoquer un certain cinéma d'avant-garde, celui de Vertov notamment mais aussi le sien, dans une certaine mesure, et de décrire le danger pour les cinéastes révolutionnaires d'être les « esclaves du matériau », de les appeler ainsi à en devenir les maîtres, à dépasser « le fétichisme du matériau », mot d'ordre qui ne serait pas réalisé dans le « ciné-œil » de Vertov et qui tendrait à l'être chez lui. Mais, ce faisant, il introduit l'idée des « esclaves de la machine [censés devenir] les maîtres de la machine ».⁷⁰ Et S.M. Eisenstein de condamner juste après l'utilisation *réactionnaire* des « prises de vues », du « montage », de « l'utilisation du matériau des machines en marche » : chez Vertov, « dans *La Onzième Année*, il est déjà fort pénible de regarder les machines » indique-t-il très clairement. Le rapprochement entre le danger d'être esclave de la machine et celui d'être esclave du

68 Lire à ce propos l'œuvre de Gérard Conio, par exemple *L'Art contre les masses, Esthétiques et idéologies de la modernité*, éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 2003. Dans un entretien accordé à Vox Poetica en 2003, Gérard Conio propose de définir la modernité artistique, le « modernisme », comme une entreprise de résistance à la modernité sociale (<http://www.vox-poetica.org>).

69 Dans ses *Mémoires*, le cinéaste dit d'ailleurs son antipathie pour le maître « du futurisme, de l'urbanisme, du tactilisme, et du militarisme militant avant tout » : il rappelle combien il pouvait s'intéresser aux plus basses productions de l'homme (*op. cit.*, p. 265-266).

70 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 178. Le jeu des analogies est d'ailleurs complexe dans cet article puisque, pour parler du cinéma et de ses « esclaves du matériau », le cinéaste commence non seulement par évoquer les « esclaves de la machine » mais il le fait d'une façon qui, en outre, rappelle la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel – sans que cela puisse beaucoup convaincre puisque on voit mal comment le « maître », la machine ou le matériau en l'occurrence, pourrait entrer dans le moindre rapport intersubjectif avec l'esclave. C'est dire si la référence hégélienne semble *de ce point de vue* tenir un rôle très secondaire. S. M. Eisenstein en joue d'ailleurs, quelques lignes plus loin, quand il écrit par exemple : « le matériau en tant que matériau refuse de continuer à travailler ». Le matériau serait donc plutôt un travailleur luttant non pour son autonomie, voire sa domination sur l'artiste, mais pour une coopération. Significativement, Eisenstein n'emploie d'ailleurs jamais « maîtres du matériau », ce que la symétrie appelait pourtant, mais l'expression « utilisateurs du matériau ».

matériau est donc clair : chez Vertov, le matériau est, pour une large part, la machine, c'est l'exemple choisi par Eisenstein pour dénoncer sa soumission au « non joué », au *fait* brut. De plus, il suffit de visionner cette longue publicité pour l'édification du socialisme, *La Onzième Année*, pour constater que le danger d'une soumission à la puissance cinématographique de la machine est bien présent. Ce qui est réactionnaire au yeux de S. M. Eisenstein, c'est donc bien, de façon indissoluble, le « fond » et la forme de cet éloge plutôt pompier. Ce qui est en cause, indépendamment de la théorie cinématographique, est d'ailleurs énoncé clairement dans l'article : il s'agit bien des « rapports avec la machine » (c'est le cinéaste qui souligne), devenus fort « complexes » en même temps que « les mots d'ordre » à son propos.⁷¹ Il y a d'ailleurs là une reformulation qui doit interroger le lecteur, puisqu'il est question d'abord des « mots d'ordre autour de la machine [qui] sont devenus plus complexes » et ensuite des « rapports avec la machine » qui sont désormais, eux aussi, « plus complexes », c'est-à-dire qu'ils le sont devenus autant *sinon davantage* que les mots d'ordre... C'est dire si Eisenstein est partisan non seulement de dépasser « le fétichisme du matériau », et donc de promouvoir « une *appréciation sociale abstraite* », un « cinéma intellectuel », mais qu'il invite aussi à dépasser le fétichisme de la machine, qu'il invite à une appréciation *véritablement sociale* de la machine. Le danger est donc clairement énoncé au détour de cet article : rester l'esclave de la technique et plus largement de la cinégénie des paysages et des spectacles industriels offerts à la contemplation des cinéastes par le pouvoir. N'est-ce pas d'ailleurs cette démarche qu'il entreprend, dans *La Ligne Générale* ? Ne dénonce-t-il pas le fétichisme du « matériau des machines en marche » et ne poursuit-il pas le même travail, ironiquement, à travers une écrémeuse bien peu photogénique *a priori* ? Dans tous les cas, on le voit, ce n'est évidemment pas « la machine » en elle-même qui est dénoncée dans son long-métrage, mais bel et bien cette *idéologie de la machine* qui conduit à la célébrer *a priori*, pour l'image de puissance qu'elle dégage par exemple, au détriment de son apport effectif. D'ailleurs, dès « Le montage des attractions au cinéma », en 1924, il critique ces films sans inventivité, ces « “passions” d'esthètes “pour la vie quotidienne” », et notamment « le jeu de la passion pour la “machine” [qui] est déjà poussé à l'absurde ». ⁷² Il ne faut donc pas trop se fier à la déclaration qui clôt « Notre *Octobre* » : s'il annonce, dès mars 1928, que « ce ne sera pas *La Ligne Générale* » qui réalisera le pas décisif du cinéma intellectuel, qui fera un film « directement à partir du mot d'ordre », c'est parce que son projet était *en théorie* de souligner le pathétique « spontané » de la révolution en marche dans les campagnes, qu'il devait s'agir là de *montrer*, et rien de plus, ce qui se passait. Comment attirer l'attention, après, sur les véritables mots d'ordre qui l'intéressaient, par exemple cet impératif pour le peuple russe de *devenir* les maîtres de la machine ?

Il ne faudrait pas croire que cette idée du rapport entre l'homme et la machine intervient par hasard dans « Notre *Octobre* ». On en trouve un écho dans un article daté de 1929, « Une expérience accessible à des millions ». C'est ainsi en effet que l'on peut comprendre cette description de *machines sauvages*, encore indomptées, qui évoquent un film fantastique ou de science-fiction :

Les machines que nous avons rencontrées sur les chemins de *La Ligne générale* sont totalement différentes de celles de *La Grève*, du « *Potemkine* », et d'*Octobre*.

Avant tout, elles... courent.

Elles courent toutes seules et entraînent leurs semblables. Elles courent sur la surface de la terre dans

⁷¹ *Ibid.*, p. 179.

⁷² S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 140.

le grondement des autres machines, faisant couler le sang et la sueur des véritables maîtres de la terre.⁷³

Et le texte d'évoquer la ronde des tracteurs finale, « décrivant une spirale géante » destinée à embrasser sans cesse davantage de terres... et englobant finalement « toute la surface de la contrée paysanne ». Faut-il commenter ? C'est juste après que l'on trouve l'évocation du « profil sec d'une libellule », cette ombre « fantastique » des moissonneuses qui « étendent au loin leurs pattes », « battent des ailes », « filent comme des tapis courants » et « boivent avidement la terre ». On trouve donc dans cet article, pourtant très favorable en apparence à la collectivisation et à l'industrialisation des campagnes, un certain nombre d'indices d'une opinion exactement contraire. Peut-être pourrait-on citer encore cette « joyeuse équipe de travailleurs » des fermes collectives « rampant à plat ventre là où se traînaient des chars, où couraient des voitures blindées, où l'on remarquait des pièces d'artillerie lourde embourbées, où grondaient les trains blindés de la guerre civile » : tout « joyeuse » qu'elle soit, cette équipe n'en rampe pas moins, comme des soldats, et ce à la place des anciennes machines de guerre – peut-être soumise à une nouvelle génération de machines, qui aurait dompté les humains.⁷⁴ De toute évidence, les « maîtres de la terre » ne sont plus les mêmes...

Aussi *La Ligne générale* est-elle bien une sorte de *Temps modernes* avant la lettre, notamment avec le rêve de Marfa évoqué plus haut. S. M. Eisenstein y dénonce en riant cette fuite en avant du Progrès, cette inversion des priorités qui consiste à prendre les moyens – l'introduction de machines, le développement de la production – pour des fins, auxquelles on finit par subordonner les besoins qu'on prétendait satisfaire par là. C'est d'ailleurs cet « anarchisme de l'enfance » qu'il retrouve chez Charles Chaplin qui lui plaît tant, « cette faculté de rire du ridicule sans se demander aussitôt s'il ne recèle pas un sens tragique », cette « faculté de voir l'image [des choses les plus terribles] directement, instantanément, sans les repenser sur le plan de la morale, sans évaluer, sans juger, sans condamner, comme fait un enfant qui regarde en éclatant de rire ».⁷⁵ Aussi pense-t-on à *La Ligne générale* quand S. M. Eisenstein évoque « cette tragédie d'aujourd'hui que sont *Les Temps modernes* ». Si cette tragédie est « d'aujourd'hui », et non pas « occidentale », c'est bien que l'U.R.S.S. ne fait pas exception. Le cinéaste russe souligne plus largement encore que la réussite du film de Chaplin tient à cette critique, *au-delà du machinisme matériel*, du « machinisme intellectuel ».⁷⁶ La mécanisation et l'automatisation du monde vont donc, sous la plume d'Eisenstein, jusqu'à celles de la pensée... ces dernières étant prudemment illustrées par la pensée binaire et les réflexes conditionnés des questionnaires américains.

Tous ensemble

Mais tout n'est pas aussi effrayant ni explicite que le « cauchemar » de Marfa. Un thème parcourt *La Ligne générale*, à travers quantité de séquences ou de plans métaphoriques, sur un mode plus badin en apparence : il s'agit de l'unité de tous les travailleurs – d'abord l'union des paysans entre eux, puis l'alliance avec les ouvriers. C'est probablement le vrai sujet du film, du

73 S. M. Eisenstein et G. Alexandrov, « Une expérience accessible à des millions », art. cit., p. 56. C'est moi qui souligne.

74 *Ibid.*, p. 58.

75 S. M. Eisenstein, « Charlot-le-Kid », dans *Réflexions d'un cinéaste*, Éditions du Progrès, Moscou, 1958, p. 218-221.

76 *Ibid.*, p. 205.

moins « en plan d'ensemble » : l'échec, malgré les apparences, de la dynamique censée unir les prolétaires de toutes les Russie. D'ailleurs, outre cette fameuse et improbable isba coupée en deux, outre ces barrières poussant dans les champs comme du chiendent, que le tracteur finira évidemment par abattre, ou encore ces conflits avec les koulaks, la question de l'unité s'incarne surtout dans des séquences comiques, et souvent grivoises.

La plus connue est probablement celle de l'effeuillage de Marfa, pour les beaux yeux du tractoriste. Or, ce qui est étonnant, dans cet épisode, c'est qu'Eisenstein reprend à son compte la plaisanterie des paysans du début du film, hostiles au kolkhoze, qui riaient grassement ou échangeaient des regards entendus quand Marfa leur proposait d'« unir [leurs] forces ». On a beaucoup écrit sur le caractère érotique de la scène de réparation du tracteur, mais on a perdu de vue qu'une allégorie se cachait là. La paysanne sauve en effet l'honneur de la révolution, en empêchant que le mécanicien n'arrache le petit drapeau rouge du tracteur ; et le couple qu'elle forme avec cet homme, comme la fin l'indique, prétend incarner l'alliance heureuse entre la ville et la campagne. Mais la séquence déborde de beaucoup ce propos convenu : on peut considérer, comme le fait déjà Jean Narboni, que Marfa illustre aussi la situation de la paysannerie à qui l'on impose de se sacrifier, que l'on dépouille pour aider à l'industrialisation du pays.⁷⁷ Le petit morceau de toile rouge sauvé par Marfa est ainsi autrement plus cruel, et la gêne ressentie par l'héroïne, que l'on prend souvent pour de la pudeur, pourrait illustrer une autre forme de honte. Sous couvert de clin d'œil grivois, le propos serait alors politique : pour ne pas compromettre la révolution, c'est Marfa qu'on déshabille. Cette dernière semble donc incarner ici, entre autres lectures, l'exploitation de la paysannerie, et sous couvert du sacrifice librement consenti, son humiliation silencieuse.

Tel pourrait bien être le sens d'une autre séquence, le « mariage paysan ». Elle est d'ailleurs placée dans le film juste après l'évocation de l'alliance entre les travailleurs des villes et les travailleurs des champs – pour construire une étable, une trieuse à grains, etc. – et elle est encadrée plus largement par les deux premières séquences où se pose la question du recours au tracteur. Cette fête paysanne, qui verra Fomka le taureau monter une vache, s'inscrit donc elle aussi dans la perspective de ce « tous ensemble » qui ne cesse d'être clamé, dont l'accouplement bovin constitue une nouvelle illustration parodique. Cette séquence joue avec la nature et l'identité même du couple à marier : apparaissent d'abord des paysannes... puis un bébé... puis une chatte... et enfin une vache. Quant à la saillie, elle est seulement suggérée, exprimée par des images d'explosion et des masses d'eau déchaînées qui figurent un orgasme, dont certaines ont déjà été vues dans le rêve de Marfa, ou dans la séquence de l'écrèmeuse. C'est dire que cet accouplement n'est pas seulement celui de deux bêtes, mais qu'il entretient bel et bien un rapport étonnant, trouble, avec la révolution. Les plans suivants ne laissent d'ailleurs aucun doute sur l'intention moqueuse, voire ironique de l'ensemble : nous assistons à une courte scène de bonheur conjugal et champêtre, parfaitement inattendue, une parodie de partie de campagne. Le taureau, la vache et les tout nouveaux petits sont aux champs. Ils gambadent, ils se promènent en famille, bien loin du souci d'industrialisation, de la fuite en avant productiviste qui s'exprime partout ailleurs dans le film. Le caractère carnavalesque de la séquence toute entière suggère combien, d'habitude, les choses ne se passent ainsi – et notamment, pour les humains, ne finissent pas de la sorte...⁷⁸

77 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », art. cit., p. 19, note 9.

78 Une phrase de S. M. Eisenstein semble conforter cette interprétation : dans « La Quatrième dimension au cinéma », il cite ce mariage comme exemple de « structure pathétique appliquée à un matériau non pathétique » (« Le “monument” industriel se trouve être une machine à écrire. Le mariage est celui... d'un taureau et d'une vache, etc. »). Cf. *Cahiers du cinéma* n°268, juillet-août 1976, p. 19.

Mais ce n'est pas tout. Par la mise en scène de cette séquence, qui déréalise l'acte, on en oublie sa signification première : en fait, il ne s'agit pas d'une banale saillie, qui pourrait avoir lieu dans un champ, avec des bêtes en liberté, mais de la première fécondation d'une vache du village par un mâle sélectionné pour la reproduction, pour l'amélioration de l'espèce, un « taureau de race ». Nous voilà ramenés au rêve d'abondance de Marfa, basé sur la sélection des animaux, et visant à faire émerger des *bêtes nouvelles* – comme on parle d'*hommes nouveaux*. Le déguisement de cette première saillie en mariage apparaît alors comme une comparaison proposée par les paysans et filée par le réalisateur, beaucoup moins innocente et « paysanne » qu'il n'y paraît de prime abord, quelque chose comme « le croisement du moujik et de la science » évoqué par S. M. Eisenstein et G. Alexandrov dans « Une expérience accessible à des millions »⁷⁹, « cette nouvelle espèce d'homme » décrite juste après la « nouvelle race de vaches »... Aussi la dimension emblématique de cette union ne laisse-t-elle pas d'inquiéter : l'union entre les hommes, entre les différentes couches de la population, est-elle aussi peu spontanée, aussi peu libre ? Est-elle aussi « scientifique », « technicienne », et aussi... intime ?

Un autre élément achève de renforcer cette inquiétude : à la fin de la séquence où les membres de la coopérative achètent Fomka, le futur taureau de race, lors de leur visite au sovkhoe, plusieurs plans personnifient le veau, en organisant un champ/contre-champ entre une vache, que l'on devine être sa mère, et son petit, que les hommes lui arrachent, transformant soudain, brièvement, la scène en un mélo bovin. Il semble difficile de ne voir là qu'une blague, qui ne porterait pas à conséquence : seule la caméra s'attarde sur les deux animaux ; personne d'autre ne prête attention à eux, au terme de cette visite au sovkhoe dont on a vu comment elle s'articulait étrangement au « rêve », à l'« utopie » de Marfa. Le spectateur est alors libre d'interpréter cette séparation forcée comme il l'entend. Quoi qu'il en soit, s'il y a inhumanité, « défaut d'humanisme » dans le film, comme on l'a souvent relevé, ce n'est pas forcément au réalisateur qu'il faut l'imputer.

L'union est décidément difficile dans *La Ligne générale*. Qu'on songe également à ce montage étonnant, dans la séquence qui précède le rêve de Marfa : un paysan à la taille démesurée, qui a volé l'argent de l'héroïne et l'a agressée, s'approche de l'agronome survenu *in extremis*. Celui-ci vient d'en appeler à la responsabilité des paysans, de réclamer qu'ils rendent l'argent qu'ils se sont partagé, pour pouvoir créer une exploitation bovine. De l'issue de la confrontation dépend le sort du kolkhoze. Plusieurs moujiks ont commencé à rendre l'argent, cédant devant l'autorité. Le géant paysan, qui a réussi à se frayer un passage jusqu'à l'agronome, interrompt la collecte des sous. Menaçant, on le voit lever le poing lentement. Les deux hommes se toisent, longuement. Cependant, grâce à un sourire de l'agronome, qui change soudain sa physionomie, le poing s'abat sur le table, et libère l'argent qu'il contenait. Ce double mouvement, de menace et de consentement, est saisissant – et emblématique de toute la séquence. Trois plans détaillent ce geste équivoque, qui peut passer pour un coup de poing sur l'argent amassé, voire sur l'agronome, mais qui se révèle un peu plus pacifique. Seuls un changement dans la direction du regard du paysan, ainsi que les deuxième et troisième plans, qui répètent son geste, mais cadrés de plus en plus large, permettent *finalement* de ne pas se méprendre. L'expression du paysan n'a pas changé, en effet, et l'argent n'a pas été donné – plutôt jeté. C'est après coup seulement que nous sommes invités à relativiser la menace du paysan, à l'interpréter comme un ultime baroud d'honneur avant de céder. Mais, avant de comprendre que le poing contenait *déjà* de l'argent, le spectateur ne perçoit que le poing levé sur l'agronome, prêt à fondre sur lui – et cette idée ne s'efface jamais complètement. Nous sommes

79 S. M. Eisenstein et G. Alexandrov, « Une expérience accessible à des millions », art. cit., p. 59.

donc en présence d'une construction qui ressemble à ces « images globales » chères à S. M. Eisenstein : il y a là l'image même de la résistance passive qui fut celle de la paysannerie russe – mais décomposée en deux éléments, obéissance et refus, que le spectateur est invité à recomposer.⁸⁰ C'est aussi et surtout une métaphore originale : le paysan donne l'argent *comme s'il refusait*, comme un coup de poing. La signification est claire. Sous l'obéissance, forcée, perce le refus.

À propos d'image globale, l'exemple canonique qui provient de *La Ligne générale* est moins apparemment polémique – même si Eisenstein dit lui-même qu'il est « tragique »... Il s'agit du « printemps paysan », figuré par cinq-six plans différents, dont certains sont répétés.⁸¹ On relève donc le soleil qui perce derrière un nuage, le ventre d'une paysanne enceinte, les flancs larges et l'échine saillante d'une vache décharnée, le pied d'un arbre ensoleillé à côté d'un ruisseau au dégel, et le ciel enfin dégagé. Le soleil – la révolution – est ainsi associé à l'enfant qui vient, à la prospérité attendue, mais la paysanne est en même temps clairement comparée à une vache – une vache décharnée, qui doit néanmoins enfanter et nourrir, qui doit *produire*, une vache à lait. Même si ce « printemps famélique » est censé résulter de l'hiver « tsariste », il n'en reste pas moins « tragique » ; il témoigne, dix ans après Octobre, d'une situation qui n'a pas changé – qui a même empiré, pour la paysannerie. On voit que l'image globale est potentiellement très critique et, si l'on veut bien établir un lien avec la théorie du conflit, on s'aperçoit qu'elle s'apparente davantage à la métaphore, à une pensée qui repose sur des rapprochements *paradoxaux*, qu'au concept, ce que les écrits de S. M. Eisenstein n'indiquent pas toujours très clairement, mobilisés qu'ils sont par l'affirmation qu'une *pensée* est possible en images : il y a dans l'image globale en effet une recherche de la tension, une dialectique entre le semblable et le dissemblable, qui n'a que peu à voir avec l'activité du concept, du moins lorsque celui-ci réduit au maximum les différences.

C'est ainsi qu'on peut analyser une autre métaphore, au moins aussi étonnante que celle du poing bien qu'également passée sous silence : lors de la fête finale avec les parrains de la ville, qui vise à « resserrer les liens avec la campagne », un homme qui, de dos, semblait un chef d'orchestre apparaît ensuite pour ce qu'il est vraiment – un délégué de la ville, un orateur. En deux plans, S. M. Eisenstein suggère ainsi que son discours n'est qu'une vieille rengaine inauthentique ; cet ouvrier célèbre d'ailleurs « le héros du jour », le tracteur. Là encore, le comparé (l'orateur) est donné après le comparant (le chef d'orchestre) : l'inversion des images a permis d'atténuer un peu la violence de la comparaison, et de la faire passer pour un gag. Mais l'idée est là : la *Smitchka*, l'alliance entre la paysannerie et le prolétariat urbain, est resté un leurre, une petite musique qui ne convainc pas. On notera qu'il existe de nombreux comparants musicaux pour exprimer ce type d'idée : le pipeau ou le geste d'un violoniste, par exemple ; mais si le recours au chef d'orchestre est du même ordre, il fonde davantage la métaphore dans la diégèse – en effet, une fanfare est présente aux côtés de l'orateur – et, surtout, il l'enrichit d'une autre idée : la prétention à régenter et à organiser « les masses », notamment paysannes. Nous sommes donc loin, comme on peut le constater, des métaphores généralement relevées chez Eisenstein pour mieux les condamner.

80 « Image globale » est en effet le mot généralement adopté par les traducteurs. Il présente l'avantage de souligner l'existence d'une notion précise chez S. M. Eisenstein, mais l'inconvénient de laisser croire à un néologisme dans la langue russe : *obraz* se traduit aussi, plus simplement, par « image ». La notion permet de cerner au mieux ce qui intéresse S. M. Eisenstein, à savoir la *pensée en images*, la pensée « incarnée ».

81 Cette image globale est évoquée par S. M. Eisenstein dans les additions à « Stuttgart » : cf. « Dramaturgie de la forme » dans F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 100. On la retrouve quatre ans plus tard dans « Le cinéma et la littérature (De l'imaginité) », *Eisenstein et le mouvement de l'art*, édition du Cerf, Paris, 1986, p. 27. Il est à noter que, pour décrire le « printemps paysan », le cinéaste n'évoque que trois plans.

Tout cela rappelle, en plus complexe, en plus ambigu, un exemple de « dynamisation émotionnelle » dans *Octobre*, évoqué en ces termes par S. M. Eisenstein : « les chants de paix mielleux des Mencheviks au II^e Congrès des Soviets (durant l'assaut du Palais d'Hiver) sont montés conjointement à des mains jouant de la harpe ». ⁸² C'est la même métaphore du « moulin à parole » (l'expression est dans « Une expérience accessible à des millions ») : on la retrouve dans les deux films à quelques nuances près, liées aux instruments et aux individus concernés (instruments à cordes pour le discours angélique des mencheviks, à vent pour le discours fanfaron des délégués ouvriers). Mais le plus étonnant, c'est qu'une image voisine est utilisée juste après dans *Octobre*, dont on connaît l'intertexte léniniste : « Kerenski joue le rôle de la balalaïka pour abuser les ouvriers et les paysans ». ⁸³ Il est même intéressant de noter que la métaphore du chef d'orchestre a été employée elle aussi par Lénine, mais dans un sens positif cette fois, notamment pour désigner son propre rôle dans la dictature « du prolétariat ». ⁸⁴ Or, dans « Dramaturgie de la forme », le cinéaste ne mentionne que la métaphore de la harpe, comme si l'on pouvait plus librement la critiquer. La critique y est vive d'ailleurs : le procédé de dynamisation émotionnelle « s'ossifie en symbolisme littéraire inerte et en maniérisme stylistique ». Et ce n'est pas qu'il préfère une métaphore à l'autre : dans « Dickens, Griffith et nous » il associe les deux métaphores d'*Octobre* dans un même jugement critique, les qualifiant de « naïves » et « plutôt “baroques” dans la forme ». ⁸⁵ Aussi peut-on prolonger la conclusion de S. M. Eisenstein, quand celui-ci stigmatise le montage avec une harpe comme exemple de *mauvaise métaphore* : ce qui le gêne dans ce « pur parallélisme littéraire qui ne vivifie dynamiquement en aucune manière la matière traitée », ce n'est assurément pas « l'analogie », fût-elle « littéraire », mais plutôt le caractère illustratif, *dogmatique*, de la métaphore – celle de la harpe, semblable à celle de la balalaïka, réunies de façon plus claire encore dans une même critique politique dans l'article « Notre *Octobre* ». On se souvient en effet de la critique qu'Eisenstein y fait du « dualisme » de ses métaphores dans son film anniversaire, qui se limitaient à des « éléments de persiflage » et à « peindre “l'adversaire” » (il faut noter ici les guillemets). ⁸⁶ C'est donc la facilité tout à la fois esthétique et idéologique de ces plans que se reproche le cinéaste. En effet, il ne cesse de souligner par ailleurs l'importance de la « syncope », de la « dynamisation intellectuelle » dans le montage des images globales. Le problème ne vient donc pas de la métaphore, qui serait linguistique à l'origine, comme le suggère François Albera ⁸⁷, mais en quelque sorte de la *soumission* de cette métaphore à un texte antérieur et extérieur au film – aux propos du leader bolchevique, notamment, trop manichéens. C'est d'ailleurs ce qu'Eisenstein reproche aussi à la « gigantesque métaphore » d'*Intolérance* : le problème « n'est pas d'ordre technico-professionnel, mais bien de l'ordre de la pensée idéologique », Griffith rapprochant divers épisodes historiques, très différents, sous « un infinitésimal trait commun – le commun signe extérieur de l'Intolérance, avec majuscule ! vue de façon métaphysique et non repensée ». ⁸⁸ On devine ainsi comment le réalisateur soviétique a pu préférer *La Ligne générale* aux « éléments de persiflage » un peu convenus d'*Octobre*, qui constituaient le stade « primitif » d'une « appréciation sociale abstraite ». Avec ce discours du parrain ouvrier, le cinéaste dénonce exactement, mais à

82 S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme », *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 84.

83 *Octobre*, éditions Seuil / Avant-Scène, Paris, 1971, coll. Points Films, p. 120.

84 Lénine, « Les tâches immédiates du pouvoir des soviets », *Œuvres complètes*, tome 27.

85 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous (4) », art. cit., *Cahiers du cinéma* n°234-235, p. 35.

86 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », art. cit., p. 179-180. Sur la critique du « dualisme » cinématographique en particulier, voir *supra*, p. 558-559.

87 F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 84, n. 180.

88 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous (4) », art. cit., p. 35.

propos de la politique « soviétique », ce que Lénine et *Octobre* dénonçaient chez les mencheviks ; il retourne la critique, il dénonce dans son propre « camp » les mêmes travers, et il le fait par des moyens « purement cinématographiques ».

Aussi faut-il relever une dernière idylle improbable : la rencontre qui clôt *La Ligne générale*, entre Marfa et le tractoriste, plusieurs années après. L'homme a changé : il a gagné en simplicité, il travaille aux champs ; il se laisse porter par une charrette, tirée par un cheval, il badine avec une jeune fille. À l'inverse, Marfa conduit désormais un tracteur, des lunettes d'aviateur ou de coureur automobile sur les yeux. Ils ont beau se connaître tous deux, nous assistons à une sorte de coup de foudre : le jeune homme est ravi de rencontrer l'héroïne, il est impressionné par sa métamorphose, et il se protège les yeux, *comme ébloui par le soleil, comme si elle était loin*, avant que la vie de Marfa ne défile à l'écran. Cette métaphore originale, d'allure naïve, ne manque cependant pas d'être ambiguë. En effet, ce geste de la main en visière condense de façon admirable des sentiments et des idées très divers : il suggère d'abord l'émerveillement du souvenir qui surgit, qui revient de loin, il souligne ensuite le long et émouvant chemin parcouru par la paysanne pauvre du début, mais il indique aussi, pudiquement, la distance qui sépare soudain deux êtres, cet éloignement qui séduit parfois, qui éblouit souvent, mais qui trahit des choix de vie différents. Néanmoins, les deux protagonistes finissent par s'embrasser. Le thème de l'union de la ville et de la campagne est souligné par un ultime carton. Rien que de très convenu, en apparence. Mais la clef de cette séquence est à chercher ailleurs, du côté de *L'Opinion publique* dont elle rejoue la fin : on trouve là une réécriture de la dernière séquence du film de Chaplin, une comparaison qui fonctionne comme un révélateur tout en inversant certains éléments.⁸⁹ Là où Marie, l'héroïne de Chaplin, retourne à une vie simple, loin de la ville où elle a perdu son amour dans les bras d'un riche protecteur, celle d'Eisenstein a pris la place de celui-ci, que Marie a fini précisément par quitter – et qui semble malheureux. Dans *La Ligne générale*, en effet, c'est Marfa qui conduit la machine la plus moderne... même si ce n'est pas exactement un bolide, comme celle du riche protecteur. C'est elle qui se croit importante, qui *a réussi*. Autrement dit, elle a troqué le pot au lait contre le tracteur, comme Marie, au milieu de *L'Opinion publique*, a abandonné son premier amour pour la richesse. Et c'est le tractoriste qui achève d'accomplir le destin de Marie, qui retrouve l'authenticité que celle-ci avait perdue, qui apparaît sur une charrette... La comparaison repose donc à la fois sur des points communs et sur des dissemblances : elle fonctionne comme si Marfa était tombée dans le piège dont Marie est revenue, la transposition en U.R.S.S. assurant ironiquement la cohérence du rapprochement. Désormais, on l'a vu, c'est Marfa qui se soucie de réussite matérielle et sociale, c'est elle qui se laisse éblouir par la modernité, mais... c'est elle aussi qui tombe en panne. Seule consolation, paradoxal *happy end* : Marfa ne croise pas l'ancien tractoriste sans s'en rendre compte, comme dans le mélo de Chaplin, où ni Marie ni l'ancien protecteur ne s'aperçoivent, et où la jeune femme a perdu son premier et véritable amour. Non, en U.R.S.S., *grâce à la panne et aux ratés de la mécanisation*, la rencontre a quand même lieu... et le bonheur est *encore* possible, semble suggérer Eisenstein.

C'est assez dire que le discours de *La Ligne générale* mérite d'être réévalué. En dépit des apparences, l'ambiguïté du film ne profite pas vraiment à la « ligne » décidée lors du XIV^e congrès du Parti, en 1925, et encore moins au « grand tournant » ultérieur, celui de la collectivisation. Bien au contraire, le film déjoue toute lecture « stalinienne » ; François Albera a déjà montré, par

89 On a vu qu'Eisenstein indiquait cette parodie à Moussinac, dans sa lettre du 4 juin 1929. F. Albera rappelle que l'épilogue du film américain était populaire en U.R.S.S.

d'autres moyens, combien cette lecture était erronée.⁹⁰ Plus encore, *La Ligne générale* invite à une lecture critique, dès 1929, d'une collectivisation autoritaire, de tous les leurres agités devant les masses paysannes pour mieux les asservir, et d'un régime politique tenté lui aussi par le productivisme. C'est ce que perçoit Gérard Conio : « en dépit des concessions à Staline, qui imposa certaines modifications, il est clair, quand on voit ce film aujourd'hui, que la propagande avouée en faveur de la collectivisation des campagnes s'efface derrière un sens tout différent. Plutôt que l'apologie du retour au communisme de guerre, on y entend surtout un chant de fraternité et de libération, un hymne à la vie et au progrès », et notamment « la révolte contre l'ordre des Pères ».⁹¹ D'ailleurs, si le film reçut un accueil circonspect en U.R.S.S., ce n'est probablement pas parce qu'il était « en retard » sur la politique du parti, comme le pouvoir en lança l'idée, mais parce que son sujet véritable était justement *un peu trop contemporain*, parce qu'il énonçait, avec la cruauté de l'évidence, l'impasse où s'enfonçait le régime, et qu'il suggérait des réponses différentes. Il suffit de se souvenir, par exemple, de cette phrase mise en exergue du film, dont l'inspiration est bien peu bolchevique : « ...dans certaines circonstances, l'organisation exemplaire du travail local, même à petite échelle, s'avère plus efficace pour le peuple que nombre d'organes d'État au fonctionnement centralisé (V. Lénine) ». Si « retard » il y eut, il venait donc surtout du ton employé : ce n'était plus l'heure de rire. Il n'était plus question de dire la « vérité » du régime, pour reprendre l'expression de Jean Narboni, d'en faire « la radiographie et la *caricature vraie* ». Pour S. M. Eisenstein aussi, un an plus tard, un tel film aurait été impossible.⁹² C'est ainsi le grand mérite de *La Ligne générale* : notamment par l'usage que le cinéaste fait des métaphores, et à travers elles du conflit, que ce soit entre deux plans, deux « lignes » thématiques, deux séquences ou deux films, il propose une des solutions les plus abouties, à la fois esthétiquement et idéologiquement, pour inviter à saisir la complexité de son époque – ses espoirs, ses erreurs et ses doutes. Le résultat, ces décalages constants qui révèlent des contradictions, cette critique sous-jacente, continue mais souvent paradoxale, est non seulement d'une redoutable séduction mais aussi d'une incroyable richesse. Grâce à la métaphore et à cette confiance en ses pouvoirs dont témoigne Eisenstein, une nouvelle forme est trouvée qui permet, malgré la censure, malgré les sujets imposés, d'interroger encore le réel.

3.2. Notes sur les écrits d'Eisenstein

L'art doit-il mener à la révolution, ou défendre jalousement son autonomie ?

Une écrémeuse est-elle pathétique en elle-même, ou faut-il la rendre expressive par des moyens extérieurs ?

La forme d'un film doit-elle être « plus révolutionnaire que le contenu », ou est-il normal qu'elle soit « classique », voire en retrait par rapport à celui-ci ?

Le lecteur un peu pressé s'étonne de trouver, sous la plume de S. M. Eisenstein, des réponses

90 F. Albera, « Eisenstein est-il stalinien ? » *Dialectiques* n°20, été 1977, outre *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 230-247.

91 G. Conio, *L'Art contre les masses, Esthétiques et idéologies de la modernité*, *op. cit.*, p. 254.

92 C'est probablement pour cela, pour conjurer le sort, que le cinéaste insiste à ce point, début 1930, lors de sa conférence à la Sorbonne, sur l'importance du rire – et, pour convaincre, d'un rire *sincère* (*Mémoires*, *op. cit.*, p. 220-223).

parfois très différentes à ces questions – qui engagent toutes, d'une certaine façon, les métaphores.⁹³ Il est même souvent tenté de relever ce qu'il appellera des « contradictions », non seulement entre les différents textes du cinéaste, mais aussi entre ses écrits et ses films, et plus largement encore entre son œuvre, qu'elle soit écrite ou filmique, et tel ou tel point de l'orthodoxie politique du moment, voire du matérialisme dialectique. Un tel écheveau de questions, de débats, souvent non tranchés – ou trop rapidement – invite à la prudence, et parfois à la fuite, alors que le besoin d'un éclaircissement se fait sentir.⁹⁴ Jacques Aumont a déjà effectué dans *Montage Eisenstein*, on l'a relevé, bon nombre de ces mises au point : il souligne par exemple combien, malgré les apparences, on ne peut distinguer deux ou trois Eisenstein, notamment celui des années 20, le théoricien du montage et des « attractions intellectuelles », et celui des années 1940, l'homme du pathétique et de l'extase. C'est dans cette perspective-là que je voudrais m'inscrire ici. Sans prétendre dégager une « ligne » eisensteinienne, il me semble possible de poursuivre cette réflexion et de souligner la cohérence de ces « contradictions », et notamment de faire apparaître combien le problème est avant tout politique, c'est-à-dire déterminé par le contexte historique et les options idéologiques du cinéaste comme du pouvoir. Autrement dit, je voudrais poursuivre et accentuer l'hypothèse qu'un certain malentendu concernant les écrits d'Eisenstein tient de façon insistante à la faible prise en considérations des deux premières déterminations relevées par Jacques Aumont, et en particulier à celle d'une « guérilla politico-idéologique » dont le bilan « est extrêmement difficile à évaluer », les reprises et les infléchissements du cinéaste étant systématiquement pris « dans des considérations tactiques » où la part de la sincérité est impossible à établir avec certitude.⁹⁵ Même la question du style de S. M. Eisenstein, cette complexité qui frappe tant et dont il riait le premier, son goût pour la digression ou sa pratique de l'ellipse, par exemple, semblent devoir être compris comme une conséquence de son rapport au pouvoir et à la révolution. Mais, plus communément, c'est au niveau de sa réception que cette dimension politique a pu faire écran : l'obstacle majeur semble résider dans le soupçon, dont les effets perdurent, d'opportunisme, voire de collaboration, fût-elle inconsciente. Or, pour peu que l'on s'émancipe de cette hypothèse, l'auteur de *La Ligne générale* et d'*Ivan le terrible* apparaît rapidement comme très critique vis-à-vis du régime, très tôt, dès les années 20, et ensuite sans discontinuer – mais, évidemment, de façon souvent détournée. Ses textes font apparaître de nombreuses tentatives pour user de son autorité et, sinon infléchir l'évolution du régime, du moins susciter des résistances idéologiques et artistiques. Seulement, pour bien percevoir cela, il convient de se pencher de près sur les écrits d'Eisenstein, pour en étudier le fonctionnement et les stratégies. Autrement dit, à quelles conditions peut-on se servir de ces textes ? Quelle méthode est-on en droit de leur appliquer ? Quels soupçons cultiver ?

93 C'est bien elles qui sont susceptibles de rendre pathétique ce qui ne l'est pas *a priori*, de révolutionner la forme cinématographique en introduisant un point de vue sur le « contenu », en le « dynamisant », en dépassant le fétichisme du « matériau », etc.

94 Sur la question politique par exemple, comme le souligne en note François Albera dans « Eisenstein dans la ligne. Eisenstein et la question graphique », *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2001, p. 77 et 98, n. 1.

95 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 213-216 notamment. C'est d'ailleurs en raison de cette première détermination que la troisième, « épistémologique », inspirée de Bordwell, me semble plus délicate à évaluer, l'idée de conflit ne pouvant conserver sa place centrale – et restant, comme l'indique l'auteur, toujours présente.