

Métaphores et symboles dans les contes : *Kirikou et la sorcière*

Pour achever ce parcours autour de la question de la métaphore et de l'inconscient, quelques mots maintenant sur ces métaphores en partie d'origine inconsciente telles qu'on peut en percevoir dans les œuvres. On a déjà signalé, à propos des contes de fées étudiés par Bettelheim, par exemple, la possibilité d'interpréter des éléments de récits comme des « métaphores », des symboles : la métaphore s'y révèle très proche du symbole, en effet, comme lorsque les géants figurent les adultes, mais il faut rappeler que l'une comme l'autre ne sont pas *réalisés*. La métaphore surtout correspond dans les contes à ce que j'ai appelé la métaphore potentielle. L'image des adultes peut être projetée sur celle du géant, ou celle d'une marâtre bien réelle sur celle de la sorcière, et ce d'autant plus aisément qu'une projection semblable a très vraisemblablement motivé l'invention du conte. Que l'association initiale ait été consciente ou non, par exemple entre le sommeil de cent ans de « La Belle au bois dormant » et la période de latence de l'enfant, n'y change rien : les contes qui plaisent le plus sont ceux qui ont réussi à donner une forme, par un travail conscient ou préconscient, à l'association initiale, une forme dont les virtualités de signification sont particulièrement bien délimitées. Il en va de même d'ailleurs pour les symboles dont l'origine n'est pas métaphorique, comme la cabane du troisième petit cochon qui peut s'interpréter comme figurant la possibilité d'un compromis entre principe de plaisir et principe de réalité : si le principe de plaisir n'est évidemment pas une notion présente à l'esprit de l'enfant, et si elle n'était pas à la disposition de l'auteur, le plaisir du jeu n'en est pas moins mentionné très explicitement dans « Les Trois Petits Cochons ». Néanmoins, la cabane apparaît avant tout comme une cabane, et les trois animaux comme des personnages : le symbole et la métaphore ne sont pas clairement perçus comme tels. Mais, en même temps, si l'histoire plaît, c'est en raison des virtualités de signification des trois cabanes et des trois petits cochons qui, pour multiples qu'elles soient, sont toujours précisément orientées et toujours plus ou moins confusément perçues.

Le terme de symbole convient donc bien : même s'il a été bâti à partir d'une métaphore, et s'il peut être à nouveau utilisé au sein d'une métaphore, comme la figure du géant ou de la sorcière, cette potentialité de signification correspond à la nature du symbole, à sa surdétermination par de nombreuses significations possibles. Aussi le chasseur peut-il apparaître comme une image du père protecteur : il est celui qui terrasse les bêtes féroces. À la base de ce symbole, étudié dans *Psychanalyse des contes de fées*, il y a par exemple l'analogie entre les « tendances animales, asociales et violentes de l'homme » et les bêtes fauves.⁵⁶⁴ Mais, si l'on parle ici de symbole et non de métaphore, c'est non seulement que la tension de la métaphore (entre comparé et comparant) n'existe plus vraiment, qu'elle s'efface au profit d'un lien beaucoup plus étroit (entre signifié et signifiant), non dialectique (ou alors, si l'on conserve comme Ricœur l'idée d'une dialectique, ce qui se justifie dans le symbole vivant, il faut dire qu'il s'agit d'une dialectique bien différente, « verticale »), mais c'est aussi que la signification du symbole n'est pas forcément présente à la conscience du lecteur, de l'auditeur. Même si celui-ci perçoit confusément le loup ou le chasseur comme une figure familière porteuse de significations, faisant écho à quelqu'un ou à quelque chose de connu, le personnage ne s'impose pas clairement à la conscience comme un symbole. Il en va de même, on l'a vu, pour les trois petits cochons qui représentent une évolution au sein de l'enfance, ou pour la forêt de ronces et d'épines qui entoure le château de la Belle au bois dormant. C'est d'ailleurs ce qui rend le symbole si efficace : l'enfant peut projeter sur celui-ci la force qui lui ressemble le

564 B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., chapitre sur « Blanche-Neige », p. 305.

plus, parmi celles qu'il connaît – sur l'aîné des cochons, le courage et la persévérance dont l'enfant aura fait preuve dans telle ou telle occasion, et sur le chasseur la force protectrice qu'il aura reconnue dans tel ou tel adulte, voire dans sa propre psyché. Il y a donc métaphore sous le symbole et métaphore à nouveau, éventuellement, sous la plume de l'analyste. Alors, et alors seulement, l'image peut retrouver une certaine équivocité, différente de celle du symbole utilisé et/ou façonné dans un conte : Bettelheim précise par exemple que « le chasseur des contes de fées n'est pas un personnage qui tue d'innocentes créatures » et l'enfant peut constater, dans un second temps moins marqué par l'empathie, que si les adultes ressemblent parfois à des géants, à des ogres, il y en a, parmi eux, qui lisent des histoires aux enfants, qui compatissent aux déboires du jeune héros et prennent plaisir à ses victoires. Autrement dit, pour que le conte ait une efficacité, il est indispensable que le symbole ne soit pas perçu immédiatement, ou en lui-même, comme une métaphore : là où le symbole s'impose, consciemment ou non, là où il ne saurait être discuté, la métaphore apparaît souvent relative, discutable. Rien n'empêche, en revanche, que le symbole soit interprété *ensuite* comme une métaphore – qu'il en soit le support, le point de départ, ou la gangue, l'enveloppe qui lui succède et dont on la débarrasse.

Ce sommeil de la métaphore dans le symbole, le rapport « absolu » de celui-ci à la signification – qui, certes, peut être précisée, mais dont le noyau de sens ne saurait être remis en question – c'est donc ce qui fait son efficacité sur le plan psychique. Bettelheim met en garde par exemple contre une interprétation étroitement rationaliste de la religion, de Dieu, des « déesses mères » ou des anges gardiens, pour ne pas « déprécier cette imagerie tutélaire en la réduisant à des projections puériles issues d'un esprit immature », pour ne pas dérober à l'enfant ce qui peut constituer « la sécurité » et le « réconfort dont il a tant besoin » : ces images ne sont pas « fausses » mais des « projection “puériles” » qui seront mieux interprétées par la suite, remplacées par « des explications plus rationnelles ». ⁵⁶⁵ Ricœur ne dit pas autre chose, finalement, lorsqu'il plaide pour le symbole dans *De l'interprétation*, pour qu'on n'en fasse pas seulement une lecture régressive mais également « progressive », pour qu'on le perçoive comme porteur de progrès, comme désignant une direction, comme « aurore de sens ». Pour cela, pour renouer avec une « parole vive », il importe en effet de réveiller la métaphore qui y sommeille. Ce moment-là ressemble beaucoup au deuxième moment indiqué par Ricœur, au « stade antithétique » de la réflexion. Il convient alors de souligner que le symbole, comme la métaphore, n'est jamais qu'une première approximation, parfois géniale, certes, mais une approximation (autrement dit, que le troisième moment de Ricœur, l'étape dialectique, ne saurait être posée tout le temps dans les mêmes termes : si le conflit des interprétations, si « le heurt des opposés » peut être dépassé, dans le symbole ou dans la psychanalyse, par exemple, « le passage de l'un dans l'autre » ne dissout pas toujours l'opposition). De ce point de vue, si « le lien symbolique s'édifie dans le langage », comme le lien métaphorique, s'il y a un « travail de culture » dans le symbole, celui-ci n'illustre peut-être pas aussi bien celui-là que la métaphore, à cause de la liaison « verticale » du symbole qui ne favorise pas autant le ressaisissement par la conscience, en toute clarté, des termes de l'association – même dans le niveau supérieur de créativité du symbolisme, non plus celui des « symboles sédimentés » ou usuels, mais celui des « symboles prospectifs ». ⁵⁶⁶

Quoi qu'il en soit, ce rapport double de la métaphore au symbole (métaphore *sous* le symbole et symbole repris *dans* la métaphore) explique cette impression tenace, dans certaines œuvres, d'avoir

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 81-83.

⁵⁶⁶ *De l'interprétation*, p. 516-520, 522, 526-527.

affaire à d'authentiques métaphores inconscientes, à des métaphores qui seraient en même temps, exactement, des symboles. Je pense par exemple à certaines métaphores du film de Michel Ocelot *Kirikou et la sorcière* : l'épine plantée dans le dos de Karaba, notamment, ou la croissance finale, rapide, de Kirikou. Ces deux motifs, qui font clairement penser dans le premier cas à une scène de viol et dans le second à une érection, fonctionnent comme dans les rêves : il y a en quelque sorte substitution d'un contenu latent chargé par un autre contenu qui permet d'exprimer l'idée « sans subir une trop grosse dépense psychique » ; il y a une forme de censure, probablement plus ou moins consciente ici, dans les deux cas. Qu'en est-il donc, vraiment, de ces « métaphores » ?

L'idée de viol collectif, d'abord, est manifeste, même si elle est seulement suggérée : pendant que le grand-père de Kirikou expose à celui-ci l'histoire de Karaba, le mal qui lui a été infligé, on voit des hommes-démons en contre-plongée et en gros plans entourer la jeune femme et se pencher sur elle, avec un gourdin. Nous apprenons pendant ce temps qu'elle a été immobilisée par des hommes alors qu'un autre lui enfonçait l'épine. La dimension phallique de celle-ci est d'autant plus évidente qu'elle redouble les dessins déjà aperçus de doigts crochus et de cornes et que nous apercevons, par exemple, dans la dernière image, la queue d'un scorpion. En outre, il y a une certaine absurdité à enfoncer une épine qui donne des pouvoirs, ou une certaine invraisemblance à l'idée qu'elle n'ait pas trouvé, malgré tout, un moyen pour retirer son épine – il y a là quelque chose qui rappelle, par exemple, le peigne de Blanche-Neige qui la fait tomber, immédiatement, inanimée. L'épine dans le dos apparaît ainsi, très clairement, comme un symbole : c'est non seulement l'image du sexe qui l'a blessée mais aussi l'image du viol, et plus largement encore le symbole du mal infligé par les hommes à cette femme, le symbole du traumatisme dont la douleur ne l'a pas quittée. La figuration indirecte et notamment symbolique joue ici un rôle décisif : comme dans les contes merveilleux, il s'agit de ne pas formuler dans toute sa crudité, d'un coup, le nœud du problème, pour mieux faire comprendre l'idée, pour mieux en imprégner les esprits, pour que chacun puisse en tirer les conclusions et aussi, en l'occurrence, pour que le destin de Karaba puisse illustrer plus largement l'enfermement dans la souffrance d'une victime, quelle que soit la nature de l'agression. Autrement dit, il y a bien ici une métaphore qui sert à construire un symbole, mais l'épine ne renvoie pas simplement à un autre référent avec lequel elle constituerait le noyau de la métaphore : elle assume aussi d'autres significations qui ne sont pas de même niveau. Pour le dire comme les néo-rhétoriciens, la métaphore se double de métonymie, par exemple, quand l'objet finit par symboliser le viol lui-même, ou la douleur de l'agression qui perdure en elle, qui lui donne son pouvoir de nuisance. L'épine-phallus se charge d'autant plus, d'ailleurs, d'une multiplicité de significations que l'analogie avec le viol n'est pas la seule qui organise la micro-séquence : si elle devient symbole du mal qui lui a été fait, par exemple, si l'idée d'un traumatisme majeur s'impose avec une telle force, y compris auprès de jeunes spectateurs qui ignorent ce qu'est un viol, c'est que d'autres interprétations s'imposent en même temps et s'y amalgament, suggérées notamment par la référence aux démons. On pourrait mentionner, de ce point de vue, le choix des couleurs pour cette petite séquence : noir et rouge uniquement, avec des personnages qui apparaissent comme des ombres, à la différence du reste du film, et des ombres grossières, peu découpées, à la différence des films d'Ocelot en ombres « chinoises ».

La puissance de ce symbole apparaît bien avec la lecture qu'en propose Véronique Cormon, dans *Viol et renaissance*. En choisissant *Kirikou et la sorcière* pour décrire l'expérience vécue du viol, pour exprimer dans ses moindres détails la puissance de dévastation de l'événement, du traumatisme, elle souligne à quel point un récit organisé autour de quelques symboles forts peut

aider à (re)vivre et, pour commencer, à ressaisir, à formuler sa propre histoire. C'est ainsi que Véronique Cormon reprend point par point le conte de Michel Ocelot : elle relève l'immobilité de Karaba, qu'elle interprète comme le signe d'une dissociation d'« avec son corps, siège des émotions », elle indique que la sorcière ne sort quasiment pas de sa case, que celle-ci est vide. S'identifiant à Karaba, elle souligne à chaque fois l'analogie avec son expérience. Elle reprend ainsi l'image de l'épine empoisonnée pour dire la possibilité de mettre progressivement à distance la souffrance qui dure longtemps après l'agression, après « l'explosion du trauma », la possibilité que « la personne blessée se réapproprie un lien avec l'autre qu'elle a cru détruit à jamais. C'est seulement après que survient le temps de la renaissance où la métamorphose trouve sa place. » Elle indique enfin la difficulté à trouver « un autre », comme Kirikou dans le film, « capable d'entendre des paroles d'abord insaisissables », qui ne stigmatise pas, qui cherche à comprendre.⁵⁶⁷

Ce parcours de lecture est exemplaire en cela qu'il est extrêmement personnel, qu'il projette une histoire sur une autre, et en même temps qu'il est vraiment cohérent, qu'il donne le sentiment, quand on se plonge dans l'analogie, de révéler quelque chose du film même, qu'il va droit au cœur de celui-ci. Cela tient évidemment au grand talent de l'hôte, du réalisateur (outre celui de l'hôtesse, de l'interprète) : l'auteur a préparé cet accueil, il en a envisagé la possibilité, avant même de connaître l'invité(e), en aménageant son histoire avec le plus grand soin, les plus grands scrupules. Michel Ocelot souligne cela de façon très intéressante dans sa préface au livre de Cormon : il relève différents « niveaux », qui sont à la fois des niveaux d'interprétation et des niveaux de signification, du plus au moins délibéré. Il présente alors le récit du viol comme parfaitement conscient, comme témoignant d'un projet « bien établi ». Puis il distingue un second niveau, celui du détail de la case vide, dans des termes qui font penser à la catégorie du préconscient selon Freud : « cette réponse » à la question de savoir ce que contenait la case de Karaba « était automatique pour moi, elle n'est pas apparue par le raisonnement, mais en gardant une rigueur interne. » Cela « est venu instinctivement, en prenant soin de ne jamais “faire n'importe quoi”, produire un son qui sonnerait faux. » Enfin, on perçoit la difficulté du créateur à reconnaître son œuvre, une fois qu'elle lui échappe, dans le troisième niveau : Véronique Cormon, écrit Ocelot, « a assemblé des éléments de ce conte et en a fait un parcours qui aide à se remettre daplomb. » Et d'évoquer « l'un des éléments positifs – et qui me parle – de la démarche de l'auteur » de *Viol et renaissance*, à savoir « l'idée de métamorphose », qui ne nie pas « l'existence d'un vilain matériau », « l'existence du plomb », mais le transforme.⁵⁶⁸ Ces trois niveaux, que l'on pourrait faire correspondre aux trois niveaux de la première topique freudienne, nous intéressent d'autant plus qu'ils correspondent assez bien aux catégories de signification réalisée, potentielle et projetée. On perçoit notamment, à travers le troisième niveau, la difficulté de Michel Ocelot à assumer certaines interprétations de Cormon, la tentation de les considérer comme purement extérieures, mais aussi ses scrupules et l'incertitude dans laquelle il se trouve quant à savoir si cette idée de métamorphose est de lui, par exemple, dans quelle mesure elle parle de lui *aussi*, en même temps que de l'interprète – autrement dit, il indique que la signification projetée pourrait bien se révéler « potentielle », valable mais non délibérée, et non inscrite explicitement.

Mais ce n'est pas seulement cette capacité à projeter nos images dans le symbole dont témoigne *Kirikou*. À la fin de sa préface, Michel Ocelot évoque une légende hindoue qui l'a frappé, l'histoire

567 Véronique Cormon, *Viol et renaissance, comment faire d'un traumatisme une œuvre humaine ?*, L'Archipel, Paris, 2004, p. 41-43, 47-50, 65, 142.

568 *Ibid.*, p. 13-15.

du couple mythique Rama et Sita : enlevée par un autre homme, Sita, la femme fidèle, est libérée par son époux mais abandonnée parce qu'impure. L'auteur de *Princes et Princesses* et de *Kirikou* conclut : « il faut construire d'autres histoires. » Nous voilà revenus à la valeur prospective du symbole et du mythe dont parle Ricœur, avec cette nuance – présente chez Ricœur mais soulignée ici – qu'il faut « actualiser » le mythe, que son ressaisissement par la conscience peut conduire à bannir certaines histoires et à en modifier d'autres, comme *Kirikou*, dont Ocelot souligne ailleurs qu'il s'inspire de différents contes africains et de sa propre histoire, d'un conte en particulier qu'il a débarrassé de la superstition et de la vengeance contre la sorcière.⁵⁶⁹

Évidemment, l'interprétation proposée par Véronique Cormon n'est pas la seule possible. D'autres métaphores et d'autres symboles sont présents. Une lecture « sexuelle » de l'histoire court à travers le film, qui concerne les rapports entre les hommes et les femmes, indépendamment même de l'idée précise du viol. Beaucoup d'épisodes qui opposent Karaba à d'autres hommes ont en effet une large potentialité de signification, dépassent le niveau « anecdotique » du rapport de la sorcière aux villageois et invitent à une interprétation « symbolique », concernant le rapport hommes-femmes en général.

On peut noter par exemple que tous les hommes sont « mangés », selon les villageois. Pourtant, il ne s'agit pas de tous les individus de sexe masculin, mais de tous les hommes dans la force de l'âge : les garçons et les vieillards sont épargnés. Cela seul suffit à ouvrir les portes de l'imagination. Le symbolisme, sinon de la dévoration, du moins de l'assimilation, de l'idée de « manger » l'autre ou une partie de l'autre est en soi suffisamment fréquent pour qu'on n'ait pas besoin de l'explicitier – l'idée de possession permettrait, sinon, de commencer à le préciser. Cet acte suscite de nombreuses analogies tant sur le plan sexuel que celui des sentiments amoureux. N'y a-t-il pas le rêve de « se nourrir » de l'autre, dans la passion amoureuse ? De nombreux parents n'ont-ils pas joué à « manger » leur enfant, sans grande équivoque, pour lui dire leur affection ? Une expression comme « mangeuse d'hommes » semble d'ailleurs bien convenir, dans notre langue, pour un personnage comme Karaba. En outre, les hommes du village ne sont ni tués ni mangés, dans le film, mais transformés en objets – en fétiches animés, doués de parole et de mouvements, mais obéissants. Ils sont possédés par la sorcière, littéralement aliénés, devenus autres. Peut-on ne pas voir dans cette réification des hommes, dans cette « fétichisation », l'image d'une relation perversifiée entre les deux sexes ? Cette hypothèse se trouve confortée par le secret que révèle le grand-père et elle se vérifie à la fin, quand Kirikou demande la sorcière en mariage : elle ne parle pas de l'agression qu'elle a subie mais se plaint des hommes en général, qui traitent leur femme comme des servantes, et qui promettent le contraire avant le mariage. Elle présente même celui-ci comme une forme d'esclavage, symétrique à celui qu'elle a fait subir à ses fétiches. Ce serait donc parce qu'ils l'ont traitée comme un objet, dans le passé, que Karaba les punirait de la sorte, en leur faisant subir, en retour, le même sort : elle leur demande d'obéir sans discuter. Là encore, une seule interprétation ne convient donc pas : l'image du mariage est réductrice, par exemple. Dans l'obéissance aveugle des fétiches à la sorcière, il n'est pas difficile de distinguer une servitude volontaire, celle qui s'exprime parfois dans la relation amoureuse – la passion n'étant pas toujours distinguable avec netteté de l'aliénation. Il y a aussi quelque chose de l'enfant qui obéit à une mère toute puissante chez ces fétiches, ce qui n'est pas contradictoire avec l'interprétation précédente : Kirikou figurerait ainsi une certaine maturité paradoxale, que le film opposerait à l'infantilisme des autres hommes, dominés en quelque sorte par une femme surpuissante, « castratrice ».

569 Michel Ocelot, *Tout sur Kirikou*, Le Seuil, Paris, 2003, p. 10, 19-27.

Les analogies sont donc nombreuses sous le motif des hommes-objets : c'est ainsi que les fétiches deviennent un symbole d'une extrême richesse, relayé et précisé par de nombreuses métaphores, quasi explicites (comme celle du mariage), implicites (comme celle de la passion amoureuse) ou potentielles (comme celle de l'infantilisation), qui répondent elles-mêmes à d'autres métaphores, parfois usuelles, comme celle de la femme-objet.

De même, il est difficile de ne pas voir une métaphore ou un symbole dans le petit Kirikou qui grandit d'un coup, suite au baiser de Karaba, la femme aux formes avantageuses, après lui avoir demandé de l'épouser. Elle vient de reconnaître qu'il n'était pas comme les autres hommes et elle exprime alors une sorte de regret à l'idée qu'il pourra plus tard courtiser une jeune fille comme il vient de le faire avec elle. C'est à ce moment-là qu'elle consent à donner un baiser à Kirikou, « réveillant » le petit héros comme il vient, lui, de la « réveiller », dans un bois qui s'est métamorphosé quelques instants plus tôt – un bois qui était bien dormant jusqu'au « baiser » de Kirikou, quand il a retiré, avec les dents, l'épine du dos de Karaba. L'enfant nu se métamorphose alors ou plutôt, après quelques instants, il grandit. La comparaison avec un phallus me semble nettement suggérée par ce baiser au pouvoir prodigieux, et comme confirmée par la réplique de Kirikou devenu un bel homme : « Tu vois ? Tu n'as pas perdu (*un temps*) tous tes pouvoirs... » Karaba demande alors à ne pas retourner *tout de suite* au village, et Kirikou de s'extasier, Karaba dans ses bras, le visage contre sa chevelure : « C'est si doux... »

Évidemment, cette séquence évoque aussi la figure « traditionnelle » de la grenouille, libérée d'un sortilège, qui redevient princesse. La « métamorphose » de Kirikou apparaît d'ailleurs juste après celle de Karaba, transformation qui était soulignée par les changements dans la nature et un chant de femmes. Quand c'est au tour de l'homme de se transformer, nous entendons cette fois un chant similaire, mais lancé par des hommes. Voilà qui souligne d'une autre façon que le sujet du film est bien le rapport homme-femme : Kirikou est à la fois le prince qui délivre et la princesse qui est délivrée – comme Karaba qui, une fois délivrée, réussit cet autre prodige. Cette symétrie, cette égalité de traitement apparaît au spectateur comme la confirmation anticipée de la promesse de Kirikou : l'homme est traité comme la femme, et le héros comme la sorcière, ni mieux, ni moins bien. Une reconnaissance réciproque est possible.

Il y a donc de nombreuses correspondances, dans ce film, divers rapprochements entre deux séries d'objets de pensée, et donc des métaphores. Mais ce sont des métaphores différentes de celles sur lesquelles, jusqu'alors, j'ai pu attirer l'attention : dans le cas de l'épine, du viol, ou de la croissance de Kirikou, le comparé est présent à l'esprit, mais il ne fonctionne pas vraiment comme élément d'une métaphore, il ne « dialogue » pas beaucoup, pas longtemps, avec le(s) comparant(s). La métaphore semble avant tout un moyen de faire passer pudiquement une idée, de la « traduire » sans trop l'exposer : elle apparaît très proche du symbole du rêve, la substitution y joue un rôle important. C'est qu'elle repose sur un symbole ou qu'elle construit un symbole, qu'elle fonctionne sur le mode de l'allusion, et que la richesse est ailleurs, par exemple dans la symétrie entre la libération de Karaba et la croissance de Kirikou. La métamorphose de celui-ci achève de faire apparaître le geste d'ôter l'épine pour ce qu'il était, lui aussi : un acte d'amour. C'est en considérant le réseau de ces différentes métaphores, et notamment cet autre « baiser », que la métamorphose de Kirikou acquiert une vraie richesse. Dans d'autres cas, comme pour les hommes-fétiches, le dialogue entre comparé(s) et comparant(s) se révèle plus immédiatement riche, même si la métaphore reste très proche du symbole. Mais, là encore, la richesse de l'image est démultipliée par son insertion dans le réseau qui lui donne naissance et vie : elle réside notamment dans le paradoxe

d'hommes-objets rendus tels par une femme traitée elle aussi comme un objet, ou dans le paradoxe d'hommes mûrs qui se trouvent réduits à l'impuissance, qui perdent de leur grandeur, à la différence d'un petit garçon qui, lui, se révèle grand et puissant. C'est probablement-là, d'ailleurs, dans cette confrontation entre la puissance de l'enfant nu et l'impuissance des guerriers que réside le cœur du conte – les significations sexuelles venant alors enrichir de quelques clins d'œil le « message » sur la force de l'innocence.

C'est ainsi que, même si les métaphores du film contribuent à former des symboles, si elles donnent apparemment le sentiment de pouvoir être « traduites », elles participent pleinement à la beauté du film. Le symbole des hommes-fétiches, notamment, apparaît plein d'une signification à la fois contrôlée et inépuisable : les hommes sont comme des robots quand ils sont soumis au sortilège d'une femme « fatale », ou quand ils sont obsédés par une telle image, ils ne deviennent beaux que lorsqu'ils sont libres, comme Kirikou, et libres notamment des préjugés. Kirikou apparaît en effet comme le double de la sorcière : lui aussi est mal jugé, dans un premier temps, en l'occurrence par un ancien du village et par des mégères. L'amour n'est possible que dans la reconnaissance – de la femme blessée dans la sorcière, pour Kirikou, et de l'homme aimant dans l'enfant, pour la sorcière qui accepte d'embrasser Kirikou, qui peut alors devenir pleinement homme. Au-delà du récit du viol et de l'interprétation proposée par Véronique Cormon, le film de Michel Ocelot construit donc une lecture autour de la possibilité d'une sexualité heureuse, d'un rapport non seulement apaisé entre les hommes et les femmes mais également refondé, plus heureux parce que davantage égalitaire, fondé sur une reconnaissance mutuelle.

Enfin, s'il y a parfois un certain didactisme dans les métaphores du film, qui font songer aux éléments d'une ou plusieurs allégories, comment le déplorer dans une œuvre qui vise aussi délibérément à combattre les idées reçues ? Je pense notamment à la séquence où Kirikou vient rendre visite à son grand-père, qui apparaît comme un pharaon dans son palais ou son tombeau, ou encore comme un prêtre dans son temple. Les dessins préparatoires au film soulignaient d'ailleurs cette référence à l'Égypte par un trône en forme de pyramide, beaucoup plus clairement que dans la version finale retenue : on perçoit là encore, dans cette référence, un symbole – l'Égypte, civilisation brillante, temple du savoir par exemple ? – et un symbole élaboré à l'aide de métaphores. Kirikou vient de poser le couteau de son père et de dire qu'il est petit, qu'il voudrait devenir grand : il découvre alors que son grand-père ne sait pas tout, lui non plus, qu'il n'est pas un dieu en quelque sorte, puisqu'il ne sait pas le faire grandir tout de suite, autrement dit qu'il sait « peu de choses », comme Socrate. Le grand-père trouve cependant le moyen de lui demander : « quand tu seras grand, voudras-tu être petit ? » C'est à ce moment que l'enfant commence à se rapprocher de lui, qu'il monte sur le soubassement du trône en lui posant des questions visant à comprendre, puis qu'il escalade une marche à partir de son deuxième « pourquoi ? », à chaque « pourquoi » en fait qui réussit à poser correctement une question, qui ne contient pas d'information fautive tenue pour vraie. Le détail possède une évidente portée symbolique : c'est une sorte de petite allégorie, discrète, une analogie agissant imperceptiblement sur le spectateur, sans qu'il perçoive même sa présence. C'est en effet par ses questions que l'enfant grandit et se rapproche du grand-père : le « pourquoi » est un progrès. Le grand-père est d'ailleurs explicite. À son petit fils arrivé au pied du trône, il répond : « tu as raison de demander pourquoi à chaque réponse ». Par cette bonne habitude, l'enfant est arrivé à la cheville du vieillard.

Avec cette dernière image des marches du savoir, plus convenue en apparence mais rénovée par la mise en scène, non seulement celle des questions, l'analogie entre les degrés d'un escalier et les

différents « pourquoi ? », mais aussi celle de la progression vers le grand-père, cette façon pour l'enfant de grandir en même temps qu'il avance, nous avons donc une nouvelle illustration de ces métaphores discrètes qui organisent le discours de *Kirikou et la sorcière*. Si certaines analogies plongent très probablement dans l'inconscient, comme l'épine, la croissance de Kirikou ou les hommes fétiches, elles sont toutes ressaisies par la conscience ou du moins travaillées par « le système conscient-préconscient », pour délivrer une signification d'une extrême richesse, comme dans les meilleurs « contes de fées » – signification qui passe ici par des symboles mais aussi, plus que dans la plupart des contes merveilleux traditionnels, par d'authentiques métaphores, qui relaient et précisent les symboles.

Peut-être pourrait-on noter alors, pour finir, la nécessité de prendre en compte l'histoire du symbole, ou du mythe, avec lequel Ricœur identifie souvent le symbole. Tous les symboles et tous les mythes ne sont pas à la fois régressifs et progressifs en effet, comme *De l'interprétation* semble parfois le laisser entendre, ou plus exactement ils n'ont pas toujours une égale valeur de ce point de vue. Michel Ocelot souligne cela, par exemple lorsqu'il évoque le mythe hindou de Rama et Sita où l'époux abandonne la femme fidèle qui lui a été ravie, lorsqu'il souligne notre besoin d'*autres histoires*. À la différence d'*Œdipe-Roi*, interprété par Ricœur à la suite de Freud, un tel mythe peut encore expliquer mais n'offre plus beaucoup de pistes pour l'avenir. *Kirikou* en revanche offre de telles perspectives, comme la pièce de Sophocle. Si nous avons besoin de « symboles », d'images et de récits sur lesquels exercer notre sagacité et capables d'orienter la réflexion, la rêverie ou l'action, c'est de « symboles » concertés, (ré)inventés, dont la puissance prospective sera d'autant plus grande qu'ils seront soumis à la question, « soupçonnés », interrogés à la façon du conte africain d'origine par Ocelot, comme pouvant porter à la fois l'espoir et l'illusion : pour libérer les fétiches, il n'était plus question d'utiliser des gris-gris par exemple. Un enfant nu pouvait y parvenir aussi bien, sinon mieux.

2.2.7. La métaphore et les formalistes russes

Il importe maintenant, pour comprendre le destin de la théorie de la métaphore, notamment chez les néo-rhétoriciens, de se pencher sur l'aventure « formaliste ». Les liens par Jakobson avec le milieu structuraliste sont connus. En revanche, il peut être utile de souligner la façon dont les travaux dits formalistes s'articulent avec le marxisme, ainsi que la façon dont le rapport entre forme et « contenu » y est posé, sans négliger, bien sûr, la place de la métaphore dans ces théories. Dans sa préface à *Résurrection du mot*, Andreï Nakov souligne par exemple à quel point l'importation du formalisme en Occident, à travers Jakobson et Todorov, s'est faite sur fond d'oublis pour l'un et de méconnaissance pour l'autre – combien il convenait de gommer les liens avec le futurisme notamment, et plus largement avec la nouvelle « philosophie de l'existence » du modernisme russe, avec la promesse d'un « monde nouveau », pour pouvoir conserver au formalisme « son charisme » et « ses qualités “avant-gardistes” et idéologiques ».⁵⁷⁰ C'est contre une semblable intemporalité que je proposerai une partie des remarques qui suivent.

570 Andreï Nakov, « La “stratification des hérésies” », dans Victor Chklovski, *Résurrection du mot*, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1985, p. 23-24, 46-47.

Chklovski : la pensée et l'image, le prosaïque et le poétique

La charge contre une « pensée par images » qui ouvre « L'art comme procédé » est restée célèbre. Victor Chklovski y présente cette définition de l'art comme une opinion d'écolier. S'il l'observe aussi chez un « savant philologue », Potebnia (« il n'existe pas d'art et en particulier pas de poésie sans image », la poésie et la prose ne seraient qu'« une certaine manière de penser et de connaître »), il dénonce sa reprise servile par son « disciple », l'académicien Ovsianiko-Koulikovski. Pourtant, à y regarder de plus près, on voit bien que la charge est plus précise. Ce qui déplaît à Chklovski, c'est plutôt l'idée de l'image comme « prédicat *constant* pour des sujets variables », l'existence de ce « moyen *constant* d'attraction pour des aperceptions changeantes » (je souligne), ainsi que la recommandation d'user d'une image « beaucoup plus simple et beaucoup plus claire que ce qu'elle explique ». Par ailleurs, l'auteur de *Résurrection du mot* conteste l'idée selon laquelle « sans images, il n'y a pas d'art » et tourne en dérision Ovsianiko-Koulikovski qui, « après un quart de siècles d'efforts », s'est résolu à distinguer un « art sans images » à côté d'un « art par images » : s'il n'y a pas véritablement rupture entre les deux, selon Chklovski, s'il y a un *continuum* entre la poésie lyrique de l'opéra et celle de la littérature, par exemple, c'est parce que l'essentiel est ailleurs. Et de préciser enfin sa cible principale : la définition « l'art est avant tout créateur de symboles », d'images, cette définition qui « a résisté et a survécu à l'effondrement de la théorie sur laquelle elle était fondée » et qui survit « plus qu'ailleurs dans le courant symboliste », « surtout chez ses théoriciens » d'ailleurs.⁵⁷¹

On le voit, les cibles de Chklovski sont multiples, et mouvantes, dans ce texte de 1917 : sous l'attaque justifiée contre la définition réductrice « l'art, c'est la pensée par images », il s'en prend à toute une série d'affirmations différentes, dont les identifications « l'art = l'image » et « l'art = un moyen de penser » sont les principales. Seulement, si elles paraissent réductrices, elles aussi, elles ne sont pas forcément fausses – je pense notamment à la dernière. Sous le couvert de ces attaques légitimes, on perçoit par moments l'envie d'en découdre avec l'idée même que l'image serait un moment privilégié de l'art pour exprimer des idées. Enfin, dans cet article, Chklovski traite également de la définition de la métaphore, et il vise en particulier la théorie littéraire issue du symbolisme. Pour étayer sa charge, il reprend même, en apparence, la définition de Potebnia de l'image comme prédicat fixe : comme « les images sont presque immobiles », comme « de siècle en siècle, de pays en pays, de poète en poète, elles se transmettent sans être changées », il y voit la preuve que la poésie n'est pas une « pensée par images », puisque l'histoire de la poésie ne consiste pas « en une histoire du changement de l'image » mais bien plutôt en l'« accumulation » et la « révélation de nouveaux procédés pour disposer et élaborer le matériel verbal » et, en l'occurrence, « beaucoup plus en la disposition des images qu'en leur création. » Si la dernière affirmation me semble assez juste, il faut relever néanmoins qu'elle repose sur une identification de l'image au comparant ou, à la rigueur, au seul couple comparant-comparé, et qu'elle ne prouve pas ce qu'elle prétend démontrer. Pourquoi un nouveau tissage d'image, qui met en jeu beaucoup plus qu'un ou deux mot(s), un ou deux signes(s), ne serait pas une création, par exemple ? N'est-ce pas justement par cette attention fine au détail d'un rapprochement que du nouveau surgit au cœur même de l'usuel ? Si l'image du vaisseau de l'État est ancienne, comme l'image du peuple ou d'une foule comme d'une mer agitée, désordonnée, elle n'est pas utilisée de la même façon par Cicéron et par

571 Victor Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, textes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Le Seuil, Paris, 2001, coll. Points Essais, p. 75-76.

Gance, par exemple : c'est bien en filant celle-ci que le réalisateur de *Napoléon* découvre et invente, dans son film, l'image du drapeau-voile. Sans parler de S. M. Eisenstein qui présente, au début du *Cuirassé Potemkine*, quelques plans sur une mer déchaînée s'abattant sur une digue avec violence, comme pour la renverser, avant de proposer un intertitre qui commence par ces mots de Lénine : « La révolution est une guerre. C'est la seule guerre juste, légitime, nécessaire. » Peut-on ne pas lire ici une métaphore et même, plus précisément, à côté de « la révolution est une guerre », l'énoncé : « la révolution est une tempête, la seule violence qui soit légitime » ? L'image de la tempête est en effet idéale dans ce contexte : c'est une façon de justifier la colère des hommes, de la présenter comme naturelle, de la rendre aussi nécessaire qu'une grande marée qui souhaiterait renverser une digue. Autrement dit, la métaphore traditionnelle est ici renversée, subvertie, le cinéaste supprime l'image du capitaine de navire et propose de considérer plutôt le conflit des éléments, les uns statiques, les autres dynamiques, et notamment le rôle de la digue. Peut-on dire, là encore, qu'il s'agit de la même métaphore – et qu'il n'y a pas une pensée qui s'exprime là ?

De fait, Chklovski lui-même ne semble pas convaincu par sa charge liminaire contre la métaphore. Il conclut d'abord son paragraphe par une affirmation plus nuancée : « Les images sont données, et en poésie on se souvient *beaucoup plus* des images qu'on ne les utilise pour penser » (c'est moi qui souligne). Puis il achève son premier développement sur le sujet par une position prudente, qui ne pose plus du tout problème à mon sens : « La pensée par images n'est pas *en tout cas* le lien qui unit toutes les disciplines de l'art, ou même de l'art littéraire » (je souligne). Et d'ajouter : « le changement des images ne constitue pas l'essence du développement poétique. »⁵⁷² Enfin, lorsqu'il revient sur la métaphore, à la fin de l'article, après le long détour par la loi d'économie des forces et le procédé de singularisation, il propose de réfuter l'idée de « prédicat constant » : « le but de l'image » n'est pas de clarifier en substituant du connu à de l'inconnu mais « de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance. » Et l'admirateur de Maïakovski d'écrire : « je pense que presque partout où il y a image il y a singularisation », c'est-à-dire réalisation de la plus haute ambition de l'art, celle de donner à voir authentiquement le réel, de nous débarrasser des automatismes de la connaissance et de la perception.⁵⁷³ C'est dire si l'opinion de Chklovski n'est finalement pas si éloignée de celle des poètes que l'on qualifie, trop rapidement parfois, de « symbolistes » : la métaphore est bien, pour lui aussi, la voie royale de l'art.

Chklovski n'est donc pas si opposé que cela à l'idée d'une pensée par image : sa charge initiale porte surtout sur une conception de l'art qui se réduirait à cette idée, et elle se dresse contre une esthétique particulière de l'image, quand le comparant est convenu, usé, presque « transparent ». Il semble même n'y avoir là qu'un simple point de départ maladroit, un choix plus efficace que judicieux, une charge avant tout stratégique. Mais cette ambiguïté est intéressante pour notre généalogie du soupçon : l'opinion qui se devine ici mais qui n'est pas vraiment assumée est bien proche de celle de Genette. Surdéterminée par l'influence historique du symbolisme, voulant réagir aux excès de celui-ci, à son idéalisme parfois naïf, à sa vague spiritualité, elle prend trop rapidement le contre-pied de son « culte de l'image ». Mais la négation est parfois maladroite et, s'il faut souligner la filiation des « formalistes » avec le futurisme, on peut discerner chez eux un très net héritage symboliste. Dans « Les nouvelles voies du mot » par exemple, Kroutchenykh décrit un projet qui fait penser, à plus d'un moment, à celui de Mallarmé ou de Rimbaud. Lorsqu'il s'en prend

572 *Ibid.*, p. 77.

573 *Ibid.*, p. 89.

à ces « symbolistes trop bien léchés » qui « ont une peur bleue de n'être pas compris du public » (des revues) ou à ces « symbolistes bornés » qui redoutent « de proférer une bourde un non-sens », les futuristes apparaissent bien comme les continuateurs des symbolistes, comme des symbolistes « mal léchés », libérés, accomplis, qui radicaliseraient leur projet.⁵⁷⁴ Et, sur un point certes secondaire, Chklovski témoigne dans son article d'une ambiguïté intéressante, concernant la métaphore. Pour défendre l'idée que « les images sont presque immobiles », il ajoute : « Les images sont de nulle part, elles sont à Dieu. » Il est clair ici que ce n'est pas du discours rapporté : ce n'est pas le point de vue de Potebnia qui s'exprime mais bien celui de Chklovski, même si l'image est probablement, en partie, ironique. L'auteur de *Résurrection du mot* reformule en effet son idée dans les lignes qui suivent : la *création* des métaphores n'est pour ainsi dire pas, ou très peu, l'apanage de l'homme, « les images sont données ». Les métaphores seraient en quelque sorte des êtres anhistoriques : leur matière serait une donnée préalable, l'homme ne pourrait qu'en travailler la forme. Ce mysticisme du matériau littéraire, qu'on retrouve par exemple dans le texte de Kroutchenykh à propos de chaque lettre, de chaque son des mots, ne me semble renverser qu'en apparence le mysticisme, réel ou supposé selon les cas, des symbolistes. C'est d'ailleurs ce qui rend la critique de la « pensée par image » si ambiguë : même lorsque Chklovski reconnaît à la métaphore le pouvoir de « ressusciter » le mot, ce n'est pas vraiment le pouvoir de créer du sens qu'il lui reconnaît, du moins explicitement, mais surtout celui de rénover la perception – comme Hegel, en quelque sorte, lorsque celui-ci voyait dans la métaphore la possibilité d'une détermination supérieure de son objet. Cependant, à la différence du *Cours d'esthétique*, la « surcharge » est ici valorisée *par principe*, ce qui change tout – puisqu'il n'y pas, par ailleurs, de croyance dans une véritable résurrection, comme chez Hegel cette « grâce » métaphorique largement inexplicée.

Seulement, si cette affirmation du pouvoir de la métaphore passe parfois inaperçue, dans « L'art comme procédé », c'est entre autres qu'elle est suivie aussitôt par des exemples tirés de la littérature érotique, où les métaphores sont vraiment *in absentia*, reposent sur une dissimulation qui certes ne trompe pas grand monde mais n'illustre pas idéalement l'idée défendue : Chklovski fait lui-même remarquer que beaucoup de ces textes reposent « sur le fait qu'on n'appelle pas l'objet [sexuel] par son propre nom », sur un « jeu de méconnaissance », sur le brouillage du comparé ; leur but « n'est évidemment pas de [...] rapprocher de la compréhension » les « objets érotiques ».⁵⁷⁵ Le « manque de reconnaissance » évoqué semble d'ailleurs équivoque : il ne renvoie pas seulement à une vision renouvelée, authentique de ces objets (la « reconnaissance » est en effet pour Chklovski, un peu comme le préjugé, ce qui s'oppose à la « vision », à la perception authentique). Ce « manque de reconnaissance » fait également songer, par moments du moins, à une façon grivoise de jouer de l'allusion, qui n'implique pas automatiquement une véritable « singularisation », un accès *renoué* à la référence. Quelques années plus tard, dans un contexte semblable, Chklovski reconnaîtra d'ailleurs que l'exemple de la poésie érotique n'est pas le meilleur : « Ici nous avons affaire moins à l'image qu'à ce à quoi je donnerais le nom d'étrangement (du mot étrange). »⁵⁷⁶

C'est pourquoi « Résurrection du mot », publié en 1914, importe tant. Andreï Nakov a raison de souligner à quel point l'omission de ce texte, traduit seulement en 1985, a pu gêner. Pour ce qui nous concerne, il fournit une illustration beaucoup plus claire du rapport de Chklovski à l'image. Il s'ouvre notamment par la beauté des figures contenues dans les mots, « beauté qui avait existé

574 A. Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », dans *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 83.

575 V. Chklovski, « L'art comme procédé », *art. cit.*, p. 93, 90.

576 V. Chklovski, « Littérature et cinématographe », dans *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 100-101.

autrefois et qui n'existe plus », mais qui nous frappe encore quand nous la (re)découvrons, malgré l'habitude et l'usure du temps. « Actuellement les mots sont morts et la langue est semblable à un cimetière », expose-t-il dès le début, « alors que le mot nouveau-né était vivement imagé. » Et Chklovski d'accumuler alors les exemples de pétrification, d'abord au sein du langage, lorsque celle-ci atteint les noms, les épithètes, ou des phrases entières, puis avec la pétrification des œuvres elles-mêmes et enfin de l'art ancien, qu'il s'agisse de la statuaire grecque pour Rodin ou des arcs encore utilisés dans l'architecture à Saint-Pétersbourg, dont la forme n'est plus *ressentie*. C'est ainsi que Chklovski oppose, plusieurs années avant « L'art comme procédé », la vision et la reconnaissance : « Nous ne ressentons pas ce qui est coutumier, nous ne le voyons pas, nous le reconnaissons. » L'usure est déplorée, comme chez Nietzsche, mais en des termes différents : la métaphore n'est pas présentée comme la vérité du concept, même si l'idée n'est pas loin ; elle reste coupée de lui, réservée à la poésie. La « reconnaissance » n'en est pas moins associée à l'utilitarisme, à la prose, à une « perte de la forme » qui « représente un grand allègement pour la pensée » mais une grande perte pour l'homme : « l'art ne peut se contenter de ce mot érodé » en effet, car c'est la vie même qui est perdue.⁵⁷⁷ L'enjeu apparaît peut-être mieux encore dans « L'art comme procédé » :

Ainsi la vie disparaît, en se transformant en un rien. L'automatisation [de la perception] avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre.

« Si toute la vie complexe de bien des gens se déroule inconsciemment, alors c'est comme si cette vie n'avait pas été. » [note du journal de Tolstoï]

Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception.⁵⁷⁸

Seulement, dans « L'art comme procédé », le débat n'est pas autant relié à la question de l'image : il porte plus directement sur l'art. Or, si « Résurrection du mot » prononçait un verdict si sévère et déclarait « la mort de l'art », la pétrification puis la mort n'était pas l'unique destin du mot. L'article s'achevait par un espoir, celui qui était porté par les futuristes, « les poètes, les aveniriens », ces derniers étant clairement présentés, dans le dernier paragraphe, comme réalisant un projet plus ancien : « La prise de conscience des procédés créatifs qu'on trouvait aussi chez les poètes d'hier, les symbolistes, par exemple, mais de façon purement accidentelle, est une grande chose. Et elle est réalisée par les aveniriens. » Et Chklovski de préciser, quelques lignes plus haut : « Il importe de créer une langue nouvelle », « conçue pour voir et non pour reconnaître. Nombreux sont ceux qui ressentent inconsciemment cette nécessité. » Or il est clair, même si la métaphore n'est plus beaucoup mentionnée à la fin de cet article largement consacré à l'image, qu'elle fait partie des principaux moyens à la disposition de l'art pour parvenir à ces fins – comme cela est reconnu aussi, malgré certaines apparences, dans « L'art comme procédé ».

Un autre problème, un véritable problème cette fois, se pose néanmoins : Chklovski ne cesse, dans ses articles, d'utiliser une opposition entre poétique et prosaïque léguée par la tradition et d'y superposer toute une série d'autres oppositions, notamment celle plus personnelle entre voir et reconnaître. C'est d'ailleurs un obstacle possible pour bien percevoir l'opinion de Chklovski sur la métaphore : alors que, dans « Résurrection du mot », il se réclame de Potebnia pour évoquer

577 V. Chklovski, « Résurrection du mot », dans *Résurrection du mot*, op. cit., p. 63-69.

578 V. Chklovski, « L'art comme procédé », art. cit., p. 82.

« l'immuable chemin de la poésie à la prose » que parcourt le mot « en perdant la “forme” », il reproche au même auteur dans « L'art comme procédé » de ne pas distinguer « la langue de la poésie de la langue de la prose » puis il remarque qu'à cause de cela « il ne s'est pas aperçu qu'il existe deux sortes d'images : l'image comme un moyen pratique de penser, moyen de grouper les objets et l'image poétique, moyen de renforcer l'impression ». Et de signaler que « l'image poétique n'a qu'une ressemblance extérieure avec l'image-fable, l'image-pensée, dont un exemple est donné par la fillette qui appelle la boule ronde “petite pastèque” [...] L'image prosaïque est un moyen d'abstraction. La pastèque au lieu du globe rond ou la pastèque au lieu de la tête, ce n'est qu'une abstraction d'une qualité de l'objet [...]. C'est une pensée, mais elle n'a rien à voir avec la poésie. »⁵⁷⁹ Pour nous qui disposons désormais des catégories de métaphores vives et mortes, l'opposition entre métaphores poétiques et prosaïques semble clairement superposer plusieurs ordres de choses. Elle est pertinente en cela qu'elle formule assez clairement, quand on songe à « Résurrection du mot », cette distinction entre langue vivante et langue morte, mais contestable en même temps quand elle place la pensée du côté de la reconnaissance, quand la pensée ou même l'abstraction est réduite à une fonction purement et étroitement utilitaire et que la poésie est ainsi séparée de la pensée, placée du côté du « renforcement de l'impression », d'une beauté inutile finalement très proche de la conception ornementale traditionnelle. Il est pourtant évident, quand Chklovski oppose l'image à la pensée, que c'est surtout à *une certaine pensée*, conformiste, prosaïque dans le mauvais sens du terme, qu'il pense (l'idée d'abstraction est claire, qui peut faire songer à l'idéologie), mais une certaine ambiguïté persiste, qui appartient bien à l'auteur, comme si la promotion du travail de la forme ne pouvait se faire qu'indépendamment du sens, de la promotion de la pensée.

Ce travers-là, qui est aussi le travers futuriste, marqué par son hostilité au symbolisme, entretient des liens étroits avec la pensée matérialiste, marxiste. Il s'agit en quelque sorte de remplacer l'Idée par le Matériau. Même s'il faut évidemment faire la part des préjugés de l'époque, de la provocation nécessaire pour les bousculer et créer du nouveau, le renversement apparaît trop peu dialectique. Le remplacement d'un idéalisme artistique, par moments avéré, dans le mauvais sens du terme, par une telle conception ne témoigne-t-il pas, lui aussi, d'une nouvelle forme d'« idéalisme », paradoxal ? La part d'idéologie est patente quand on considère la quasi absence d'exemples, précisément, pour illustrer ces images poétiques opposées à « l'image-pensée » : quelles métaphores révolutionnaires, « renforçant l'impression », imposant une vision neuve, auraient pu apparaître à la fois belles, puissantes, et dégagées de toute pensée, voire de toute abstraction ? Le seul exemple donné dans ce passage est d'ailleurs curieux : « Eh, vieille chiffe, comment te tiens-tu ? » Comme l'indique Todorov en note, le même mot, en russe, peut se traduire de différentes façons, par « chapeau » mais aussi par « chiffe » (molle), nigaud. Pourquoi cette image est-elle « un trope poétique » alors ? Uniquement parce que le soldat se tient mal, qu'il se néglige, qu'il est comme un chapeau mis négligemment, avec désinvolture, ou comme un vieux chapeau crasseux ? ou parce que le mot *shljapa* possède un double sens ? Si c'était le premier critère seul qui était retenu, il me semble que Chklovski n'aurait pas critiqué l'image de la « petite pastèque » : dans les deux cas, une seule « qualité » est utilisée pour motiver la métaphore (la rondeur ou la négligence). Non, il faut dire, je crois, que l'attribution des deux exemples à des catégories différentes est bien arbitraire, maladroite : nous *voyons* la boule à travers la pastèque comme nous pouvons *reconnaître* la nonchalance du soldat. Si l'image du chapeau permet une meilleure perception, elle est en même

579 *Ibid.*, p. 78-79.

temps convenue, inscrite dans la langue (en français avec *chiffe* comme en russe avec « chapeau ») : ce n'est pas moins une « abstraction » que « petite pastèque ». La seule vraie différence, qui a probablement influencé l'auteur, c'est qu'une image est intentionnelle (celle du sergent) là où l'autre ne l'est pas forcément (les « métaphores » enfantines, on l'a vu, ne reposent pas toujours sur une perception de la différence) : d'où le caractère « purement » utilitaire, intéressant pour Chklovski, de « petite pastèque », de l'image enfantine.

Il s'agit donc de distinguer le cœur de la théorie de Chklovski, la dés-automatisation et ses procédés, de sa gangue plus traditionnelle, la division prosaïque/poétique qui reconduit la vieille opposition entre métaphores usuelles et métaphores d'invention (« moyen pratique de penser » contre « image poétique »), entre *inventio* et ornement (« moyen de grouper les objets » par exemple, comme dans la comparaison, le parallèle ou le concept, contre « moyen de renforcer l'impression ») ou entre rhétorique et poétique. Si la pensée de l'auteur est riche, en effet, quand il évoque « les mots qu'emploie notre pensée » qui « servent, pour ainsi dire, de signes algébriques » et se trouvent « désimagés afin d'être utilisés dans le langage de tous les jours où ils sont incomplètement dits et écoutés », nous ne pouvons en revanche accepter l'idée que « la perte de la forme » dans le mot, la disparition de l'image dans le concept, puisse apparaître, par exemple, « comme la condition *indispensable* d'existence de la science » (je souligne) alors que l'art, lui, « ne peut se contenter de ce mot érodé ».⁵⁸⁰ Il y a là une conception séparée des domaines de l'art et du savoir qui n'est pas sans fondement, puisqu'elle est celle du scientisme, mais qu'il ne convient pas de s'approprier : si une certaine science fonctionne en effet sur un tel projet d'épuration du réel, la science véritable, à qui l'on doit les véritables découvertes, et qu'il est parfois difficile de distinguer *en pratique* de la première, ne correspond pas à cette caricature. On ne peut certes reprocher à un texte qui conserve, en 1914, une valeur de manifeste de procéder à de tels raccourcis : l'intention pouvait paraître claire, et les cibles évidentes (le positivisme et la modernité capitaliste qui accordent à la science une place centrale). Néanmoins, l'omission de ce contexte révolutionnaire, dans la réception que l'on peut avoir des textes « formalistes », ne peut qu'aggraver une lacune déjà présente : la distinction poétique/prosaïque, telle que posée ici par Chklovski, perpétue une division art/société, poésie/quotidien qui était pourtant bien loin du projet d'origine des futuristes ou des formalistes (c'est avec la société et le quotidien *en tant qu'aliénés* que l'art doit rompre, mais évidemment pas avec la société, la science ou le quotidien par définition). Posée abstraitement, comme ici, cette opposition participe de la division sociale et la renforce en retour. Or, pour en rester au terrain de la métaphore (et pour reprendre l'un des traits de « l'image prosaïque » selon Chklovski), toute image ne groupe-t-elle pas des objets, implicitement ou explicitement ? Dans « vieille chiffe », même si cela n'aboutit pas à un concept ou à une loi scientifique, nous avons à la fois, sous la même expression, le soldat et le chapeau. Il n'est donc pas possible, on le voit, de séparer « vision » et « pensée », du moins aussi rigoureusement.

Cette double tradition déjà observée ailleurs, celle de la métaphore comme « vision » et celle de la métaphore comme « renforçant l'impression », apparaît donc clairement chez Chklovski. Elle permet d'ailleurs chez lui de rendre compte de l'image ambivalente de la métaphore, tout au long du XX^e siècle. Conservatrice, au mauvais sens du terme, perçue parfois comme « réactionnaire », elle perpétue en effet la division sociale lorsqu'elle est conçue comme ornement opposé à la pensée, comme emblème de la poésie qui se *distingue* de la société. En revanche, en cela qu'elle contient matériellement l'idée (qu'elle la « conserve » sans l'épurer), qu'elle associe des éléments différents,

580 V. Chklovski, « Résurrection du mot », *op. cit.*, p. 63-65.

elle est conservatrice et/ou révolutionnaire, au meilleur sens des termes : elle permet une vision neuve, contre les idées reçues et même, pour la nouvelle génération russe comme pour Tolstoï ou les « symbolistes » français, contre la modernité capitaliste. Il s'agit donc pour nous de dépasser l'opposition entre prosaïque et poétique, qui ne peut conduire qu'à des procès – plus ou moins justifiés – en « réaction », quand le souci de dés-automatisation conserve, lui, le plus grand intérêt, en soulignant la vigilance nécessaire pour qu'aucun conformisme ne vienne subjuguier nos consciences. Et, si ce « procédé » ne conduit pas à une recherche de la novation pour elle-même, dans une espèce de nouvel « automatisme » avant-gardiste, comme on en trouve maints exemples, autrement dit quand la tendance « révolutionnaire » de la métaphore ne prend pas l'ascendant sur sa tendance « conservatrice », notamment en jouant avec des associations par trop singulières qui négligeraient leur capacité à porter du sens, la « singularisation » métaphorique permet les meilleurs dépassements, les images les plus riches. C'est ainsi que Chklovski renoue avec la meilleure tradition rhétorique, celle qui court souterrainement, par exemple, chez Aristote ou Cicéron, lorsque le premier défend les métaphores qui peignent les choses en acte, qui tirent d'une illusion, ou le second expose la difficulté de « l'expression propre » « à bien exprimer la chose » quand « au contraire l'expression métaphorique éclaire ce que nous voulons faire comprendre » (ne dit-il pas alors la même chose que Chklovski, son pouvoir de raviver la vision ?).⁵⁸¹ Mais, en inscrivant cette tradition du « talent de voir les ressemblances » dans une autre culture, en l'articulant à une philosophie matérialiste, il permet même d'en dégager le meilleur.

Il faut en effet souligner que Chklovski n'en reste bien sûr pas à une conception ornementale de la métaphore comme opposée à la pensée, dont la novation se situerait surtout dans la forme, dans la rénovation des perceptions. Même si le travers est indéniable qui consiste à renverser trop mécaniquement le primat du sens, de l'idée, en primat du matériau et de la forme, il est également certain que l'auteur de *Résurrection du mot* va au-delà. Je pense par exemple aux annotations, à la fin du développement sur les images érotiques, dans « L'art comme procédé », sur le parallélisme. Elles s'appliquent très nettement à la métaphore et, plus généralement, au domaine de « l'image », et s'achèvent sur la reconnaissance d'un *changement de sens*, même si elles restent tributaire dans leur forme de la théorie substitutive : « Le but du parallélisme, comme en général le but de l'image, représente le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception ; il y a donc changement sémantique spécifique. » Chklovski éprouve d'ailleurs le besoin d'effectuer, dans cet article, le rappel d'une observation faite ailleurs : « ce qui importe dans le parallélisme, c'est la sensation de non-coïncidence dans une ressemblance. » C'est bien ce trait-là qui fait que le « renforcement d'une impression » n'est que le premier effet, superficiel, parmi les effets possibles d'une métaphore vive : la pensée ne s'arrête pas toujours, heureusement, à l'observation d'un unique point commun entre les deux phénomènes. Une nouvelle signification naît de cette ressemblance *et* dissemblance, pour ainsi dire dans tous les cas, du moins si la métaphore n'est pas complètement morte : signification parfois voulue, et parfois non ; nouveau sens parfois ingénieux, authentiquement créateur, dans les meilleurs cas, et parfois conformiste, quand la métaphore est sortie maladroitement de son contexte par exemple.

Dans « Littérature et cinématographe », écrit en 1923, nous ne sommes pas loin non plus de la reconnaissance de la dialectique métaphorique : après avoir indiqué que « le but de l'image est d'appeler l'objet par un nouveau nom » et qu'« à cette fin, pour faire de l'objet un fait artistique », il faut « “secouer” la chose », l'arracher « à la série des associations coutumières », Chklovski

581 Cicéron, *De l'orateur*, XXXVIII, 155, *op. cit.*, p. 61.

souligne qu'il s'agit là, non seulement d'une rénovation d'un concept antérieur, mais plus largement d'« un des procédés de création ». Et de préciser le fonctionnement de l'image : « Nous avons dans l'image : l'objet – le souvenir de son nom antérieur –, le nom nouveau de l'objet et les associations qu'entraîne ce nouveau nom. »⁵⁸² Même si la structure n'apparaît pas distinctement comme ternaire, si « l'objet » n'apparaît pas explicitement comme changé, c'est bien d'un nouvel objet que parle cet extrait : entre la série *antérieure*, « la rangée dans laquelle [le concept] se trouve habituellement », désormais contestée (du moins en partie), et la nouvelle série, les nouvelles « associations qu'entraîne ce nouveau nom », un conflit dialectique s'instaure qui débouche sur un nouvel objet, sur une « création » (ou, du moins, une re-création). On voit donc que, si la *création de sens* n'est pas souvent soulignée, probablement pour des raisons idéologiques, le mécanisme en est parfaitement compris, et précisément grâce à une approche matérialiste qui abandonne l'hypothèse d'une existence préalable de l'idée (du moins de l'idée définitive) dans le processus de création d'une œuvre. Car c'est bien cette hypothèse-là que vise sans cesse Chklovski.

On trouve pourtant, dans l'article « Littérature et cinématographe », la confirmation du problème déjà évoqué, les traces insistantes d'une conception de l'art comme un travail plus ou moins ornemental, coupé du sens, de la « pensée ». Il convient d'y insister car, dans leur valorisation du travail de la forme, dans leur prise en compte du matériau, les « formalistes » ont quand même, malgré l'injustice, malgré la simplification, en partie mérité l'étiquette qui leur a été accolée. Dans son chapitre sur la peinture, par exemple, Chklovski souligne la tendance des artistes à traiter la représentation du monde comme un prétexte, à « transformer la représentation [...] en arabesques qui ne représentent rien ». Il conclut alors un développement sur les tapis étudiés par Grosse, notamment persans, en présentant leurs « motifs ornementaux dits géométriques » comme une « forme *purement artistique* » (c'est moi qui souligne). L'art réside donc tout entier, ici, dans le refus de la *mimésis*. L'idée d'une forme « purement artistique » apparaît clairement dans ce passage comme libérée de toute représentation et de toute signification. Il me semble pourtant que tous ses exemples ne prouvent pas cela, que Chklovski est tenté de radicaliser ce que Giotto affirmait, dans une phrase qui est citée plus haut dans son article et qui constituait déjà, elle-même, une provocation : « Un tableau, c'est *avant tout* un assemblage de plans colorés » (je souligne). Dans sa volonté de réagir à certains lieux communs, et notamment à la tyrannie d'un certain réalisme, au « naturalisme » vulgaire, l'article ne ménage aucun espace entre mimétisme pur et pure ornementation. Pourquoi opposer strictement stylisation et représentation, pourtant ? La notion même de figure, avec son lien à l'idée de dessin, souligne déjà l'existence de cet espace mixte où la forme peut s'émanciper du mimétisme et proposer, en même temps qu'une représentation paradoxale, une signification. Évidemment, Chklovski ne l'ignore pas tout à fait : il indique dans le même passage, « en guise d'anticipation », que « les valeurs sémantiques » peuvent servir de matériau, de la même façon qu'il expose, plus loin, que « le peintre a besoin du monde pour faire le tableau ». Seulement, l'article ne reste pas autant qu'il le souhaite « au-dessus de la mêlée » dans le débat qu'il présente, au début, entre ceux qui considèrent que, le « plus important, dans l'art, c'est le contenu, c'est-à-dire ce qu'il dit », et ceux qui prétendent que « l'essentiel » c'est la forme. Il s'achève ainsi, après un long développement sur le cinéma, par la reprise du motif de l'arabesque : « L'art n'est pas une inscription mais un dessin en arabesque. »⁵⁸³ La métaphore est éloquente. La pensée, le « contenu » est trop strictement identifié à une intention de signification préalable. Le

582 V. Chklovski, « Littérature et cinématographe », *op. cit.*, p. 102-103.

583 *Ibid.*, respectivement p. 95-97, 93 et 146.

sens d'une œuvre n'apparaît pas souvent, en effet, comme le veut pourtant la théorie vulgaire, comme « inscription » d'une idée préconçue : les meilleures œuvres résistent à une telle analyse. Mais faut-il exclure pour autant que le choix du matériau, puis la forme qui lui est conférée, puisse exprimer quelque chose du monde, puisse posséder une signification, un « contenu » en propre ? Chklovski ne dit pas vraiment le contraire mais l'ambiguïté est réelle, chez lui comme chez nombre de « formalistes » d'ailleurs : c'est ainsi que, sous couvert de réagir à une conception « idéaliste » de l'art, ils ont pu contribuer à une réduction inverse.

Il serait injuste pourtant d'en rester là. La position est plus nuancée pour la littérature par exemple : « Littérature et cinématographe » reconnaît que les pensées sont présentes dans une œuvre « mais ces dernières ne sont pas enrobées dans une forme littéraire, c'est la forme littéraire qui est bâtie à partir des pensées, comme à partir d'un matériau », forme qui constitue alors la base, pour le lecteur, de l'effet produit par l'œuvre.⁵⁸⁴ Plus largement, c'est le mérite des membres de l'Opoïaz d'avoir souligné le rôle *innovant* du matériau, sa résistance à l'idée préconçue, d'avoir aidé à percevoir l'« action en retour » du matériau sur l'idée, pour la préciser, l'ajuster, voire dans certains cas la contredire. Il est évident par exemple que les développements théoriques ultérieurs de S. M. Eisenstein leur doivent beaucoup, quand il envisage la forme comme possédant un contenu propre, comme donnant en définitive sa signification – ultime et difficilement accessible – à l'œuvre.

L'influence du matérialisme dialectique est certaine pour les aspects précédents, positifs comme négatifs. L'article s'achève par exemple sur une déclaration apparemment fataliste : « l'art coule comme le fleuve et change comme le temps, sans demander l'avis de personne ». D'où la conclusion : « il ne nous reste qu'à prendre note des faits ». Voilà qui témoigne clairement d'une conception mécanique de l'évolution des formes, de l'histoire, et du sujet créateur, du sujet historique. Cette conception trouve de nombreux échos dans « Littérature et cinématographe ». On peut lire par exemple, plus haut : « l'homme-créateur n'est que le lieu d'intersection géométrique des lignes et des forces qui ont pris naissance en dehors de lui. » Et, juste après : « Les ciné-créateurs, innombrables et profondément ignares, coulent au fil d'une route généralement bonne, ainsi que coule la rivière ». Ou encore, juste avant la conclusion : « Ce qui doit s'accomplir s'accomplira ». Seulement, cette impression de fatalisme, qui n'est pas sans écho au ton presque tragique du début de *Résurrection du mot*, est démentie par le projet même de l'article : il s'agit bien de faire tomber les illusions, concernant l'art cinématographique, pour créer du nouveau. C'est bien le sens, même si c'est dit timidement, du passage où intervient la métaphore de la route et de la rivière : certes, il ne s'agit pas de rêver « régler la circulation qui a pris naissance en dehors de nous », mais il est possible de « mettre un terme aux vaines tentatives visant à faire ce qu'il est impossible de faire et qu'il ne faut pas faire », comme faire rentrer de force la littérature ou le théâtre dans les films. Continuant à jouer, mais d'une autre façon, le rôle du gendarme, Chklovski trace en effet des perspectives, indique des routes à suivre : cela apparaît clairement dans le passage sur Chaplin, ou celui sur « l'avenir du cinéma » qui évoque cette « seconde ligne que pourra emprunter le cinématographe », « le film de dessin animé à numéros », qui semble annoncer aujourd'hui Tex Avery. Je pense aussi à cette indication que le cinéma peut jouer de « la sensation de l'illusion », comme le théâtre l'a souvent fait avec profit (on pense alors à *L'Illusion comique* ou à *La Vie est un songe*) : il en offre maints exemples, en effet, comme le théâtre a lui-même continué

584 *Ibid.*, p. 105.

de le faire.⁵⁸⁵ Seulement, si l'ambition est certaine de créer du nouveau ou du moins d'y contribuer, elle apparaît en partie inhibée par la conception matérialiste de l'histoire mais aussi, plus largement, occultée par celle-ci : on devine en effet une certaine pudeur à évoquer le rôle créateur de l'artiste. Il convient donc de souligner la dimension « volontariste » de Chklovski, comme d'autres formalistes, dans leur rapport à l'art : cette ambition de créer du nouveau est souvent perdue de vue, comme elle l'a été à l'époque structuraliste, les textes ayant été coupés de leur contexte politique et philosophique.

Le « formalisme » face au « marxisme » triomphant : une ambiguïté redoublée

L'ambiguïté de cette opposition entre poétique et prosaïque, attestée dès les années 1910, avant que le parti bolchevik n'impose progressivement son idéologie, ne disparaît pas ensuite. Elle apparaît même renforcée de la confrontation avec le marxisme : au moment où l'art est invité, non pas vraiment à descendre dans la rue, mais à prendre en compte la nouvelle donne révolutionnaire, et d'une façon de plus en plus étroite, les formalistes continuent de marquer la coupure, de s'opposer au « quotidien », aux automatismes de la perception et de la connaissance. S'ils ne tentent pas un dépassement de l'opposition, c'est clairement que cette forme d'assujettissement désignée chez eux par le prosaïque s'étend désormais au quotidien « révolutionnaire » dont la NEP illustre alors l'ambiguïté.

Les articles de Boris Eikhenbaum soulignent bien cela. Dans « La théorie de la “méthode formelle” » par exemple, écrit en 1925, la revendication d'une autonomie scientifique peut se comprendre comme tournée contre plusieurs adversaires, comme témoignant d'une lutte sur plusieurs fronts : à côté de l'exigence de scientificité accrue, par rapport aux symbolistes, à la « critique impressionniste » et à la « science académique », on lit clairement une exigence d'autonomie accrue par rapport au pouvoir politique, quel qu'il soit, et aux idéologies qui le servent, notamment à travers la sociologie pour le nouveau pouvoir. La seconde exigence ne doit pas être minimisée quand on analyse le positionnement des formalistes : il témoigne d'une stratégie défensive. Il permet d'expliquer les surenchères, qui paraissent parfois excessives aujourd'hui, dans les intentions « scientifiques ». C'est ainsi, par exemple, qu'Eikhenbaum revendique, contre les « éclectiques », un « principe de spécification », de spécialisation pourrait-on dire, qui le mène à reprendre la définition de Jakobson : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la “littéarité” ». Derrière l'exigence scientifique, on peut lire l'exigence d'autonomie en effet, une autonomie qui vise à défendre non seulement la discipline, la « science formelle », mais aussi l'objet d'étude : « On concentrera tous les efforts pour mettre un terme à la situation précédente, où la littérature demeurerait, selon le mot de A. Vessélovski, *res nullius*. [...] Nous posons et nous posons encore comme affirmation fondamentale que l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire. »⁵⁸⁶ Il s'agit donc bien de défendre la littérature, de ne pas fondre le fait littéraire dans un ensemble plus vaste qui pourrait lui faire perdre toutes ses spécificités, par exemple dans ce que l'on appelle aujourd'hui la communication.

585 *Ibid.*, p. 111-112, 144, 146.

586 B. Eikhenbaum, « La théorie de la “méthode formelle” », *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 31, 33-36.

Seulement, avec la notion de littéarité, c'est une sorte d'essence, d'abstraction de la littérature que l'on court le risque de rechercher, surtout quand on la coupe d'une partie de ses manifestations : « jusqu'à maintenant », poursuit Eikhenbaum, « on pouvait comparer les historiens de la littérature plutôt à cette police qui, se proposant d'arrêter quelqu'un, aurait saisi à tout hasard tout ce qu'elle aurait trouvé dans la chambre, et même les gens qui passeraient dans la rue à côté. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout : de la vie personnelle, de la psychologie, de la politique, de la philosophie. On composait un conglomérat de recherches artisanales au lieu d'une science littéraire, comme si on avait oublié que chacun de ces objets appartient respectivement à une science : l'histoire de la philosophie, l'histoire de la culture, la psychologie, etc. » Si la charge possède évidemment une pertinence, il faut en même temps la nuancer : le mal n'est pas de se servir de ces éléments mais de mal s'en servir, d'y subordonner la création littéraire, de faire apparaître celle-ci comme un simple document, de négliger sa finalité propre, comme lorsqu'on fait la lecture biographique ou psychanalytique d'une œuvre. La métaphore policière est d'ailleurs éloquente : ce que vise à dénoncer Eikhenbaum, c'est aussi et surtout une enquête pseudo-littéraire qui se distingue mal de l'investigation policière, celle qui fait feu de tout bois pour coincer celui qu'on a déjà reconnu comme criminel, et il est difficile de ne pas voir, dans cette police de la création, certains critiques marxistes. Seulement, en refusant de tomber dans une semblable démarche, Eikhenbaum promeut un modèle « isolationniste » guère défendable non plus. En effet, le mal inverse n'est pas moins vraisemblable, celui qui consiste à couper *réellement* l'œuvre du vécu de l'auteur, de ses options philosophiques, de sa place dans la société, etc. : Eikhenbaum semble par moments l'appeler de ses vœux. Sous prétexte qu'on a pu tout interpréter comme intention de l'auteur, ou qu'on a pu rechercher une signification propre au moindre jeu sur les sonorités d'un poème, à l'époque « symboliste », ou sous prétexte que certains critiques ramènent tout au social, faut-il ne s'intéresser qu'à la forme coupée de l'idée ou coupée, sinon de l'histoire, du moins de la société ? Comme chez Chklovski, dans ce texte qui résume d'ailleurs la position de « L'Art comme procédé », la tentation est patente de promouvoir l'idée d'une « forme pure » : même si l'article indique que « la notion de forme a obtenu un sens nouveau, elle n'est plus une enveloppe », « un récipient sur lequel on verse le liquide (le contenu) », « mais une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même », Eikhenbaum explique aussi que, selon eux, « la *differentia specifica* de l'art » n'est pas « dans les éléments qui constituent l'œuvre, mais dans l'utilisation particulière qu'on en fait », « la notion de forme » ne réclamant ainsi « aucune autre notion complémentaire, aucune corrélation », et notamment – en l'occurrence – avec une pensée, une signification, ce qui témoigne alors d'une radicalisation maladroite.⁵⁸⁷

Si la forme n'est pas un récipient sélectionné en fonction d'une idée préalable et conservé tel quel, c'est précisément qu'elle n'est pas indifférente à ce qu'on appelle improprement « le fond », « le contenu », qui lui-même n'est pas sélectionné et conservé tel quel pour remplir une forme : forme et signification avancent de conserve, interagissent, comme Tynianov le souligne dans « La notion de construction », où il indique que « les analogies spatiales qu'on applique à la notion de forme », quand on l'oppose au « fond », au « contenu », comme le verre au vin, « ne sont importantes que dans la mesure où elles ne sont pas véritables » : les métaphores traditionnelles sont statiques alors que la forme, dans l'œuvre littéraire, « doit être sentie comme une forme dynamique » et comme une totalité, comme « une intégrité dynamique ».⁵⁸⁸

587 *Ibid.*, p. 36, 41-42.

588 I. Tynianov, « La notion de construction », *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 119.

Eikhenbaum reconnaît d'ailleurs que « la notion de forme » était un peu pauvre, dans les premiers travaux formalistes, qu'elle avait besoin de se libérer « peu à peu de son caractère abstrait », lié à « son importance polémique » : il présente cette émancipation comme acquise, et la notion de forme comme s'étant « confondue peu à peu avec la notion de littérature, avec la notion du fait littéraire. » Il souligne d'ailleurs plus loin la dimension de combat du formalisme, même s'il la présente, elle aussi, comme révolue, comme exclusivement tournée contre les symbolistes et l'ancienne critique académique ou impressionniste : « Quand on parle de méthode formelle et de son évolution, il faut toujours tenir compte du fait que bien des principes postulés par les formalistes dans les années de discussion intense avec leurs adversaires avaient une importance, non seulement comme principes scientifiques, mais aussi comme slogans qui, dans un but de propagande et d'opposition, s'accrochaient jusqu'au paradoxe ». Et d'ajouter cette précision, clairement tournée contre ses détracteurs « marxistes » : « Ne pas tenir compte de ce fait et traiter les travaux de l'Opoïaz de 1916 à 1921 comme des travaux académiques, c'est ignorer l'histoire. » Dans la septième partie de l'article, l'insuffisance est même ressentie de « la notion de langage poétique », au « sens trop imprécis », comme de l'opposition entre forme et matériau. Seulement, cette affirmation apparaît par moments davantage comme une tâche à accomplir que comme une réalité. Quand Eikhenbaum présente les travaux de Chklovski sur les romans *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* et *Eugène Onéguine*, même s'il précise qu'ils appartiennent à la « première période » du formalisme, on perçoit clairement encore la volonté d'établir « la primauté [...] de la construction sur le matériau », sur la fable : or, si l'idée est pertinente pour les exemples analysés, elle deviendrait aussitôt fautive – ou terriblement réductrice – si elle devait être généralisée. Et rien n'indique vraiment, dans ce passage, qu'il faille relativiser la portée de ces observations. De même, à propos du vers, Eikhenbaum prétend-il que « la forme poétique ainsi comprise », quand la conception élargie du rythme dépasse la seule question du mètre et de ses accents, apparaît « comme *le véritable fond* du discours poétique » (je souligne).⁵⁸⁹ Si la provocation est évidente, elle n'en trahit pas moins une certaine ambiguïté, plus ou moins assumée comme signe distinctif, persistant, du formalisme.

Pourquoi cette ambiguïté résiduelle ? Il y a de nombreuses causes à cette obstination à creuser le sillon de ce qui pourrait apparaître comme une « forme pure ». La volonté de se singulariser et la stratégie défensive ne suffisent pas à expliquer cet apparent « recentrement » sur la « littérarité », sur « l'arabesque », sur une « essence » poétique qui marginaliserait la signification. Eikhenbaum rappelle dans son article que « la méthode formelle et le futurisme se sont [...] trouvés historiquement liés entre eux ». Le formalisme en garde évidemment la trace : même si cette école est née d'un élargissement des recherches à toutes les formes de création artistiques, elle trouve aussi son origine dans cette proximité avec la pratique artistique de son époque, où « l'art a volontairement pris une forme dépouillée », dans cette volonté de rendre le projet des « avant-gardes » plus accessible, sous une forme davantage « universitaire ». Andreï Nakov souligne bien, par exemple, cette intention de *Résurrection du mot* d'être une défense et illustration du cubo-futurisme et de la poésie transrationnelle, qui venaient de réussir un coup d'éclat, fin 1913, avec l'opéra *Victoire sur le soleil*. Eikhenbaum souligne également, dans son article, ce lien avec les recherches sur la « langue “transmentale” », celles-ci révélant « un fait linguistique » et « un phénomène » importants qui débordent par ailleurs de beaucoup la seule pratique artistique de l'époque, qui s'observent par exemple dans « la langue des enfants ». Même si le rapport au *zaoum*

589 B. Eikhenbaum, « La théorie de la “méthode formelle” », art. cit. respectivement p. 46-47, 51, 62, 52, 59.

n'est pas le même pour tous les formalistes et à toutes les époques, si l'on sent par exemple une certaine distance chez Eikhenbaum avec le « transmental », c'est bien l'un des cœurs de leurs préoccupations, que Chklovski ne distingue pas vraiment de la révolution sociale et où Eikhenbaum perçoit également une révolution décisive, sur le plan théorique et artistique au moins, comme « révélation totale de la valeur autonome des mots », révélation d'un continent inconnu où seraient libérées, selon Chklovski, « la plupart des jouissances apportées par la poésie ». ⁵⁹⁰ C'est ainsi, en s'émancipant des seules formes futuristes et transmentales, que les formalistes ont pu identifier chez des auteurs plus reconnus, chez Tolstoï exemplairement, des « procédés » visant à rénover la perception, à stimuler la connaissance : dans la défense dans la forme, de la « singularisation » (de « l'étrangisation », autre traduction possible de *ostranenie*), de « l'obscurcissement », ce sont encore les facultés les plus hautes de l'humain qui se trouvent défendues. Cette faculté principale de l'art dont parle Chklovski, en se référant dès 1914 à Tolstoï, est en effet authentiquement révolutionnaire, qui consiste à ne pas s'habituer aux formes de perceptions instituées, à ce qui subjugué les consciences : réveiller les mots, « ressusciter les choses » ne peut évidemment pas se concevoir sans un réveil des consciences, sans le projet d'une rénovation de la société ; s'il s'agit de « rendre à l'homme la sensation du monde », c'est bien pour « tuer le pessimisme », changer le monde. ⁵⁹¹

La dimension polémique du formalisme est constante. Dans l'article d'Eikhenbaum intitulé « Problèmes de ciné-stylistique », publié dans *Poëtika kino* en 1927, nous la percevons bien aussi. Contre la tonalité un peu pessimiste de Chklovski en 1923, qui s'appuyait sur Zénon d'Elée et Bergson pour aborder le cinéma, observant dans l'illusion du mouvement qui le caractérise, dans ce mouvement discontinu, une raison de l'apparenter au « monde de la reconnaissance », Boris Eikhenbaum décrit l'émergence de l'art cinématographique, et notamment le surgissement du problème de la forme en son sein, comme un phénomène révolutionnaire, transformant les données statiques du « cadre » en un tout dynamique, notamment grâce au montage. ⁵⁹² Il poursuit en soulignant, dans un sens explicitement politique cette fois, les fortes potentialités révolutionnaires du cinéma : il semble reprendre alors la ligne du Parti, dont on sait qu'il fondait sur ce nouveau *medium* de grands espoirs (en termes de propagande mais aussi de finances). Seulement, ce n'est pas de la même façon que Trotski qu'il défend « le ciné-art » : la deuxième partie de l'article en particulier évoque ce « nouvel “art primitif” qui s'oppos[e] de façon révolutionnaire aux formes raffinées des arts anciens », cet art qui donne le meilleur de lui-même lorsqu'il est animé par « l'esprit du “primitivisme” révolutionnaire » et surtout, après avoir décrit le cinéma de façon consensuelle comme « grandiose par ses possibilités d'influence sur les masses », comme un art naissant « des profondeurs mêmes de la technique », et après avoir évoqué le rêve d'un « théâtre-communion », Eikhenbaum discute « le caractère de masse du cinéma ». « À bien y réfléchir », écrit-il, c'est « une notion moins qualitative que quantitative, elle n'est pas liée à son essence. » Il convient alors d'y insister : pour lui, ce n'est que par accident qu'il semble posséder ce « caractère de masse ». Il propose même une analogie entre cette notion au cinéma et « les rêves de théâtre-communion », comme si l'idée de cinéma de masse était l'héritière de cette théorie théâtrale qui a fait long feu, et dont le caractère symboliste est marqué. Il souligne alors la dimension individuelle,

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 33, 37-38.

⁵⁹¹ V. Chklovski, « Résurrection du mot », *op. cit.*, p. 71.

⁵⁹² *Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du film*, recueil de textes présenté par F. Albera et traduits du russe par V. Posener, R. Guyraud et J.-Ch. Peuch, Nathan, Paris, 1996, p. 37-39. La discussion de la position de Bergson et Chklovski est plus apparente dans la partie VI, p. 54.

solitaire, de l'expérience cinématographique : le spectateur « regarde en quelque sorte le rêve d'un autre » ; l'idéal serait celui d'un « tête-à-tête avec le film », comme avec un livre. Il ne manque pas de souligner le « succès commercial insensé » du cinéma, qui correspond à l'enfance de cet art. Il prédit alors pour lui « une crise », qui correspondra à « son adolescence », « difficile mais plus prometteuse ». ⁵⁹³ Le débat est donc clairement posé : les forces politiques et économiques qui souhaiteraient prolonger l'art d'or économique du cinéma, en faire une simple industrie du divertissement qui rapporte autant que l'industrie de la vodka sous le régime tsariste, ou l'instrumentaliser à des fins de pure propagande, se rangeraient d'elles-mêmes du côté des forces réactionnaires, elles s'opposeraient aux potentialités authentiquement révolutionnaires, émancipatrices, du nouvel art. Kirill Choutko n'a d'ailleurs pas manqué de percevoir l'allusion : dans sa préface au recueil, ce chef de la section cinéma au comité central du parti mentionne même une expression qui ne se trouve pas dans l'article d'Eikhenbaum (celui-ci l'a-t-il supprimée après coup ?), celle d'« enfance dorée », qu'il commente lui aussi en faisant apparaître l'idée implicite d'« or » mais pour la défendre, pour revendiquer la prise en compte de cette dimension, rappelant que le cinéma doit « allier l'art et le “business” », et en faisant clairement référence à l'industrie américaine. ⁵⁹⁴

Dans « problèmes de ciné-stylistique », le propos d'Eikhenbaum est d'ailleurs d'une singulière finesse. Le cinéma, dont la photogénie vantée par Delluc est comparée « au caractère “transmental” musical, littéraire, pictural, moteur et autre », que nous « observons à l'écran en dehors de tout lien avec le sujet », doit dépasser cette « essence transmentale », ce « ferment » aux « tendances “auto-suffisantes” », et le transformer en « langage », en « expressivité ». L'analogie possible avec les recherches freudiennes justifie de citer plus largement l'extrait :

La nature première de l'art tient au besoin de libérer les énergies de l'organisme humain qui ne trouvent pas d'usage dans la vie courante ou ne servent que partiellement. C'est là son fondement biologique qui lui communique la force d'une nécessité vitale cherchant à être satisfaite. Ce fondement est par essence ludique et n'est pas lié à un « sens » clairement exprimé, il s'incarne dans les tendances « transmentales », « auto-suffisantes », qui transparaissent dans tout art et en constituent le ferment indissociable. C'est en transformant ce ferment en « expressivité » que l'art se constitue en phénomène social, en langage particulier. ⁵⁹⁵

C'est d'ailleurs pour cela que l'expérience du cinéma peut être comparée, comme on l'a vu, tantôt au spectacle d'un rêve, tantôt à l'expérience d'un « tête-à-tête », qui constitue bien « l'idéal », comme cette possibilité de devenir un « art de chambre », une expérience semblable à la lecture : il y a une dimension régressive du cinéma et une possibilité de la sublimer, qui reste à activer, à réaliser pleinement. Si, dans « problèmes de ciné-stylistique », le cinéma remplace le *zaoum* des débuts, c'est donc pour acquérir une certaine maturité révolutionnaire en même temps qu'artistique, pour quitter « ces tendances “autosuffisantes” », « transmentales », qui deviennent parfois « le mot d'ordre d'artistes révolutionnaires », en musique, en poésie, en peinture, et rejoindre un niveau plus élevé d'accomplissement : on le voit, là encore, la théorie de l'art n'est pas séparable de l'idéologie, du projet politique. Autrement dit, si l'art, que ce soit à travers la poésie, la littérature ou le cinéma, est opposé au pouvoir et défendu bec et ongles par les formalistes, c'est qu'il possède, face au

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 39-43.

⁵⁹⁴ K. Choutko, « Préface », dans *Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du film, op. cit.*, p. 32-33.

⁵⁹⁵ B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », *Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du film, op. cit.*, p. 39-40.

changement du personnel politique, le pouvoir de préserver l'essentiel, que ce soit la capacité de se révolter, de s'émerveiller, ou ce que Gérard Conio propose, dans *L'Art contre les masses*, de continuer à nommer « l'âme ». ⁵⁹⁶ Iouri Tynianov parle de la même chose lorsqu'il s'indigne de la distinction parfois effectuée entre l'art et la vie : « Peut-on parler de “l'art et la vie” quand l'art, c'est aussi la “vie” ? Faut-il réclamer à l'“art” un caractère utilitaire si nous ne réclamons pas ce caractère à la “vie” ? » ⁵⁹⁷

C'est donc ainsi que l'opposition entre poétique et prosaïque, dont François Albera ⁵⁹⁸ relève dans l'introduction aux *Formalistes russes et le cinéma* qu'elle est due aux symbolistes, est conservée, prolongée, défendue avec acharnement par les formalistes, malgré son ambiguïté. En effet, héritée d'une longue tradition dont témoigne, pour le dire vite, l'opposition entre poétique et rhétorique, elle est également réinterprétée, à l'époque moderne, dans le sens d'une opposition de l'art à la « modernité » capitaliste. Les formalistes héritent donc de cette ambiguïté : l'opposition entre poétique et prosaïque exprime une exigence, clairement révolutionnaire à leurs yeux, mais elle prolonge en même temps une dichotomie mal fondée théoriquement, vouée à un grand succès sous la plume des linguistes, à travers l'opposition entre fonction poétique (ou esthétique) et fonction de communication, par exemple. C'est ainsi que « la révolte contre la forme », comme l'appelle Gérard Conio ⁵⁹⁹ pour désigner la tendance de fond de la modernité artistique, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, passe pour l'Opoïaz par une extrême attention à la forme, et par une apparente défense de celle-ci. C'est que la révolte est multiple : autant qu'aux opinions (« idéalistes »), qu'aux théories (« symbolistes » par exemple), elle s'attaque aux moyens préconisés, usés ou mal cernés (comme les mots « anciens », les métaphores « mortes », pas encore « ressuscitées »). Autrement dit, c'est qu'il y a forme et forme comme il y a idées et idées : si certaines formes sont conformistes, sclérosées, d'autres peuvent (re)devenir révolutionnaires, rénover la sensation du monde. La métaphore, même si cela n'est pas souligné par les formalistes, est au cœur du problème : elle n'est pas, comme le voudront Jakobson ainsi que, d'une certaine façon, le groupe μ et Genette, davantage du côté du poétique que du prosaïque, quelle que soit la définition qu'on donne à ces notions (poésie contre prose, ou « vision » contre « reconnaissance », notamment). Chklovki lui-même le souligne, dans « L'art comme procédé », lui qui semble pourtant avoir inspiré Genette et le groupe μ lorsqu'il s'efforce, dans le même texte, de faire perdre « son rôle dominant dans la théorie » à « la notion d'image », selon le résumé proposé par Eikhenbaum dans « La théorie de la “méthode formelle” ». Seulement, en faisant évoluer l'opposition, les formalistes ont contribué à la faire perdurer, à lui donner un caractère apparemment plus scientifique : si Eikhenbaum reconnaît « le caractère trop sommaire » de la notion de « langage pratique » (comme, par ailleurs, de « langage poétique »), à la suite de Jakobson et Yakoubinski, il n'évoque que « la nécessité de la diversifier », et se satisfait de parler plutôt de « fonctions ». ⁶⁰⁰ C'est ainsi que Vinokour écrit : « À l'inverse de la fonction de communication qui rend possible l'échange social à travers le mot [*comme signe*], la fonction poétique montre au récepteur la structure même du mot, les éléments dont elle se compose [...] ; [elle] nous narre le mot lui-même à travers le mot, tandis que les autres fonctions nous font toujours découvrir d'autres objets, différents dans leur essence du mot, elles visent autre chose à travers le

596 G. Conio, *L'Art contre les masses*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2004, p. 114.

597 Iouri Tynianov, « La notion de construction », art. cit., p. 116 (note 1).

598 F. Albera, *Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du film*, op. cit., p. 8.

599 G. Conio, *L'Art contre les masses*, op. cit., p. 11-14.

600 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », art. cit., p. 43, 60, 73.

mot [...] ». ⁶⁰¹ Or la métaphore atteste qu'une telle distinction est réductrice, mal opérante, du moins dans les termes où elle est généralement formulée, comme ici : n'est-elle pas, précisément, ce qui « montre sa structure », présente « le mot lui-même à travers le mot », pour mieux « découvrir d'autres objets », viser « autre chose » à travers le mot ?

Notons au passage cet autre problème possible, lié au maintien de cette opposition : l'art, défini comme « déformation » du langage quotidien, du langage pratique, défini comme « obscurcissement », court le risque d'être ramené à la notion traditionnelle d'écart. Si l'on évacue la dimension polémique de la « singularisation » chère à Chklovski, ou celle de la « création décalée » (*sdvig*), cette « dé-figuration » initialement picturale dont parle Conio dans *L'Art contre les masses*, qui toutes deux s'opposent au *byt* (à la « vie quotidienne », notion qui possède en russe, plus encore qu'en français, la nuance de routine aliénante), il ne reste plus grand chose en effet dans les notions avancées par les « avant-gardes » de l'époque, et l'on tombe aisément dans la caricature de « l'art pour l'art », comme Trotski ⁶⁰² et Lounatcharski ⁶⁰³ dès 1924, ou celle d'un art ne vivant plus que de ruptures conceptuelles, se distinguant sans fin des formes précédentes, dans un mouvement qui se révèle finalement assez vain, comme beaucoup d'artistes occidentaux depuis.

Je serais donc tenté de dire que, si les formalistes s'intéressaient autant à la révolution de la forme, c'est parce qu'elle était indissociable pour eux de la révolution de l'idée. Seulement, pour des raisons diverses et délicates à démêler, ils n'ont pas beaucoup souligné celle-ci – à la différence, par exemple, de S. M. Eisenstein. Puisqu'il faut bien se risquer à sérier ces raisons, disons qu'il s'agissait d'abord, comme on l'a vu, de se démarquer des « symbolistes », qui sacralisaient volontiers la pensée, l'esprit. Ensuite, il faut dégager une autre cause, très paradoxale, qui apparentait d'ailleurs les « formalistes » aux « marxistes » : ils étaient authentiquement marqués, eux aussi, par une approche matérialiste, marxiste – et c'est probablement ce qui les a empêchés, les uns et les autres, de dialectiser leur opposition. Le matérialisme historique pêchait en effet, on le sait, sur cette question de l'art, de la pensée, trop volontiers appréhendés à travers la catégorie de la « superstructure », comme s'ils n'étaient que de simples « reflets » de la « base matérielle » économique et sociale, voire technique. Le piège s'est alors refermé sur les formalistes : devant la montée en puissance du marxisme-léninisme, puis le durcissement du régime, il était encore plus difficile pour eux de proposer une nouvelle approche de la poésie, d'abord parce que, à l'égal des autres, ils n'étaient pas préparés à une meilleure compréhension « marxiste » de l'art, ensuite parce qu'ils avaient eux-mêmes théorisé le refus de « l'éclectisme », la compréhension du fait littéraire à partir d'autres approches, et qu'en outre ils avaient fondé leurs premiers travaux sur la contestation de la théorie réductrice d'une « harmonie du fond et de la forme », enfin parce que l'explicitation de leurs convictions pouvait volontiers passer pour « idéaliste » (par exemple l'idée de *résurrection* du mot ou des choses). Le reproche n'a d'ailleurs pas manqué d'être formulé, dès 1924, dans *Littérature et révolution* : on connaît les phrases de Trotski qui ouvrent et concluent son article sur l'école formaliste de poésie et notamment son accusation d'être en U.R.S.S. le dernier « avorton », insolent, « de l'idéalisme, appliqué aux problèmes de l'art ».

L'ouvrage de Gérard Conio *Le Futurisme et le Formalisme russes devant le marxisme* fourmille d'indications à ce propos. Ses différentes préfaces, les textes traduits et la postface indiquent bien le

601 Cité par F. Albera dans *Les Formalistes russes et le cinéma*, *op. cit.*, p. 8.

602 L. Trotski, « L'école formaliste de poésie et le marxisme », *Littérature et révolution*, René Julliard, Paris, 1964, coll. 10/18, p. 189-213

603 A. V. Lounatcharski, « Le formalisme dans la science de l'art », dans *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 47.

problème : les liens des artistes et, en particulier, des formalistes avec le marxisme sont ambigus, faits de proximité et de distance. S'ils partagent la même conviction matérialiste, Eikhenbaum et ses amis refusent l'hégémonie du marxisme-léninisme, de la sociologie, leur dogmatisme, l'ingérence du pouvoir dans l'art et l'écrasement du fait littéraire qui s'ensuit. De son côté, le pouvoir leur reproche de donner dans l'idéalisme, via Trotski d'abord, puis à travers tous ceux qui s'empresent de le seconder, qui les accusent d'art pour l'art – mais pas encore de contre-révolution. Malgré cela, on peut noter chez les formalistes, outre une sympathie pour la révolution sociale, un même idéal ambigu de scientificité et parfois, chez certains d'entre eux, des travers idéologiques communs. Il semble donc bien que l'année 1924, comme le signale Gérard Conio, ait été décisive. Pour ce qui nous concerne, c'est là que l'on peut lire, presque à ciel ouvert, le conflit qui les oppose au pouvoir, grâce à la publication, dans la revue *Presse et Révolution*, d'un débat opposant Eikhenbaum aux tenants d'une méthode jugée par lui éclectique, c'est-à-dire, en l'occurrence, trop marquée par le marxisme. Un an avant « La théorie de la “méthode formelle” », le chef de file d'Opoïaz dénonce en effet la mécompréhension dont souffre son école de pensée, dans des termes très voisins – par exemple lorsqu'il refuse l'étiquette de « méthode formelle » – et il formule déjà l'exigence d'autonomie des formalistes. Seulement, dans cet article de 1924, la charge est tournée de façon beaucoup plus explicite contre une certaine approche marxiste de la littérature : les correctifs prudents de 1925 n'apparaissent pas encore. Eikhenbaum n'y concède pas quelques menus travers, une approche un peu sommaire, abstraite ou polémique de certaines questions par exemple, et surtout il ne présente pas ces travers comme révolus, comme liés à leur opposition à des adversaires du passé... Le cœur de l'article semble d'ailleurs résider dans la réponse à Trotski, qui occupe toute la fin du texte. Malgré les précautions, l'opposition y est assez frontale. Le malheur réside alors, probablement, pour le formalisme mais aussi, finalement, pour la théorie de la métaphore au XX^e siècle, dans l'échec de la stratégie formaliste telle qu'elle se dessine ici, dans cette revendication ambiguë d'autonomie.

Reprenons, donc. L'une des données du problème, c'est cette proximité étroite du formalisme à la philosophie matérialiste et même, parfois, au marxisme. Mais, avant de se pencher sur Eikhenbaum, chez qui les travers du matérialisme historique sont moins lisibles, on peut citer le manifeste d'Ossip Brik, « Ce qu'on appelle “La Méthode formelle” ». ⁶⁰⁴ Certaines contradictions des avant-gardes de l'époque y sont parfaitement lisibles : d'un côté ce texte dénonce, comme Eikhenbaum, la tendance à « comprendre une œuvre poétique comme un “document humain” » mais, de l'autre, il se réclame d'un « système scientifique », d'une entreprise de « connaissance des lois de la production » littéraire qui, visant à remplacer « l'initiation “mystique” aux “mystères” de la création », consisterait en une démarche de « soustraction des valeurs poétiques ». Certes, l'article est clairement polémique : il présente et défend l'Opoïaz comme menacée par les « popes et popillons de la littérature », marxistes « tarés » qui veulent interdire « d'approcher les icônes poétiques d'un point de vue scientifique ». Mais, ce faisant, en s'opposant aux goûts conservateurs du pouvoir en matière littéraire et artistique, ceux que partageait Lénine typiquement, Ossip Brik témoigne d'une conception finalement très proche d'autres marxistes, des « éclectiques » et de leur approche sociologique parfois dangereuse : le poète apparaît ainsi non comme un créateur mais comme « l'artisan de son œuvre ». Il faut « *entreprendre l'étude massive des procédés du métier poétique* », comme s'il s'agissait d'une industrie à développer, d'un secteur d'activité comme un autre. Il n'y a

604 O. Brik, « Ce qu'on appelle “La Méthode formelle” », dans G. Conio *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 16-17 (fin de la première préface).

d'ailleurs « pas de poètes ni d'hommes de lettres », seulement « la poésie et la littérature ».

On voit comment, dans cette façon de renvoyer l'accusation d'idéalisme au pouvoir, à leurs adversaires de l'école sociologique, certains formalistes pouvaient partager les travers du marxisme. En refusant la sacralisation de l'art, Ossip Brik conteste également le rôle créateur de la subjectivité de l'auteur. C'est ainsi qu'il peut écrire : « Si Pouchkine n'avait pas existé, on aurait quand même écrit *Eugène Onéguine*. » Puis, aussitôt après : « On aurait découvert l'Amérique sans Christophe Colomb ». Cette conception du matérialisme historique qui ramène les individus au second plan, celui des contingences, est évidemment très réductrice, et même franchement discutable, au moins pour la création littéraire (pour les découvertes, le problème se pose *un peu* différemment, au moins en apparence), précisément parce que la personnalité de l'écrivain est à la fois le creuset *et la matière* de l'invention – les deux indistinctement. C'est donc bien la question du sujet qui est posée ici : comme le freudisme, le marxisme a tendance à l'écraser sous les nombreuses déterminations qui l'enserrent effectivement. Or, on le voit ici, cette philosophie de l'histoire non plus individuelle mais collective va parfois, elle aussi, quand elle est mal maniée, trop loin. Cornelius Castoriadis souligne bien cette difficulté de la conception matérialiste de l'histoire, dans *L'Institution imaginaire de la société* : il rappelle combien le déterminisme marxiste n'est pas intégral, combien il distingue dans la réalité « une couche principale où se passe l'essentiel, où les connexions causales peuvent et doivent être établies en avant et en arrière de l'événement considéré, et une couche secondaire, où ces connexions n'existent pas ou n'importent pas ». On peut prendre l'exemple des hommes politiques : leur plus ou moins grande « intelligence » (le « génie » de Napoléon ou la « stupidité » de Kerenski) n'apparaît aux marxistes que comme un épiphénomène, qui ne peut rien changer « hormis le style du discours » ; ces traits-là sont, pour eux, comme « nécessairement “appelés” et engendrés par la situation historique ». ⁶⁰⁵ Ce que dénonce Castoriadis par là, c'est le peu de latitude que Marx accorde aux agents de l'histoire – quelle que soit leur classe – et finalement la façon dont sa conception prédéterminée de « l'action des forces productives », c'est-à-dire le déterminisme économique de Marx, l'emporte sur la lutte des classes, et donc non seulement sur l'exigence *absolue* d'autonomie des acteurs, pour Castoriadis, mais aussi sur l'idée même que le sujet (individuel, collectif) puisse poursuivre un tel projet d'autonomie.

On le voit, il s'agit chez Brik de la même conception de l'histoire, simplement rapportée au champ littéraire. L'œuvre littéraire *est écrite*, d'avance, de la même façon que, chez Barthes ou Lacan, on dit que l'individu *est parlé* : dans ces moments-là, il n'y a pas pour l'auteur de sujet véritable. La capacité de l'homme à accéder à l'autonomie n'existe pas – capacité qui reste toujours un pari, mais pari qui est bel et bien effectué, qui se matérialise sous la forme d'un projet dont on peut quotidiennement témoigner de l'existence. Même chez les plus farouches opposants à l'hégémonie du marxisme dans les sciences et les arts, on reproduit donc certains des travers du marxisme, on partage la même confiance dans la raison, dans sa capacité à rendre compte de tout, son programme à peine voilé d'épuisement du réel – en l'occurrence, en gommant le rôle de la subjectivité créatrice, en la supprimant du tableau. C'est ainsi qu'Ossip Brik promeut la recherche scientifique d'Opoïaz et l'artisanat littéraire comme une novation purement formelle : le poète « sert sa classe, son groupe social. C'est le consommateur qui lui suggère ce qu'il doit écrire. *Les poètes n'inventent pas leurs thèmes, ils les prennent du milieu environnant.* » On retrouve ici, finalement, l'éternelle hostilité au « contenu » des formalistes : « Pourquoi les poètes ont-ils choisi précisément ces thèmes et non d'autres, cela s'explique par leur appartenance à tel ou tel groupe social, et n'a

605 C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Le Seuil, collection Points Essais, Paris, 1999, p. 44-45.

aucun rapport avec le travail poétique. C'est important pour la biographie du poète, mais l'histoire de la poésie n'est pas un livre "des vies" et ne doit pas être tel. » Évidemment, de telles déclarations ne valent pas pour tous les « formalistes », et leur outrage est liée pour partie au genre du manifeste, mais elles montrent bien l'ambiguïté de la démarche formaliste, la problématisation incomplète des questions pourtant les plus centrales pour eux.

Eikhenbaum s'exprime d'ailleurs, sur plusieurs de ces sujets, dans la revue *Presse et Révolution*. Comme en 1925, il commence par récuser l'expression de « méthode formelle », non pas tant pour contester l'adjectif – même s'il le fait aussi – que pour rejeter l'idée d'une méthode : il répète que le formalisme (lui-même abandonne très vite les guillemets) est surtout une science qui se préoccupe d'établir *des principes* pour l'étude de la littérature. Comme plusieurs de ses contradicteurs le lui feront remarquer ensuite, dans le dossier qui est consacré à son article, le « principe » en question est assez flou : il s'agit de « l'étude de la littérature comme série spécifique de phénomènes ». Le flou ne tient pourtant qu'à l'omission de l'adjectif, celui qui est précisément contesté par l'auteur : si cette série de phénomènes est spécifique, c'est qu'il y a une « irréductibilité » de la poésie, certes, qu'elle s'oppose au « quotidien », mais aussi et avant tout que ces phénomènes sont perçus comme formels, comme témoignant d'une élaboration inhabituelle d'un matériau usuel. Nous pouvons d'ailleurs noter que c'est la littérature elle-même qu'Eikhenbaum propose ici, très clairement, en 1924, de (re)définir comme « série spécifique de phénomènes » qu'on peut qualifier de « formels ». Pour justifier cette réduction de l'objet littéraire, cette conception de la « littérarité », l'auteur de « Les "formalistes" en question » avance alors les mêmes raisons qui ne parviennent pas à convaincre, pas plus à l'époque (comme en témoigne l'article assez juste de Sakouline, dans le même numéro de la revue) qu'aujourd'hui : il serait légitime pour Opoïaz d'adopter ce « principe », dans la mesure où d'autres réductions ont eu cours, et perdurent, à savoir ces « principes » incompatibles « selon lesquels on doit étudier la littérature comme un document biographique ou psychologique, comme l'émanation de l'âme d'un poète, ou comme "reflet de la vie", etc. »⁶⁰⁶ On a déjà signalé combien, un an plus tard, Eikhenbaum marquait une évolution et proposait des distinctions qui, pour forcées qu'elle pouvaient paraître, n'en étaient pas moins réelles : en effet, les « formalistes » ne sont pas formalistes au sens qu'on leur donne péjorativement, ils ne défendent pas « l'art pour l'art », ils s'intéressent *quand même* au « contenu », etc. Il n'empêche : c'est bien le geste inaugural d'Opoïaz que la postérité a retenu, que le structuralisme a apprécié et, d'une certaine façon, répété ; c'est bien aussi ce geste inaugural, ce parti pris des mots et de « la forme » qui a défini, pour une large part, ce qu'est réellement Opoïaz et c'est malheureusement là qu'a résidé, trop souvent, l'actualité du « formalisme » en Occident – dans ce parti pris riche mais d'autant plus ambigu qu'il a été coupé de sa dimension polémique la plus féconde.

Pour comprendre ce cruel manque de netteté, donc, il faut rétablir le contexte politique et idéologique. C'est là qu'on perçoit le mieux à quel point les formalistes ont été coincés par leur fidélité à une stratégie un peu réductrice, à des fins polémiques (en gros, la « forme » révolutionnaire contre « le fond » conservateur), et par la logique de l'accusation d'éclectisme, qui renouvelait l'ambiguïté précédente. En effet, la défense et illustration de la « forme » prenait un sens nouveau, mais toujours aussi valable, à l'heure où le nouveau régime prônait, en même temps qu'une attitude de compromis face au capitalisme, avec la NEP, une attitude de compromis avec la tradition culturelle. Céder quelques pouces sur le terrain du « contenu » aurait signifié céder à la

606 B. Eikhenbaum, « Les "formalistes" en question », dans *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 25.

logique de la « commande sociale », comme le manifeste de Brik l'atteste clairement, logique qui avait déjà de nombreux partisans au sein du LEF (même si le contenu du mot d'ordre a changé, ensuite, avec le RAPP), et finalement céder à tous ces poètes prolétariens chez qui « la forme » était nettement moins « révolutionnaire que le contenu » et trahissait souvent un conformisme politique bien réel, bien que maquillé aux couleurs de la révolution. Accepter de discuter du « contenu », cela serait revenu à accepter de discuter sans fin des éternels mots d'ordre du pouvoir, à se placer sur le terrain du marxisme où les rapports de force risquaient de ne pas être favorables aux « avant-gardes ». Le refuser, c'était rester maître de son propre « contenu ».

Cela se laisse deviner aisément dans l'article de 1924 : au moment d'aborder enfin les rapports du formalisme au marxisme, Eikhenbaum explique qu'il est obligé d'aborder le sujet « avec précaution, car [il se] trouve en milieu étranger. » Avant d'envisager explicitement le cas de Trotski, il évoque différents auteurs qui ont commencé à utiliser les acquis du marxisme à des fins d'étude littéraire, il présente dans cette catégorie de « l'éclectique », du « conciliateur des extrêmes », des auteurs comme Jirmounski ou Sakouline, puis il décrit une étrange stratégie : « les vénérables savants décidèrent d'anéantir la prédominance d'«Opoïaz» d'une autre façon : en se déclarant eux aussi «formalistes», ou au moins en sympathisant avec ce jeune mouvement, et, en même temps, en brouillant les cartes de telle manière qu'il ne reste rien de la méthode formelle. Cette manière finement diplomatique nous est connue par l'histoire d'un autre genre de mouvement. » Les intéressés ne pouvaient évidemment, comme Sakouline, que s'agacer du procès d'intention. Seulement, la référence à la « tactique du bolchevisme » me semble indiquer que la vraie cible n'était pas tant à rechercher du côté de Jirmounski ou Sakouline que du côté du pouvoir, de Trotski notamment. D'ailleurs, dans le développement consacré à celui-ci, Eikhenbaum lui reproche de considérer le formalisme « pas même comme une méthode mais comme un outil techniquement utile », et cite pour cela la deuxième personnalité de l'État soviétique : « leurs méthodes n'ont qu'une valeur accessoire, utilitaire et technique ». ⁶⁰⁷ Il est difficile de ne pas lire ici le refus d'une instrumentalisation : Trotski est placé du côté de l'approche utilitaire, qui réduit le fait littéraire. Ce faisant, l'intérêt de ses partisans pour le formalisme fait courir au mouvement lui-même, et non plus seulement à la littérature, un risque similaire : accepter l'instrumentalisation ou disparaître.

L'intention est claire en effet, quand on lit l'article de *Littérature et Révolution* : « Dans la mesure où nous avons affaire à une école contemporaine, vivante, et qui continue de se développer, il est nécessaire, à l'époque transitoire que nous vivons, de l'éprouver au moyen de tests sociaux et de mettre à jour ses racines de classe. » Pourquoi ce test ? Le but est déjà fixé : faire capituler l'Opoïaz, « seule théorie qui se soit opposée au marxisme en Russie soviétique » et qui soit encore debout, après la capitulation du futurisme russe, ou alors la placer sous les ordres de la Révolution, ce qui revient d'ailleurs au même, puisqu'il s'agit de tous les cas de hisser le drapeau rouge sur un mouvement qui le refuse. Trotski ne manque pas de relever, à ce propos, la métaphore du drapeau de l'art employée par Chklovski, dont la couleur « n'a jamais reflété la couleur du drapeau qui flotte sur la forteresse de la cité ». Aussi s'emploie-t-il, dans tout son article à pointer les restes d'idéalisme dans l'école formaliste, à inviter l'Opoïaz à reconnaître que « l'art sert » : s'il concède que « le besoin d'art n'est pas créé par les conditions économiques », qu'une œuvre « doit, en premier lieu, être jugée selon ses lois propres », c'est l'économique qui a le dernier mot, qui constitue « la force motrice », l'impulsion qui explique les tendances de l'art, en dernière analyse. Ne pas reconnaître cela, c'est témoigner d'une « décadence idéologique », c'est avouer être « au service d'une époque

607 *Ibid.*, p. 29, 31, 35.

révolue et d'une classe qui a fait son temps ». ⁶⁰⁸ Le propos est donc très clair. Aussi peut-on comprendre Eikhenbaum quand il décèle des arrière-pensées derrière les coups de chapeau de Trotski. N'est-ce pas cela, la tactique du bolchévisme : feindre une alliance avec d'autres courants pour mieux, une fois récupérés leurs slogans, démocratiques, socialistes-révolutionnaires ou anarchistes par exemple, les vider de leur contenu, comme « Tout le pouvoir aux soviets », et se débarrasser des forces en question ? C'est entre autres pour avoir compris cette stratégie – vous vous alliez *et* vous capitulez – que Eikhenbaum défend l'idée d'une autonomie. Et, puisque le marxisme officiel ne suppose pas que le formalisme puisse détenir une part de vérité « révolutionnaire », lui aussi, puisqu'il veut lui appliquer « des tests sociaux », les formalistes se risqueront à éprouver par des tests stylistiques les discours de Lénine.

Le débat avec l'auteur de *Littérature et Révolution* s'engage néanmoins, et de façon extrêmement intéressante pour nous. Eikhenbaum lui-même signale qu'on ne peut pas opposer simplement formalisme et marxisme : il y a entre eux « des points de contact, dans la mesure où ces deux systèmes ont affaire à l'évolution ». Il entre même dans le débat sur la conception de la causalité chez les marxistes, que nous avons rencontré avec Castoriadis : il distingue « la genèse », à savoir une description des phénomènes qui établit des liens entre eux, qui prétend les expliquer dans leur globalité mais sans dégager « le déterminisme qui les explique », de « l'évolution », quand on explique un phénomène en fonction d'une causalité précise et unique. De ce point de vue, il place les formalistes du même côté que les marxistes quand ceux-ci étudient la politique et « ramènent les individus et les contingences individuelles tout à fait au second plan » : « c'est là notre point de contact organique ». Puis il tombe d'accord avec Plekhanov lorsque celui-ci affirme que, sans Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci, « l'art italien eût, peut-être, été moins parfait, mais la tendance générale de son développement à l'époque de la Renaissance serait restée la même ». Il reproche alors aux marxistes d'aborder l'étude de l'art et de la littérature d'une mauvaise façon, en quelque sorte de vouloir s'occuper de cette « perfection » dont parle Plekhanov sans être en mesure de l'expliquer : ce faisant, ils « laissent l'évolution de côté », l'approche scientifique des faits, « et se mettent à parler de genèse », ils écrasent « le spécifique, le concret » dans la littérature, « parce qu'on ne parvient pas à leur faire une place dans le système ». La charge est évidemment convaincante. Mais il est frappant de constater qu'Eikhenbaum, au moment où il perçoit clairement le rôle d'un certain matérialisme étroit, ne le rejette pas en lui-même. Il se contente d'établir un cloisonnement entre les sphères de compétences : au marxisme l'analyse de l'histoire en fonction de l'économique et du social, au formalisme l'analyse du fait littéraire en suivant d'autres « bases ». D'ailleurs, ajoute-t-il, « le formalisme ne s'oppose pas au marxisme, mais se contente de refuser la transposition pure et simple des problèmes économiques et sociaux dans le domaine de l'étude de l'art. Les matériaux s'y opposent ». ⁶⁰⁹ Là est peut-être l'erreur : comme Sakouline, je ne suis pas certain que les matériaux s'opposent réellement à une compréhension matérialiste. Ils ne s'opposent qu'à une compréhension étroite du matérialisme historique, celui qui est incapable de penser la littérature parce qu'il l'insère dans une théorie de « l'infrastructure » et de la « superstructure » où celle-ci sera toujours condamnée à jouer un rôle de second plan. C'est ainsi que, comme l'écrit Eikhenbaum, pour les marxistes, « la littérature devient ou une “illustration” ou un supplément esthétique », un « reflet de la vie », etc.

Cette ambiguïté-là me semble essentielle : Eikhenbaum ne s'est pas émancipé totalement d'un

608 Trotski, *Littérature et Révolution*, *op. cit.*, respectivement p. 191, 189, 192, 207-210.

609 B. Eikhenbaum, « Les “formalistes” en question », *art. cit.*, p. 32-33.

certain matérialisme étroit. Aussi reproduit-il, dans le domaine « poétique », le travers même du marxisme : il minore le rôle de la subjectivité créatrice, des « pensées » de l'auteur, de ses représentations. Son opposition à l'idée de Trotski d'étudier « la vision du monde de l'artiste » est éloquente de ce point de vue : ce n'est pas seulement à une certaine critique subjective, impressionniste, qu'il s'oppose. On le sent tenté d'identifier cet objet d'étude avec « la science "idéaliste" » qui l'aimait tant : il justifie donc de ne pas s'en occuper, sous prétexte qu'on ne peut « étudier objectivement la "vision du monde" », qu'« on ne peut l'atteindre qu'"intuitivement" ». »⁶¹⁰ Cette opposition n'est évidemment pas tenable, et les formalistes ne s'y sont heureusement pas tenus. Que fait Chklovski, par exemple, lorsqu'il étudie les procédés de Tolstoï, sinon étudier le lien qui unit rénovation de la forme et rénovation de la perception, de la compréhension ? On voit bien, seulement, où est le problème : pour révolutionnaire que soit Tolstoï, ce n'est pas exactement la révolution bolchévique qu'il défendait. Étudier la « vision du monde de l'artiste » *in abstracto*, sans l'articuler *constamment* à la matière et à la forme de son œuvre, c'est courir le risque de l'appauvrir, de briser la pointe de nouveauté de l'œuvre, aussi bien sur le « fond » que sur la forme, et ainsi de renouer avec les formes traditionnelles de perception, avec la compréhension ancienne, dont l'œuvre venait tout juste de s'émanciper. C'est pourquoi tant de poètes ont refusé, depuis Rimbaud au moins, de livrer la « traduction », ont insisté sur le fait qu'il faut comprendre ce qu'ils ont dit *tel que cela a été dit*, « littéralement et dans tous les sens » : ce n'est pas qu'ils aient voulu crypter, mais qu'ils n'auraient pas su le dire autrement, c'est que, *dans le langage de tous les jours*, leurs conceptions sont parfois aussi plates que celles de leurs contemporains, que le profit de leur travail ne leur est pas forcément encore assez clair. Il ne faut donc pas comprendre ces déclarations d'artistes comme l'indice que le « contenu » serait le même que chez le premier quidam venu, c'est-à-dire qu'il serait simplement doté d'une plus belle forme, mais comme l'indice que le nouveau ne s'arrache qu'avec les plus grandes difficultés de l'ancien, sans être parfaitement transparent à celui-là même qui l'a accouché. C'est d'ailleurs un problème du même ordre que souligne Tynianov, dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Khlebnikov, en évoquant le jugement pessimiste de Dostoïevski sur la langue de *Guerre et Paix* ou sur son propre style : « Les contemporains ont toujours un sentiment d'échec, le sentiment que la littérature aboutit à un échec, et c'est toujours comme un échec particulier qu'est ressentie l'apparition d'un nouveau langage dans la littérature. »⁶¹¹ On perçoit donc bien avec Eikhenbaum comment, au sein même de la nouveauté, et malgré les avancées des analyses formalistes, la vieille conception du « fond » et de la forme continue d'agir : sous couvert d'opposition à l'idéalisme, c'est le rôle des « effets de sens », comme on dit parfois aujourd'hui, qui se trouve minoré.

Pour autant, il n'y a rien d'idéaliste, au mauvais sens du terme, à considérer que la forme *informe* l'idée. C'est évidemment là que réside la meilleure part des travaux formalistes, souvent résumée par l'expression de Kroutchenykh « la forme détermine le contenu ».⁶¹² Le débat avec Trotski se poursuit d'ailleurs sur ce terrain, dans les lignes qui suivent : Eikhenbaum tombe d'accord avec lui pour considérer que « la forme n'est pas la réflexion passive d'une idée artistique préconçue », qu'elle possède un rôle « actif », qu'elle « influence l'idée elle-même », mais il formule ensuite l'hypothèse – dont on sent qu'elle a sa faveur, contre celle d'une « interaction » – d'un rôle déterminant unique de la forme, « en dernière instance » en quelque sorte. À l'inverse, comme le

610 *Ibid.*, p. 33-34.

611 Tynianov, « Sur Khlebnikov », *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 122.

612 Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 89.

suggère Eikhenbaum, cette phrase de Trotski ne résume pas non plus toute sa pensée. C'est une concession sans grande portée puisque pour lui, « la force motrice », c'est avant tout « dans l'économie » qu'on la trouve. Nous voilà ainsi au cœur du différend : au lieu de dépasser la conception marxiste traditionnelle de l'art comme superstructure, comme reflet au second degré de l'infrastructure économique et sociale (comme « reflet » de ce premier « reflet » qu'est la pensée, par exemple), comme il en exprime la possibilité dans ces lignes, en tombant d'accord ponctuellement avec Trotski (même si l'idée d'une « interaction » ne supprime pas l'idée qu'il puisse y avoir, « en dernière instance », priorité de l'action d'une « base matérielle », pour l'un comme pour l'autre), au lieu de ce dépassement esquissé, donc, Eikhenbaum préfère concevoir la forme comme « le fond du problème ». ⁶¹³ Certes, elle n'est pas mentionnée explicitement comme « infrastructure », mais c'est bien elle – avec le matériau – la « base matérielle » de l'œuvre dont l'auteur parle allusivement, une page plus haut, lorsqu'il reconnaît un « point de contact organique » avec le matérialisme marxiste : c'est bien elle qui légitime de ramener « les individus et les contingences individuelles tout à fait au second plan » et de se méfier de « la vision du monde de l'artiste », de refuser toute forme d'éclectisme, de « conciliation » avec la sociologie. Il y a bien chez lui, par moments au moins, comme chez d'autres formalistes, la tentation de voir dans la forme (et/ou dans le matériau, surtout pour d'autres, au début de l'aventure formaliste) la véritable base de l'œuvre, son assise fondamentale qui permet de l'expliquer, de cerner son originalité, son « essence ». Telle est « le principe » autour duquel tourne Eikhenbaum, sans oser vraiment l'explicitier, le plus souvent – à savoir : placer les éléments matériels de l'œuvre à la base, contre l'ancienne conception qui y plaçait les idées. Aussi formalistes et marxistes ne pouvaient-ils que se renvoyer à la figure les accusations d'idéalisme, de conception « mécanique » du matérialisme, sans se comprendre, chacun croyant posséder la clef, le « moteur » ultime de la création, croyant avoir opéré le « renversement » copernicien définitif, à la façon de Marx après Hegel : ni le mot, ni le son, ni le procédé, ni la « forme » ne pouvait passer, aux yeux des marxistes, comme la base matérielle ultime, ne serait-ce qu'au sein de la littérature – pas davantage que les données économiques et sociales ne pouvaient y parvenir, dans leur domaine au moins, pour les formalistes.

Autrement dit, comme l'écrit Trotski à la fin de son article, les formalistes « sont les disciples de saint Jean : pour eux, “au commencement était le Verbe”. Mais, pour nous, “au commencement était l'Action”. » Si l'auteur de *Littérature et révolution* n'avait pas entièrement tort de pointer le réductionnisme des formalistes, il n'en trahit pas moins, comme Eikhenbaum le signale, une autre forme de réductionnisme : « le point de vue social et psychologique » apparaît comme « seul » apte « à donner un sens » au travail sur le matériel verbal, à le déterminer en dernière instance. Pour expliquer l'analogie entre urbanisme et poésie pointée par Jakobson, refusant la priorité que celui-ci accorderait à la poésie, Trotski l'accorde lui à l'urbanisme, qui aurait eu le mérite de « rééduquer » à lui seul « l'œil et l'oreille du poète ». Celui-ci, en effet, « accomplit des tâches qui sont situées hors de lui », comme l'illustrerait également la forme poétique du lyrisme, expression de la « superstructure psychique de l'amour », « reflet » au second degré de la sexualité. ⁶¹⁴ Le problème, on le voit, est bien celui d'un modèle théorique : au marxiste orthodoxe il ne faut qu'un seul et unique centre de gravité au monde, comme dans la mécanique newtonienne (même si, en apparence, dans l'exemple précédent, Trotski introduit un second centre, celui révélé par Freud – et cela d'une façon tout aussi discutable).

613 Eikhenbaum, « Les “formalistes” en question », art. cit., p. 34.

614 Trotski, *Littérature et Révolution*, op. cit., p. 191-192, 194-195, 213.

Victor Chklovski énonce bien le problème autour duquel tournent les formalistes lorsqu'il écrit, dans *La Corde de l'arc* : « Tynianov commença à travailler sur le livre *Archaïstes et Novateurs*. Je proposais un autre titre qui exprimerait plus clairement sa pensée : *Archaïstes-Novateurs*. Akhmatova était d'accord avec moi. Tynianov savait où menaient ses travaux. Il étudiait les lois de l'apparition du nouveau – la dialectique de la littérature – le mystère du reflet qui semble retourner l'objet reflété. »⁶¹⁵ C'est la dernière phrase qui m'intéresse le plus, ici, cette façon dont Chklovski associe les mots « mystère » et « reflet », un peu comme l'ancien et le nouveau, corrigeant l'un par l'autre, et probablement en ayant conscience que le plus daté n'est pas celui qu'on croit. Voilà qui indique bien comment le problème pouvait se poser à l'époque : la théorie du reflet est clairement perçue comme une impasse pour la littérature mais les moyens manquent pour en sortir. Aussi le mieux apparaît-il de jouer avec l'idée de mystère, en attendant une compréhension plus complète, matérialiste, de celui-ci. Castoriadis ne procède pas autrement, dans le domaine de la psychanalyse, lorsqu'il propose de parler « de l'âme comme d'une chose », de tenir à la fois ces deux bouts-là, « l'âme » et la matière.

C'est d'ailleurs en articulant lui aussi le problème de la forme et cette question d'une approche matérialiste de l'art que Sakouline émet des réserves, dans son article « De première source » : soulignant que la forme est comprise par Eikhenbaum « comme quelque chose de *fondamental* » (je souligne), il ajoute que « la question du sens qu'il convient de donner à la notion de forme reste encore en suspens ». On le voit, au passage : ce n'est pas seulement la question de la « nature sociale du processus littéraire » qui est posée. Sakouline écrit alors, en revendiquant une bonne connaissance des travaux de l'Opoïaz, que certains formalistes « n'ont pas dépassé cette conception de la forme qui a été suggérée par le premier futurisme » mais qu'ils « ont, *en tout cas*, considérablement élargi la compréhension du concept de “forme” » (je souligne) : c'est en effet, me semble-t-il, ces deux affirmations qu'il faut tenir pour justes *à la fois*. Quant au fond de l'opposition entre Eikhenbaum et Sakouline, elle s'exprime dans les lignes qui suivent, où l'auteur en vient à la question de l'approche marxiste : selon lui, Eikhenbaum « a raison » d'opposer « évolution » et « genèse », « dans la mesure où il lutte contre un déterminisme unilatéral ». Autrement dit, même pour un Sakouline qui fait partie du groupe visé, des « conciliateurs » violemment attaqués, il est clair que, derrière l'accusation d'éclectisme et la revendication d'autonomie, il y a ce refus – commun – d'un écrasement du fait littéraire, il y a une stratégie défensive. Il y a seulement une différence d'appréciation quant au caractère « désespéré » de la situation (le mot est de lui) : il semble à l'auteur « qu'une interprétation sociologique des faits littéraires est possible sans porter atteinte à l'autonomie et à la spécificité de la littérature en sa qualité d'art ». Et d'ajouter : « Si nous, linguistes, nous refusons cette tâche, personne ne s'en chargera et d'ailleurs personne n'est en l'état de l'accomplir ». On le voit donc : pour Eikhenbaum comme pour Sakouline, il s'agit donc de sauver la littérature mais par des moyens différents, l'un en « isol[ant] la littérature du processus général de la vie sociale », l'autre en l'y insérant, mais dans tous les cas avec l'objectif d'en faire mieux apparaître la richesse.⁶¹⁶ Faut-il trancher le débat ? Nous pouvons du moins reconnaître qu'Eikhenbaum avait vu juste, quant au danger, mais qu'il n'a pu l'éviter non plus, et que sa stratégie d'autonomie conduisait à une impasse. De ce point de vue, on peut se demander si la stratégie de Sakouline, partagée plus tard par S. M. Eisenstein, entre autres, n'était pas préférable, sinon à court

615 Cité par Gérard Conio dans la préface à la partie « Formalisme et Futurisme », *op. cit.*, p. 77.

616 P. N. Sakouline, « De première source », *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 39-40.

terme, du moins sur le long terme.⁶¹⁷ Aussi l'héritage du formalisme est-il très ambigu : faute d'une élaboration théorique conséquente, complètement indépendante du matérialisme historique ou, au contraire, mieux intégrée, la plupart de leurs concepts ont été repris et vidés de leur charge la plus subversive – subjugués, comme le mot chez Chklovski, par la tradition. C'est ainsi qu'on retrouve, par exemple, la contestation du rôle de l'auteur, de la subjectivité créatrice, chez les structuralistes, et que le vieux soupçon sur la littérature comme activité séparée, sur le langage « poétique » comme écart, comme ornement, comme distinction, a pu être rénové, prolongé, grâce à l'opposition entre « poétique » et « prosaïque », et ce malgré la façon dont elle était précisément posée. Pire peut-être : tout cela a pu passer pour subversif. Les conséquences pour la théorie de la métaphore ne sont pas moindres, à travers les travaux de Jakobson notamment, sur lesquels nous aurons à nous pencher. C'est ainsi qu'on pourrait parler, à la façon des situationnistes, d'une amère victoire du formalisme, mais aussi du futurisme russe et du transrationnel. Dans *L'Art contre les masses*, Gérard Conio en donne de nombreux indices, par exemple lorsqu'il observe la proximité paradoxale entre *zaoum* et novlangue, *zaoum* et langue de bois.⁶¹⁸ On pourrait citer aussi comme une amère victoire de la « littérature », compatible avec les « tendances auto-suffisantes » de l'homme, le recours incessant de la publicité à la métaphore, et à une métaphore qui réussit à « rénover la perception », à montrer sous un nouveau jour les marchandises qu'elle présente, et qui parvient ainsi à créer un « homme nouveau ».

La métaphore ou comment faire parler le muet

Il reste à aborder un dernier point, qui touche moins directement les formalistes, qui trouve des échos chez d'autres théoriciens du cinéma des années 1920 et 1930, mais que l'article d'Eikhenbaum « Problèmes de ciné-stylistique » illustre assez exemplairement. Il s'agit du rapport entre la métaphore et le cinéma, ce dernier étant compris comme art essentiellement visuel.

On connaît la thèse d'Eikhenbaum : le cinéma serait susceptible de constituer un « langage », de posséder des « phrases » (même s'ils ne sont pas systématiques, les guillemets sont de l'auteur, et plus consistants que pour le mot « forme »), pouvant s'organiser en « périodes » ; la mimique et le geste constituant un bagage « trop léger » et « relativement *polysémique* », le plan peut être considéré comme « une sorte de ciné-mot » dont le montage précise le sens, le montage apparaissant comme le principal procédé du cinéma, une « sorte de syntaxe du film » qui permet le style.⁶¹⁹ Les préventions que cette idée a pu susciter sont également connues. Rappelons donc seulement que cette théorie ne prétend pas que le cinéma puisse acquérir (ou, pire, qu'il possède déjà) une structure comparable en tous points à celle de la langue : c'est avant tout un modèle destiné à promouvoir un cinéma plus riche, s'émancipant du plat « naturalisme » ou de la fascination régressive pour la photogénie « spontanée » de certains objets. De ce point de vue, c'est l'illustration parfaite du fait que les formalistes, en défendant la « forme », défendent aussi la possibilité d'un « contenu » plus élevé : c'est très clairement la possibilité de la pensée au cinéma qui est soutenue ici. Autrement dit, cette promotion d'un « ciné-langage » est aussi une façon de se dégager du modèle d'un cinéma commercial où, par exemple, seul compterait l'empathie avec le

617 Voir à ce propos *infra*, p. 853 et suiv.

618 G. Conio, *L'Art contre les masses*, *op. cit.*, p. 145-157.

619 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistiques », *op. cit.*, p. 50, 53-56, 60-61.

héros, la « mise en phase » avec l'action, ou ce qu'on appellerait aujourd'hui le spectaculaire : de ce point de vue, la référence aux spectateurs qui « se récrient d'admiration » quand ils aperçoivent un paquebot ou un avion, ou « chaque fois qu'une vue d'actualité évoque un navire ou une flotte », est assez claire. Tout le développement est en fait déterminé par le début de l'article qui présente l'art du cinéma comme une conquête, une victoire de l'invention (artistique) sur la découverte (notamment technique), une victoire de la forme (le montage en particulier, mais aussi le mouvement de l'échelle des plans ou les changements d'angle) sur le matériau (la photogénie « spontanée », le plan large, etc.), ce qui constitue aussi, pour Eikhenbaum, une victoire de l'esprit sur « les tendances “auto-suffisantes” » de l'homme. Le débat liminaire avec la notion de photogénie est éloquent : à travers la fameuse phrase « l'opérateur est l'artiste de la photogénie », il s'agit de promouvoir un cinéma qui ne soit pas un cinéma « stupéfiant », rempli d'attractions, au sens péjoratif contemporain, mais où l'émotion soit instituée par le film, et non pas seulement piégée au sein des formes traditionnelles, déjà instituées, de la sensibilité. C'est dire si, malgré les apparences, un tel article témoigne de l'éminente nécessité d'une subjectivité créatrice.

Autre point important : toute la comparaison des moyens cinématographiques avec le langage verbal est justifiée par la fameuse idée du « discours intérieur ». S'opposant à l'idée d'un cinéma « muet », l'auteur de « Problèmes de ciné-stylistique » ne souligne pas seulement la présence d'intertitres, ou le fait que les acteurs parlent, pour bien interpréter leurs personnages, mais le fait que le discours est présent, pendant la projection, dans chaque spectateur. C'est d'ailleurs par ce biais que la pensée est « réintroduite » dans cet art du mouvement : « si le mot audible est supprimé » au cinéma, et seulement le mot audible, « ce n'est pas le cas de la pensée, autrement dit du discours intérieur ».⁶²⁰

Ce dernier point n'est pas le plus évident, et l'ambiguïté – encore une fois – est présente chez Eikhenbaum. L'idée est néanmoins très riche, et justifiée, à la condition de ne pas réduire tout ce qui se passe chez le spectateur à ce « discours intérieur » et surtout à la condition de rejeter la métaphore de la traduction qui intervient à la fin du paragraphe. Concernant la première objection, l'auteur indique lui-même que tout ne passe pas par le langage : il mentionne l'exception des « éléments “transmentaux” du cinéma » qui « peuvent être perçus en dehors de ce processus ». On peut regretter alors qu'Eikhenbaum ne se soit pas prononcé plus clairement sur la question d'une pensée dans et par l'image, d'un moyen d'expression qui serait à la fois purement visuel et véritablement une pensée, ce que semble exclure la référence aux « éléments transmentaux ». Mais il faut noter qu'un tel débat n'est pas non plus hors de son champ, contrairement à ce qui a pu être dit : la distinction posée entre les « éléments transmentaux » et l'« expressivité » permet précisément de penser cette question, dans la mesure où il y a déjà un « langage », mais on ne peut plus équivoque, comme celui de la « mimique », du « geste », dans le premier niveau, autrement dit que celui-ci n'est pas la négation du langage mais un simple « ferment », un point de départ rudimentaire. D'ailleurs, pour en finir avec cette idée d'une origine « transmentale » du cinéma, on pourrait noter que le modèle proposé par Eikhenbaum est conforme à celui que l'on a fait émerger pour la métaphore : il y a dans les deux cas, pour le « ciné-art » comme pour la métaphore authentique, une articulation claire entre une part « inconsciente » de la création, « automatique », ludique, « autosuffisante », et une autre part consciente, où la première est ressaisie et change, idéalement, de nature. Cette présentation « en tension » me semble de loin la plus riche, et permet de souligner, pour l'image cinématographique comme pour la métaphore, la multiplicité

620 *Ibid.*, p. 44-45.

d'interprétations dont elles peuvent relever, ainsi que leur nature, sans suggérer pour autant que l'articulation des deux niveaux soit toujours la même (pour l'une comme pour l'autre, et pour chacune de leurs manifestations).

Par ailleurs, il faut souligner ce que l'idée de traduction, qui apparaît en même temps que la théorie du discours intérieur, possède de réducteur. C'est en effet une idée importante dans l'article, qui apparaît à plusieurs reprises. Elle n'est pourtant pas centrale dans la théorie du discours intérieur mais elle constitue clairement la mauvaise part de l'article, la part de préjugé qui entache indirectement la théorie – celle qu'aujourd'hui nous voyons clairement et qui lui a nuï. Il faut donc noter d'abord que, si Boris Eikhenbaum fait intervenir cette métaphore de la traduction, pour dire que le spectateur doit reconstituer le sens du film, c'est en guise de paraphrase : c'est l'objectif du réalisateur que le spectateur « devine le sens de l'épisode ou, en d'autres termes, qu'il le traduise dans le langage de son discours intérieur ». Hélas, l'idée de « deviner » n'est pas moins ambiguë que celle de « traduire » et, si les deux idées se corrigent en partie l'une l'autre, la correction n'est pas totale. En effet, cette « technique particulière dans l'art de deviner » que « le cinéma exige du spectateur », qui se trouve développée ensuite et qui nous rappelle un peu l'image du rébus du rêve qu'il faut déchiffrer, qu'il faut « traduire », n'est pas loin d'évoquer l'art divinatoire, ou du moins une technique hasardeuse, terriblement subjective, qui n'aurait accès au « sens véritable » que par des moyens très fragiles, comme si le sens du film était aussi mystérieux qu'un rêve, aussi impénétrable qu'une langue dont on n'aurait pas la clef. Eikhenbaum n'a pourtant pas tort de signaler l'existence d'un problème. Nous voilà même au cœur de notre sujet : « langage de l'image », le cinéma est comme la métaphore, il nécessite une présence active du spectateur, un travail d'interprétation qui repose toujours, plus ou moins, sur une capacité à projeter des significations qui se révéleront alors, suivant les cas, pertinentes ou non. En fait, le problème n'est pas qu'Eikhenbaum supposerait deux langages constitués, l'un du côté du film, l'autre du côté du spectateur, comme c'est parfois le cas en psychanalyse : pas plus que Freud pour l'inconscient, Eikhenbaum ne suppose vraiment que le film « est structuré comme un langage ». Le problème, c'est qu'il présente la découverte du sens dans un film comme aussi hasardeuse que celle d'un rêve, d'un rébus : comme une sorte de devinette. En réalité, une bonne part de l'article contredit cette opinion, non seulement sur le plan théorique (le montage confère une expressivité au cinéma, réduit l'équivocité), mais aussi sur le plan pratique (les procédés apparaissent nombreux pour que le cinéaste se fasse comprendre). Seulement, dans la réception de l'article, ces idées de traduction ou de devinette ont pu nuire, favoriser la dénégation : prises à la lettre, comme elles le seront dans la dernière partie de l'article par Eikhenbaum lui-même, notamment à propos de la métaphore, elles renforcent trop aisément l'idée que le cinéma *n'est pas* un langage et que l'expérience d'une projection *n'est pas* celle d'un discours intérieur en quelque sorte « dicté » par le film – propositions pourtant étrangères à l'article, caricaturales. C'est ainsi que la métaphore approximative de la traduction a pu jouer contre la thèse de l'auteur.

La métaphore apparaît en effet dans cette théorie du discours intérieur. Elle y joue même un rôle central : c'est l'un des principaux moyens, pour le « ciné-langage », d'exprimer des idées. Mieux encore, elle constitue le premier exemple de ce « processus ininterrompu de discours intérieur » qui accompagne la « ciné-vision » : « les réalisateurs se servent souvent de symboles et de métaphores dont le sens est directement emprunté aux métaphores verbales courantes. » Le travail du spectateur consisterait alors, selon Eikhenbaum, à restituer la métaphore verbale : l'image serait comprise grâce à une clef extérieure, présente dans le code de la langue. On le voit, la devinette n'est alors pas trop difficile : une espèce de traduction est effectivement possible. La métaphore apparaît donc

comme un moyen assez lourd, inélégant mais bien réel, et même solide, d'exprimer une idée. Elle est d'ailleurs, on l'a dit, la première illustration de cette « technique particulière dans l'art de deviner » qu'exige l'art cinématographique. Juste après, Eikhenbaum souligne même que « nous sommes déjà habitués à un grand nombre de clichés typiques du ciné-langage » et que « la plus petite innovation dans ce domaine nous frappe autant que l'apparition d'un mot nouveau dans la langue ». C'est à ce moment-là qu'il rappelle que, si « le mot audible » est « supprimé » du cinéma, « ce n'est pas le cas de la pensée » : la métaphore fait donc partie de ces moyens, pour le cinéma, sinon de parler, du moins de penser. Mais ce n'est pas non plus *explicitement* la métaphore cinématographique qui possède cette éminente qualité : une telle métaphore apparaît plutôt comme un cliché visuel qui se substitue au cliché linguistique, et non comme une de ces formations nouvelles qui frappent le spectateur. Tout au plus apparaît-elle clairement, ici, comme l'illustration d'une tendance annoncée : « avec l'évolution du cinéma, cette technique [l'art de deviner] se compliquera ». ⁶²¹ Si je souligne cette ambiguïté, somme toute assez discrète, entre « art de deviner » et moyen de penser, c'est qu'elle s'illustre d'une façon encore plus marquée à la fin de l'article, et qu'elle est tout sauf innocente, surtout dans la mesure où elle concerne la métaphore : elle prolonge la division entre « prose » et « poésie », entre « reconnaissance » et « vision ».

En effet, les choses s'aggravent encore au début de la dernière partie de l'article où Eikhenbaum évoque « la ciné-sémantique » et « le ciné-mot », et où il revient longuement, en particulier, sur « la ciné-métaphore » : l'auteur répète cette idée que « le spectateur [a] beaucoup à deviner » et présente « en fin de compte, le cinéma, comme tout art », comme « un système particulier d'allégorie (dans la mesure où il est utilisé comme "langage") ». ⁶²² Ce sont évidemment de tels passages qui ont pu nuire le plus à la thèse générale défendue par Eikhenbaum. Je ne peux d'ailleurs m'empêcher de noter que l'allégorie est utilisée ici comme chez Freud pour désigner le fonctionnement d'un « langage » particulier : le mode d'expression des arts en général, en l'occurrence, et le mode d'expression des rêves, dans *L'Interprétation*, qui se trouve comparé au « langage » pictural. Autrement dit, la métaphore s'insère dans un développement marqué encore par le problème de l'émergence d'un sens clair à travers un « langage de l'image » nécessairement équivoque, et donc d'un sens compris comme possiblement *crypté* : ici comme là, l'allégorie fait penser au rébus.

Deux pages plus loin, Eikhenbaum développe alors l'exemple de la « ciné-métaphore ». Elle y apparaît d'abord comme l'illustration des « cas où le réalisateur doit commenter un passage du film, voire le film tout entier ». Une comparaison est proposée avec l'intertitre, qui constitue « le moyen le plus facile » d'y parvenir : elle est ainsi rapprochée d'un procédé qui n'est pas condamné mais qui n'est pas toujours recommandé, par moments présenté comme une béquille palliant un défaut d'expressivité. Puis vient l'affirmation que « l'introduction de la métaphore au cinéma est tout à fait intéressante d'un point de vue sémantique, en ce qu'elle permet une fois de plus de vérifier l'importance réelle du discours intérieur, lequel s'affirme non comme un élément occasionnel et psychologique de la ciné-perception mais comme un élément de la construction d'un film. » Impossible ici de se méprendre : la métaphore est reconnue comme un procédé essentiel, un de ces principes constructifs chers aux formalistes. Seulement, il est notable qu'elle est liée aussitôt, à nouveau, et cette fois-ci *nécessairement*, à la métaphore verbale, aux poncifs : « La ciné-métaphore n'est possible que si elle s'appuie sur une métaphore verbale. Le spectateur ne peut la comprendre que s'il possède dans son langage lexical l'expression imagée correspondante. Certes, le

621 *Ibid.*, p. 45.

622 *Ibid.*, p. 60.

développement du cinéma rendra possible la formation de poncifs sémantiques spécifiques qui pourront servir de base à la construction de ciné-métaphores autonomes », c'est-à-dire, je pense, à des symboles (le lien de la métaphore au symbole a d'ailleurs été rappelé plus haut), « mais cela ne changera rien au fond de l'affaire. »⁶²³

Dans tout ce passage, la ciné-métaphore est donc conçue comme illustration, dans un rapport étroit de dépendance au verbal. Si des métaphores spécifiques au cinéma pourront apparaître, c'est encore comme poncifs. Il convient alors de se prononcer sur la métaphore cinématographique, telle que présentée par Eikhenbaum. L'article confond, à mon sens, plusieurs niveaux de problèmes et, pour commencer, celui de la *possible* « traduction » d'une métaphore linguistique en métaphore visuelle (ou vice-versa, pour le spectateur d'un film par exemple) et celui, beaucoup plus large mais qui touche de façon aiguë la métaphore, du langage qui donne forme, consistance à l'idée, qui accouche de celle-ci, qui la réalise, à tel point que nous sommes parfois tenté de dire que l'idée impliquée dans un plan, dans une métaphore, est dans ce plan ou dans cette métaphore, et que l'image elle-même *contient* ces éléments de langage qu'on trouve là. En fait, c'est à ce second niveau, et probablement à lui seul, qu'on peut dire que le langage est lié de façon étroite à la métaphore : il est appelé quasi nécessairement par la métaphore cinématographique, mais d'une façon qui reste à préciser. Un indice en est d'ailleurs que toute métaphore, et pas seulement les métaphores visuelles, exige « une technique particulière dans l'art de deviner », exactement comme le cinéma. La métaphore est donc finalement à la fois un très bon et un très mauvais exemple pour la thèse d'Eikhenbaum : elle illustre parfaitement cet appel à l'élaboration-explicitation d'un discours implicite qu'on trouve en effet au cinéma, elle en constitue peut-être l'un des moments privilégiés, mais elle fournit en même temps des arguments faciles pour contrer cette thèse dans la mesure où, non seulement cet appel au discours n'est pas propre au cinéma, ni à la métaphore d'ailleurs, mais qu'en plus il est confondu avec le modèle stéréotypé de la métaphore usée, lexicalisée, qui peut être « traduite » et « retraduite » selon un code connu à l'avance.

Pour bien comprendre ce rôle du poncif, dans la théorie d'Eikhenbaum sur la métaphore, on peut faire intervenir un exemple qu'il propose lui-même, à la suite de Timochenko, mais qu'il utilise dans l'article comme exemple de montage parallèle pouvant posséder plusieurs fonctions : « Un riche Américain, après un bon repas, s'assoit sur une chaise confortable. Cadre suivant : dans une prison, un ouvrier, dont le riche Américain est le patron, s'assoit sur la chaise électrique. L'Américain appuie sur le bouton électrique : un lustre somptueux s'allume. On presse sur un bouton dans la prison, le courant traverse le corps de l'ouvrier ». Bien sûr, nous n'avons pas affaire là à une métaphore très orthodoxe : elle repose largement sur la dissemblance. Il n'est peut-être même pas certain qu'il y ait métaphore, Eikhenbaum le souligne lui-même : il nous manque le contexte, « le sens d'un procédé dépend de sa fonction ». Reste qu'il est très probable, comme cela est suggéré à la fin du paragraphe, qu'il s'agisse d'« une sorte de procédé oratoire de comparaison ». ⁶²⁴ En effet, même si le parallèle cherche à établir la dissymétrie entre deux situations, entre deux états, ce qui n'est généralement pas reconnu comme métaphorique, il y a bien ici un procédé de rapprochement dont l'intention est de dégager une signification à partir d'une ressemblance ou, plus exactement, à partir de deux analogies, qui se trouvent être, l'une et l'autre, paradoxales. Il y a d'abord une comparaison entre les deux personnages, dont le caractère ironique apparaît nettement par la suite, s'il n'est pas déjà suffisamment attesté à l'image. Puis nous pouvons percevoir un rapprochement,

623 *Ibid.*, p. 62.

624 *Ibid.*, p. 53.

dont le terrible effet d'humour noir n'était peut-être pas voulu, entre le corps du condamné et le lustre : parcouru par l'électricité, comme le luminaire, l'ouvrier est traité comme une chose, son humanité est niée. Cet ensemble de motifs-là est bien au centre du parallèle : même s'il nous manque le contexte, on perçoit bien l'idée que l'ouvrier est un être humain, qu'il mérite des égards comme le patron, mais qu'il n'a pas eu « de chance » et, en outre, que le patron est peut-être le vrai criminel, que c'est un « fautif » en liberté. Or, pour percevoir l'effet de cette analogie, nous n'avons nul besoin, en français du moins, de métaphores verbales. Il suffit de se formuler que les deux hommes font le même geste de s'asseoir, et qu'un même autre geste, les concernant, produit des effets très différents, qu'ils n'ont donc pas les mêmes droits alors qu'ils partagent bien plus que la station assise. Pourquoi un tel exemple n'est-il pas considéré comme une métaphore par Eikhenbaum ? C'est évidemment parce qu'il rentre dans la catégorie traditionnelle de la comparaison, parce que les deux parties de la métaphore sont mentionnées. Autrement dit, la théorie de la métaphore visuelle correspondant à une métaphore linguistique, semblable à une espèce de symbole, voire d'allégorie, semble directement tirée de la définition traditionnelle, de la forme *in absentia*. C'est d'elle que la théorie d'Eikhenbaum se nourrit. C'est en considérant seulement cette forme « pure » qu'une telle théorie peut avoir un semblant de consistance. Sans la présence du comparé, le comparant n'a pas beaucoup de moyens d'être interprété en effet : le stéréotype est son seul recours. Voilà qui explique donc l'insistance à évoquer la métaphore comme un poncif, alors qu'elle contredit en apparence le propos de l'auteur sur un cinéma capable de susciter la pensée : conçue comme nécessairement *in absentia*, la métaphore visuelle a besoin d'une métaphore verbale, d'un autre poncif, d'un code préalable, pour être comprise, pour que le spectateur puisse trouver son thème, « deviner » les éléments qui ne sont pas donnés.

L'article « Problèmes de ciné-stylistique » propose alors deux exemples de métaphores cinématographiques, définies comme « une sorte de réalisation visuelle d'une image verbale » : « le mot “chute” est employé dans le langage pour désigner le chemin qui mène quelqu'un à sa perte ; c'est ce qui rend possible cette métaphore de *La Roue du diable* : dans la taverne où a échoué le marin Chorine, on montre un billard et une boule qui tombe dans le trou. Le caractère tout à fait épisodique de cette scène fait comprendre au spectateur que son sens n'a pas trait à la fable mais au commentaire : c'est le début de la “chute” du héros. Autre exemple tiré du *Manteau* : dans la scène entre Akaki Akakiévitch et le “personnage important”, les angles changent ; les vues sont prises en contre-plongée quand Akakiévitch regarde le “personnage important” et en plongée quand le “personnage important” s'en prend à Akakiévitch. “Plongée-contre-plongée” sont tirées de la métaphore verbale “regarder quelqu'un de haut” ». ⁶²⁵ Il me semble qu'Eikhenbaum introduit ici, avec ces deux exemples et leur commentaire, une troisième question qui complique encore le débat en superposant trois niveaux, trois problèmes différents. Il est d'ailleurs significatif que Nedobrovo, en 1928, cite la même séquence du *Manteau* de Kozintsev et Trauberg, commente le même procédé, mais sans faire appel à la métaphore « regarder de haut », en évoquant plutôt l'impression de « chien battu » pour Akaki Akakiévitch, et le fait que le personnage important est « devenu quelque chose d'énorme, d'insolent, d'indestructible ». ⁶²⁶ L'inscription d'une métaphore verbale, sa découverte sous une métaphore visuelle n'est peut-être pas une nécessité mais une possibilité, très fréquente, liée à la structure même de nos connaissances : pas plus que notre intellection, notre perception n'est « pure », elle est informée par nos représentations préalables. Cela fait partie de ce que Lakoff et

625 *Ibid.*, p. 62-63.

626 *Ibid.*, p. 71, note 85.

Johnson ont popularisé sous le terme de métaphores structurantes et qui prend plus exactement le nom, sous leur plume, de métaphores d'orientation : notre culture, et peut-être même la culture de toute l'humanité, associe spontanément à la dimension verticale, aux notions de haut et de bas, des valeurs respectivement positives et négatives, par exemple. L'idée de chute, ou de « regarder quelqu'un de haut », c'est-à-dire de le dominer, me semble venir de cette structuration symbolique de l'espace, dont l'origine métaphorique ne fait pas de doute même si elle a pu être perdue, naissant de plusieurs métaphores (Lakoff et Johnson distinguent en effet ces métaphores d'orientation des métaphores structurantes, parce qu'elles ne structurent pas « un concept en fonction d'un autre » mais s'organisent en réseau). De ce point de vue, il est difficile en effet de dire que, sous une métaphore visuelle, il n'y a pas d'autres métaphores, c'est-à-dire au moins des métaphores structurantes, des « métaphores d'orientation ». Mais sous quelle métaphore, y compris linguistique, ne pourra-t-on déceler de telles catégories *a priori* ? Ce problème ne semble pas concerner en propre le cinéma et ses métaphores : toutes les métaphores sont susceptibles de comporter cette espèce de structuration sous-jacente, emportée par toute notre culture et, parfois, par toutes les cultures humaines. Il y a donc là un problème encore différent du problème de la « traduction » d'une métaphore d'un support à un autre, ou de la nécessaire explicitation, pour soi-même, d'une métaphore, dès qu'elle est un minimum élaborée. Nous avons affaire à trois problèmes distincts. Aucun, d'ailleurs, n'est spécifique au cinéma, à la métaphore cinématographique : qu'elles soient visuelles ou verbales, les métaphores usées s'emploient d'autant plus facilement, c'est-à-dire sans la présence claire du comparé, qu'elles sont déjà inscrites dans la culture commune, qu'une métaphore plus ou moins lexicalisée les précède ; les métaphores vives, quant à elles, ne se comprennent pas, même lorsqu'elles sont verbales, sans le recours à un « discours intérieur » qui en déploie l'implicite ; il est probable enfin que toute métaphore, qu'elle soit vive ou usée, verbale ou iconique, et peut-être même toute représentation linguistique ou visuelle, ne puisse se comprendre sans s'appuyer sur une symbolique élémentaire, sur des « métaphores d'orientation ».

Les deux exemples proposés par Eikhenbaum sont donc très intéressants en cela qu'ils permettent d'étayer sa thèse d'une « ciné-sémantique » mais sans passer, contrairement à ce qu'il propose, par l'hypothèse d'une étroite dépendance des « ciné-métaphores » au verbal : ils prouvent que l'on peut exprimer des idées au cinéma sans recourir au langage comme à une béquille. Un bon indice qu'il n'y a pas forcément, sous les métaphores cinématographiques, une métaphore préexistante à restituer mais plusieurs métaphores possibles, nous est donc fourni par l'exemple du *Manteau* : nous pouvons placer des métaphores différentes pour formuler ce que nous ressentons, sur la base des données du film, et ce – en l'occurrence – quelle que soit notre langue. La même idée (métaphorique) de surplomb, d'ascendance, est rendue différemment dans le « langage intérieur » de chacun, mais à partir d'une structuration symbolique commune – qui, en l'espèce, transcende probablement toutes les langues. L'expression « regarder de haut » ou les expressions « chien battu », « quelque chose d'énorme », « d'indestructible », relèvent ainsi du second niveau, celui du « langage intérieur », personnel, qui peut recouper celui de l'auteur (ou des auteurs, en l'occurrence). Mais le spectateur n'a pas forcément besoin, pour comprendre l'idée, d'en passer par le premier niveau, par une « métaphore linguistique » qui aurait été sélectionnée par le cinéaste, précisément parce qu'il existe ce troisième niveau, celui de la structuration symbolique, commune à toute une culture : c'est parce que nous avons tous en nous l'idée que le haut « domine » le bas – de même, d'ailleurs, que l'homme, redressé sur ses deux pieds, domine le chien, etc. – que nous comprenons le plan du *Manteau*, et que nous pouvons légitimement y projeter des métaphores.

La question de la « dépendance » au langage se pose donc d'une façon très lâche, pour ces différents niveaux, et en particulier pour le troisième. Des métaphores comme celles que nous venons d'observer, celle de la « chute » ou du regard « d'en haut », passent-elles *tant que cela* par le langage ? Si l'on fait abstraction du « discours intérieur », du ressaisissement presque nécessaire de la métaphore par le langage qui l'explique, ne pourrait-on pas dire que la langue est, sinon absente de ce type de métaphores, du moins profondément enfouie dans l'expérience du monde qui nous est présenté, et pour ainsi dire indémêlable de cette expérience même ? Il me semble, pour la chute d'une boule de billard par exemple, qu'il y a dans l'expérience même de la pesanteur et plus largement de la boule qui roule et qui tombe dans le trou que quelque chose conduit à ce sens d'une perte. Il n'y a pas besoin de métaphores précises, clairement identifiées, pour percevoir, par exemple à travers un gros plan où elle cheminerait tranquillement, où elle « roulerait sa bosse » avant d'arriver au bout de la table et de tomber, l'image possible d'un piège, ou d'une fatalité, l'idée par exemple que le sol se dérobe sous elle, qu'elle « perd pied », qu'elle lâche prise, et même qu'elle disparaît. Il y a dans l'homme une capacité assez fondamentale à personnifier ce qui l'entoure, ce dont il a l'expérience, y compris ses propres difficultés, à appréhender ce monde intérieur et extérieur à travers ce qu'il connaît déjà, et notamment l'humain, lui-même : c'est ainsi que la boule peut nous évoquer un homme en bout de course, qui « finit sa trajectoire », ou qui bute sur une difficulté, qui « tombe » dans un piège, qui *chute*.

Probablement est-ce à partir de telles idées que les réalisateurs ont conçu l'idée de la séquence du billard. En très gros plan, avec un mouvement de caméra, cela aurait pu suffire à suggérer l'idée. Seulement, il est frappant de noter que la séquence ne repose pas sur un plan unique, isolé du reste, qui par son contraste imposerait une lecture « allégorique » : la description même d'Eikhenbaum, qui laisse supposer cela, est trompeuse. Elle se révèle ainsi, une nouvelle fois, fortement influencée par le modèle rhétorique de la métaphore, comme forme *in absentia* qui se distinguait même à l'origine de cette métaphore continuée qu'on appelait l'allégorie. En effet, si nous interprétons si aisément l'avant-dernier plan de la séquence du billard, avant que Chorine, son amie et les deux malfrats ne sortent de la salle, c'est grâce aux nombreux plans précédents, qui ont associé les personnages principaux, à travers la profondeur du champ, à des boules de billard, et c'est parce que Chorine, voulant faire plaisir à la jeune femme, est tombé d'accord avec les deux compères et parce que nous le voyons, juste avant, serrer la main à l'un d'eux. C'est donc plutôt à une métaphore *in praesentia* ou à une comparaison que nous aurions affaire, si nous voulions reprendre cette terminologie. Toute la petite séquence du billard pourrait même faire penser à la « comparaison oratoire » évoquée à partir de l'exemple de Timochenko : il y a quelque chose du montage parallèle ici, avec cet avant-dernier plan qui fait écho au début de la séquence, où le triangle de boules explose sous le premier coup de canne, à l'image du marin qui a déjà perdu ses amis et qui s'apprête à conclure un marché de dupes avec des malfrats – le thème de l'unité brisée ayant déjà été souligné par le film – et avec les plans intermédiaires où le montage parallèle se fait à l'intérieur même du cadre, en associant les premiers plans aux arrière-plans. C'est dans ces conditions très particulières que nous percevons la boule blanche tomber dans le filet, à l'angle de la table de billard, avant de voir Chorine entraîné hors de la salle, la main d'un malfrat dans le dos, comme s'il était « poussé » hors de la pièce, hors du cabaret, pour devenir gardien d'un squat.

Où y a-t-il du langage, ici ? On est tenté de dire qu'il y en a partout, comme « discours intérieur » qui formule l'expérience visuelle, qui lui donne forme et sens – et en même temps bien peu, dans la mesure où l'expérience de la chute dans le filet se passe de mots, comme celle du mouvement

antérieur de la boule, que l'on devine, et du mouvement analogue qui affecte le personnage poussé par les compères, etc. Seulement, bien sûr, c'est encore une abstraction que de prétendre qu'il n'y a pas de mots dans cette expérience « pure ». La façon dont nous imaginons la boule qui roule doucement sur le tapis, ou le fait qu'elle tombe, qu'elle est en quelque sorte « rattrapée par la pesanteur », sans parler du fait qu'elle est aussitôt saisie dans un filet, comme si elle tombait dans la poche d'un voleur (nous avons d'ailleurs vu un voleur à l'œuvre, au début du film, et l'un des deux malfrats, le magicien, y faisait déjà penser), tout cela est terriblement direct et médiatisé à la fois : les sensations de douceur, de mouvement régulier et de chute sur lesquelles s'appuie la métaphore se mêlent à autant de valeurs symboliques, comme cette chute arrêtée par le filet, cette sensation d'un objet « saisi au vol », ce maillage du filet que nous voyons en gros plan, qui évoque le filet de course mais peut-être aussi le filet de pêcheur, ou les barreaux d'une prison, à travers une symbolique du piège, de l'emprisonnement très claire. Dans l'expérience quotidienne de la chute d'un corps, de la *pesanteur*, on ne sépare pas le fait brut de sa dimension symbolique, par exemple, non plus que dans la perception que nous avons du filet qui enserre un objet, et qui l'enserme d'autant plus violemment que celui-ci est arrêté alors qu'il tombait vers le sol. En ce sens, nous pouvons dire qu'il y a du langage à tous les niveaux, dans la métaphore, *parce qu'il y en a partout*, dans la perception de la chute, du filet ou de la blancheur de la boule par exemple, parce que les objets saisis par nos sens le sont en même temps par notre culture, à tel point que notre perception est peut-être autant informée par celle-ci qu'elle ne l'informe elle-même. Il reste néanmoins ce fait pour nous essentiel : sous une métaphore cinématographique, il n'y a pas une autre métaphore à restituer. Là où Eikhenbaum relève l'idée de chute, avec raison, je relève pour ma part celle du piège, et je serais tenté de parler d'un « coup de filet ». Autrement dit, il n'y a pas forcément un mot caché sous une métaphore visuelle ce sont avant tout des expériences qui sont rapprochées, exactement comme chez Flaubert, dans la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary*. Il y a, pour reprendre l'exemple du *Manteau*, dans l'expérience de l'ascendance physique ou, du moins, dans l'expérience d'être dominé physiquement qui en est l'envers, quelque chose qui ne passe pas nécessairement par les mots non plus et qui peut conduire, à l'image, à exprimer directement une sensation, une idée, comme celle d'ascendant psychologique, ou d'écrasement par l'autorité de quelqu'un.

Et ce ne sont pas là des cas isolés : c'est le propre de la métaphore vive. Catherine Détrie le souligne à sa façon, dans *Du sens dans le processus métaphorique* : la métaphore est liée directement à une double expérience. C'est pourquoi, contrairement à ce que toute une tradition veut nous faire croire, la métaphore n'est pas forcément un mot. C'est peut-être, d'ailleurs, ce que signifie ce terme d'*image* qu'on attribue aux figures d'analogie, selon une autre tradition, toute aussi ancienne mais plus discrète, plus enfouie. Rappelons à ce propos que l'image, « l'icône », est le mot qui désigne la comparaison en grec et que c'est dans la *Rhétorique*, après avoir évoqué la comparaison qu'il avait omise dans la *Poétique*, qu'Aristote évoque ces métaphores « qui peignent », qui « font tableau », qui nous enseignent quelque chose. D'ailleurs, les longues comparaisons homériques sont connues pour leur faculté à présenter, comme pour les yeux, des scènes « autonomes ». Et les problèmes qu'elles posent aux critiques, dès l'Antiquité semble-t-il, viennent en partie de là, quand on leur reproche par exemple d'utiliser parfois deux tableaux différents, côte à côte, pour exprimer le caractère d'une même action : ce n'est pas seulement le problème éventuel de la métaphore mal filée qui se pose. Ce qui gêne aussi, ce qu'on reproche alors au poète, indirectement, c'est un excès de figuration, c'est de convoquer trop souvent des univers hétérogènes, exactement comme on reproche à certains cinéastes des plans métaphoriques mal

intégrés au film, à la diégèse, dont le poids visuel détournerait trop l'attention.

Quoi qu'il en soit, le cinéma fourmille de ces métaphores visuelles qui passent « directement » par une expérience, qui n'impliquent aucune traduction préalable par une métaphore verbale, pour le spectateur du moins. Même si un carton vient introduire le thème de la révolution, au début du *Cuirassé Potemkine*, il ne donne pas la clef de la métaphore, par exemple, il aide à déclencher l'interprétation et à préciser les potentialités des plans précédents, comme d'autres plans auraient pu le faire, s'ils nous avaient présenté une foule en révolution notamment. Le carton ne joue pas le rôle d'une béquille : c'est l'un des deux pieds de la métaphore. Une large partie de la signification naît ici des éléments symboliques sélectionnés par les plans qui précèdent : le conflit entre la digue et les flots, l'agitation irrésistible de la mer, liée à des forces élémentaires, son emportement qui submerge l'adversaire, etc. De même, dans *La Mère* de Poudovkine, c'est par l'expérience de la débâcle, présente à l'image, donnée à ressentir au spectateur, que l'idée de révolution est exprimée. Or, même si le mot « débâcle » possède une valeur métaphorique en français aussi, ce n'est pas à travers lui que l'idée apparaît dans le film : c'est bel et bien à travers la matière même des images. Si cette métaphore de l'eau qui coule, des glaces qui fondent, filée à travers la seconde moitié du film, exprime si clairement l'espoir révolutionnaire, l'espoir d'une évasion, d'une libération, d'un avenir où les chaînes se brisent, c'est que ces images s'opposent à l'idée d'enfermement, à la prison où se trouve Pavel : le passage pour l'eau de l'état solide à l'état liquide, avec le mouvement qui l'accompagne, avec son travail de sape souterrain, ne figure pas en soi l'idée de libération mais par son opposition dynamique aux éléments statiques de la prison, et parce qu'on associe ce moment à l'arrivée du printemps, au réveil de la nature. De même, l'idée d'une marche inéluctable de l'histoire est rendue consistante par ces images en plongée, où l'on s'imagine dans un brise-glace filant à toute allure sur le fleuve, sur la mer, dans un mouvement vers l'avant. D'autres images en revanche suggèrent des développements différents, notamment quand l'on devine la glace s'écarter devant les piles d'un pont : ce mouvement latéral des glaces, vers la droite du cadre, où se trouve l'obstacle, n'a plus la signification euphorique de plans précédents, n'évoque plus la force de la révolution qui va. Clairement déceptifs, inquiétants, ces plans suggèrent davantage la présence d'obstacles sur le chemin de la révolution. Une autre métaphore conforte d'ailleurs cette interprétation : celle du cafard dans de la bouillie, ou dans du lait, semblable à ces prisonniers, ces révolutionnaires toujours maintenus la tête sous l'eau, et finalement à Pavel, qui croit se libérer et qui sombrera. On peut citer enfin ce développement original, surprenant, de la première métaphore, quand le comparé et le comparant se rejoignent : Pavel fuit sur les bancs de glace, sur le fleuve. Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler la seconde métaphore : point noir sur fond blanc, il est comme le cafard sur le liquide épais et blanc. Dans tout cela, on peut évidemment relever des métaphores ou des symboles déjà constitués : c'est le cas, outre la débâcle, du cafard. Mais il n'est pas nécessaire d'y faire appel, de les avoir en tête, pour comprendre tous ces plans : ce qui bâtit les métaphores, c'est surtout la structure même des images (l'insecte noir sur la surface blanche, par exemple), la structure de l'expérience convoquée (la fonte de la glace, ou le liquide qui porte l'animal mais qui menace de l'engloutir), et les échos créés (entre la solidité de la glace, qui craque pourtant, et celle des murs, qui peuvent aussi se fissurer, par exemple).

On pourrait enfin noter, à partir de ces exemples qu'Eisenstein connaissait forcément, une dernière difficulté, un facteur pouvant fausser le jugement, qui intervient dans ces métaphores cinématographiques comme dans la plupart des métaphores : c'est le fait que même les métaphores les plus riches, même celles qui ne se contentent pas d'illustrer une métaphore usuelle, s'appuient

souvent sur d'autres métaphores, usées celles-là, ou sur des symboles. Cela pourrait s'apparenter au troisième niveau indiqué précédemment, en apparence, mais il ne s'agit pas d'une symbolique aussi élémentaire, aussi « universelle », aussi profondément structurante. Cela pourrait aussi faire songer au premier niveau, on pourrait même intégrer cette remarque à ce niveau-là, mais il faudrait alors signaler que cela se distingue des exemples précédents où la métaphore employée, visuelle par exemple, traduirait une métaphore déjà existante, lexicalisée, car cela ne concerne pas le cœur de la métaphore : c'est l'un de ses composants possibles, mais secondaires, l'un de ses relais, l'un des jalons posés par l'auteur, qui participe à l'élaboration du discours de la figure mais n'en constitue pas – ou du moins pas toujours, pas dans les métaphores vives par exemple – le pivot principal, sinon unique, comme dans le modèle proposé par Eikhenbaum. Ces métaphores usées peuvent donc redoubler les problèmes précédents, être interprétées à partir des trois niveaux déjà indiqués, mais ne permettent pas d'en tirer argument pour soutenir la thèse de l'auteur. C'est dans cette catégorie-là que l'on pourrait classer le symbole du filet, de la mer déchaînée ou du printemps : la signification de ces images ou de ces symboles est déjà instituée en effet, ils expriment entre autres l'idée d'emprisonnement, de révolte ou de renouveau, mais ils servent seulement d'auxiliaires à la métaphore originale du film. On peut donc dire, comme Eikhenbaum, que les poncifs aident à constituer le ciné-discours, mais de la même façon qu'ils peuvent soutenir tout discours métaphorique, et sans qu'il y ait nécessairement un poncif sous une métaphore visuelle.

Il ne faudrait pas confondre non plus ces différents exemples avec les symboles que l'on peut déceler à un niveau, non plus « inférieur » à la métaphore cette fois, mais en quelque sorte « supérieur », non plus comme éléments de celle-ci mais comme structures constituées par plusieurs métaphores, ou par la métaphore elle-même si l'on considère qu'il n'y en a qu'une longuement filée. Rentreraient dans cette dernière catégorie les symboles du billard, de la mer déchaînée affrontant la digue ou de la débâcle, compris cette fois comme images construites par le film, images totalement neuves ou simplement rénovées des rapports entre Chorine et les autres, du peuple en révolution ou du processus révolutionnaire lui-même. À cet ultime niveau, et à ce niveau-là seulement, on ne peut plus vraiment – ou alors difficilement, sans grand profit – distinguer le symbole vivant de la métaphore, non plus que la métaphore vive de l'allégorie. Il convient seulement de souligner, si l'on parle de ces « images », de ces symboles, qu'ils sont souvent façonnés par une multitude d'analogies, par diverses métaphores, dont le réseau est parfois tellement serré qu'il n'y a pas toujours grand sens à dire qu'il y a une seule ou plusieurs métaphores. Le symbole du billard par exemple est bâti à partir d'une analogie entre la boule et le marin innocent, Chorine, qui a perdu ses compagnons, qui se perd en même temps qu'il perd les siens, métaphore très sensible quand le triangle des boules vole en éclats. L'élaboration du symbole se poursuit avec le choc des boules entre elles, pendant la partie, qui illustre le conflit *que le personnage ne songe pas à poser* entre lui et les deux « malfaiteurs », voire entre son désir de suivre la jeune femme et sa fidélité au croiseur Aurore, auquel il songe régulièrement – conflit qui se trouve en quelque sorte matérialisé dans son dos, qui n'accède pas, ou pas pleinement, à sa conscience. Et le symbole s'achève avec la poignée de main, doublée par la boule blanche qui tombe dans le trou, dans le filet. Tout cela fait une allégorie, une métaphore filée : les différents éléments présentent une grande homogénéité, liée d'abord au comparant, au niveau « macro » (le billard), mais aussi et surtout liée au comparant et au comparé, au niveau « micro » (Chorine est toujours associé à une boule blanche). Les différents éléments possèdent néanmoins une relative autonomie : ils peuvent par exemple entretenir des liens avec des motifs extérieurs à la séquence, comme le triangle avec le groupe d'amis initial, ou la boule qui

roule avec la « roue du diable » présentée plus tôt, ou encore le filet avec la faculté d'escamotage du voleur et du magicien ; dans ces analogies-là, le billard n'est pas toujours présent à l'esprit comme élément de la comparaison, comme dans les deux derniers cas, et dans d'autres cas il change de sens, l'ensemble des boules renvoie à des comparés différents (tantôt le groupe des amis, tantôt les quatre personnes en présence, dans la salle de billard), comme c'est le propre du symbole.

À vrai dire, cette dernière difficulté, en quelque sorte double, n'est pas nouvelle pour nous : nous avons déjà observé cette proximité et cette distance à la fois entre symbole et métaphore, la première étant liée à cette possibilité de trouver des symboles à un niveau « infra » mais aussi « supra » métaphorique, et la distance apparaissant variable, selon les cas, notamment selon que le symbole est déjà institué, entré dans l'usage, ou que son code est (ré)institué par le discours, qu'il (re)devient pleinement vivant.

L'article d'Eikhenbaum, qui s'achève peu après cette analyse des deux exemples de *La Roue du diable* et du *Manteau*, témoigne donc de la nécessité de dépasser l'opposition entre « langage verbal » et « langage visuel » et de la difficulté à y parvenir. Il constitue pourtant, indéniablement, l'une des pointes avancées de ce possible dépassement. Mais, alors qu'il n'est nullement marqué par cet « arrêt sur l'iconicité » dont parle Christian Metz dans « Au-delà de l'analogie, l'image », par cette tendance à jouer l'image contre le mot, à « établir entre le “langage des images” et le “langage des mots” une infranchissable ligne de démarcation », il est *in fine* menacé par le danger inverse, par un certain parti pris des mots.⁶²⁷ Il ne faudrait pas s'exagérer celui-ci, pourtant : on a vu combien l'idée de « ciné-phrases », de « ciné-langage », ne visait pas réellement à rapprocher le film d'une langue parlée, il s'agit avant tout de proposer un modèle proche de celui du roman, de défendre une idée du cinéma plus complexe que celle de l'alignement de plans ou de séquences « brique sur brique », « wagon après wagon », pour reprendre des images d'Eisenstein. Cependant, c'est bien d'un certain « arrêt » sur le linguistique, symétrique au travers courant dénoncé par Metz, que souffre la théorie des « ciné-métaphores ». C'est même là, au sein de cette théorie du « discours intérieur », que le « parti pris du linguistique » est peut-être le plus sensible. Pourtant, même ici, le rapprochement avec le langage parlé ou écrit n'est pas sans argument : à travers l'idée de ciné-métaphore, il y a l'idée que le cinéma est capable, comme la parole, d'établir un code. C'est évidemment la raison pour laquelle il insiste sur la métaphore cliché : il songe à la métaphore lexicalisée qui, de phénomène de parole, est devenue un phénomène de langue, qui sédimente les significations. Et il est loin d'avoir complètement tort : c'est bien cette sédimentation sémantique qui nous permet, par exemple, de comprendre la métaphore de la boule dans le filet ; c'est parce que le film est irrigué *entre autres* par des valeurs symboliques que nous la comprenons. Seulement, le malheur est, pour la théorie de la métaphore comme pour celle du cinéma, qu'il identifie la métaphore vive elle-même à ces éléments symboliques sur lesquels elle repose partiellement, et finalement qu'il l'analyse comme un phénomène « de langue » alors qu'elle constitue un phénomène « de parole ». En cela, il témoigne d'un travers de son époque : c'est déjà le tort bien connu de Ferdinand de Saussure, qui pourtant a établi cette distinction. Mikhaïl Bakhtine le souligne avec une grande netteté, dès 1929-30, dans *Le Marxisme et la Philosophie du langage* : « l'acte individuel de parole-énonciation » est malheureusement « repoussé de façon décisive en lisière de la linguistique » dans le *Cours de linguistique générale*, alors même que Saussure lui reconnaît, marginalement, un rôle « comme facteur indispensable de l'histoire de la langue. »⁶²⁸ Les

627 Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, éditions Klincksieck, Paris, 1972, p. 152.

628 Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 92.

contradictions d'Eikhenbaum sont du même ordre mais, il faut le noter, elles ne le conduisent à des conclusions du même type que les néo-rhétoriciens : en comparant la métaphore à un néologisme, en soulignant le rôle qu'elle peut jouer dans une ciné-pensée, il la reconnaît, dans l'essentiel de son propos, comme phénomène « de parole ». Autrement dit, ne voir dans « Problèmes de ciné-stylistique » qu'un « arrêt sur le linguistique » serait tirer l'article dans un sens que le texte, malgré ses ambiguïtés, ne permet pas.

L'avant-dernier paragraphe, le dernier de l'article sur le sujet, confirme néanmoins ce travers d'une façon étrange, avec une exception curieuse : « la métaphore en elle-même ne dépasse pas les limites de la sémantique purement verbale, si l'auteur n'est pas spécialement porté à lui donner un sens comique ». Eikhenbaum relève en effet la possibilité, au cinéma comme en littérature, d'un usage « essentiellement parodique » du procédé de « développement » ou de « réalisation d'une métaphore verbale », comme cela est pratiqué chez Maïakovski. Pourquoi, se demande-t-il alors, ne rions-nous pas quand nous voyons des métaphores au cinéma ? Le fond du problème, pour l'auteur, est intéressant : c'est qu'il perçoit bien qu'il y a souvent quelque chose de visuel dans la métaphore linguistique, au moins quand elle est « mise à nu » de façon satirique. Mais, au lieu d'en conclure que son modèle est incomplet, qu'il y a deux usages au moins de la métaphore, au cinéma comme en littérature, l'un comique, qui démasque la métaphore usée, qui souligne le cliché en filant la métaphore jusqu'à l'absurde, et l'autre qui la prend davantage « au sérieux », qui ne repose pas essentiellement sur un poncif, Eikhenbaum suppose que, dans la métaphore verbale, « le sens littéral » du comparant absurde « est recouvert par le sens métaphorique » et que « la ciné-métaphore, elle, ne se réalise pas dans la conscience du spectateur jusqu'à devenir une proposition entière », que « le discours intérieur suscité par les cadres [les plans] ne se réalise pas sous forme de formulations verbales précises ». Autrement dit, là où il a décelé initialement « réalisation [visuelle] d'une métaphore verbale », il n' y a plus, finalement, de véritable réalisation de la métaphore, de réalisation complète. Et il y a même, selon lui, entre les deux cas littéraire et cinématographique, un « rapport inverse » : « la métaphore verbale ne prend pas corps dans la conscience [...] jusqu'à devenir une image visuelle claire » là où la ciné-métaphore reste avant tout visuelle et n'atteint pas complètement le langage.⁶²⁹ La dernière idée repose évidemment sur des faits, je serais tenté de dire sur des évidences, liées au matériau même employé par la métaphore : elle possède ainsi une large part de vérité. Mais cette conception selon laquelle la métaphore verbale tendrait à imposer une image sans y parvenir tout à fait à l'inverse de la métaphore visuelle qui tendrait à imposer du discours sans complètement réaliser cet objectif nous séduit surtout à cause de nos représentations *a priori*, de ces « arrêts » respectifs sur l'iconique et le linguistique qui se renforcent en fait l'un l'autre. Elle tranche trop dans la réalité des faits : elle se débarrasse par exemple de tous les phénomènes désignés par la notion de « discours intérieur », et néglige tout de ce qu'il y a d'« avant tout visuel » et d'« incomplètement langagier » dans les métaphores linguistiques *aussi* – autrement dit du rôle capital de l'implicite dans les métaphores vives.

La régression, par rapport à la théorie antérieure, est manifeste, en même temps que le rôle joué par la théorie traditionnelle de la métaphore, où « l'image », la face sensible, figurée, *se substitue* au sens : l'une exclurait l'autre, la part matérielle ferait tantôt écran à la part immatérielle et celle-ci empêcherait tantôt celle-là de s'imposer complètement. L'idée d'une dialectique entre deux parts également données manque, de la même façon que l'idée n'est pas envisagée d'un *montage* entre deux expériences – dans un article qui, pourtant, fait du montage la pierre angulaire d'un cinéma

629 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », *op. cit.*, p. 61.

« adulte ». La ciné-métaphore, pourtant perçue comme l'exemple par excellence d'un possible « ciné-langage », d'un cinéma exprimant des pensées, dans un chapitre où le cinéma est reconnu comme un art où « on a affaire à la sémantique des *cadres* et à la sémantique du *montage* », est *in fine* rapprochée d'un procédé comique, présentée comme une sorte de procédé satirique qui ne ferait pas rire, voire qui masquerait l'idée, à l'inverse du procédé de « mise à nu du procédé » cher aux formalistes.

Malgré ses formidables avancées, l'article « Problèmes de ciné-stylistique » est donc encore une occasion manquée pour la métaphore. Pour autant les travaux des formalistes n'empêcheront pas la prise de conscience, pleine et entière, des pouvoirs de la métaphore par un S. M. Eisenstein, à la différence des néo-rhétoriciens français notamment : c'est sur la base des recherches de Chklovski, Eikhenbaum ou Tynianov, dont on trouve fréquemment la trace chez lui, mais aussi de Potebnia qui est longuement cité, que « Dickens, Griffith et nous » a pu être écrit.

Cet article publié en 1944 et remanié en 46 nous permet, justement, de revenir à la question de la métaphore et du cinéma dans cette première moitié du XX^e siècle.

C'est encore une idée reçue, aujourd'hui, qu'il manquerait la parole au cinéma « muet ».

C'est un autre lieu commun que la métaphore a été l'un des moyens favoris du cinéma des années 1920, notamment en U.R.S.S. mais aussi en France, et encore un peu dans les années qui ont suivi l'arrivée du son.

Ces deux idées reçues, qui ont pour elles un certain nombre d'arguments, surtout la seconde, bien qu'elles soient toutes les deux réductrices, font parfois de la métaphore une béquille, une prothèse bien commode qui permettrait de pallier l'infirmité... du « muet ». La métaphore serait une façon, si on me passe cette autre expression, de faire du cinéma un ventriloque, parfois habile, certes, mais finalement assez vain. Ce serait une greffe, témoignant d'un esprit artiste, mais qui ne prendrait pas : le cinéma se serait débarrassé d'elle ensuite, assez naturellement. Le « parlant » mais aussi, par exemple pour l'U.R.S.S., le goût « plus sain » des années 30, délestées des « recherches formalistes », se seraient chargés de faire tomber cet ornement, ce procédé lourd et peu efficace.

Il serait inutile, je crois, de discuter longuement toutes ces affirmations. Le mériteraient-elles, d'ailleurs ? Il faut seulement noter que cette idée de prothèse visant à pallier un handicap est ravageuse. Même dans l'article d'Eikhenbaum, qui témoigne d'une hauteur de vue qui n'a rien de commun avec l'énoncé qui précède, il reste encore quelque chose de cette idée. Cette façon d'élever la métaphore au rang de procédé majeur du ciné-art « muet » mais en la rattachant étroitement au verbal n'est pas sans ambiguïté, en effet. Cela constitue même une indéniable régression par rapport à l'idée d'un discours intérieur, et une régression susceptible de disqualifier injustement celle-ci auprès de lecteurs mal disposés. Pour expliquer cette faiblesse, il faut concéder que le jugement d'Eikhenbaum témoigne aussi d'un certain état bien réel de la production cinématographique. Derrière la question de métaphore visuelle « traduction » de la métaphore linguistique, description qui peut recouvrir tout de même une certaine réalité mais qui généralise indûment et superpose différents niveaux d'analyse, il me semble qu'il y a celle de la lourdeur du procédé métaphorique – dont le problème de la « traduction » n'est qu'un cas particulier, possible mais secondaire.

Par exemple, qui n'a pas éprouvé un certain scepticisme devant les métaphores de Gance ? Qui n'a pas jugé bien lourdes certaines métaphores que l'on peut trouver dans le cinéma soviétique des années 1920, comparant des commères ou des individus tirés du lumpenprolétariat à des animaux, par exemple ? Quant au plan sur les moutons, au début des *Temps modernes*, j'en ferais volontiers le symbole de ces métaphores un peu ratées, en l'occurrence que nous percevons comme trop voyantes

et peu éloquentes, même si on y devine des idées tout à fait riches et intéressantes. Peut-être aussi sommes-nous tentés de voir ici une mauvaise métaphore parce que le début du film de Chaplin *permet*, après une phase de surprise, une traduction par une métaphore verbale (laissons de côté les films où, de toute évidence, les métaphores *l'imposent*) : nous pouvons penser, en l'occurrence, que les ouvriers se comportent « comme des moutons », voire qu'ils vont « se faire tondre », et cela que notre langue soit le français ou l'anglais. Autrement dit, nous y voyons de l'idéologie, l'idée nous semble assénée, ce n'est pas nous qui arrivons à cette conclusion par nos propres moyens, ou plutôt par des éléments matériels présents dans le film. La preuve, d'ailleurs, que la question du langage verbal est, sinon un faux problème, du moins un problème mal posé, me semble apportée par un autre exemple : au début de *Post coïtum, animal triste*, Brigitte Roüan nous fait entendre puis voir une chatte en chaleur, avant de se mettre en scène, elle-même, se tordant sous le désir d'un homme absent, la main au sexe. Le jeu de mots ici est évident, et il produit un effet comique au moment où il est perçu, mais ce n'est pas lui qui prime, comme il l'aurait peut-être fait, platement, si l'image de la chatte était survenue après. Ce qui frappe, c'est tout ensemble la crudité avec laquelle la réalisatrice dépeint le désir, sa désacralisation, et l'idée d'une nature animale de l'homme, la recherche d'une causalité que cela induit. Et ce qui déçoit, ce qui fait que la métaphore n'est pas totalement réussie, me semble-t-il, c'est qu'il y a un effet de « collage », de juxtaposition entre les plans sur la chatte, avec ses miaulements caractéristiques, et ceux sur le personnage joué par Brigitte Roüan, qu'on pourrait imaginer dans le même appartement, mais qui nous font entendre d'autres cris, ceux de la femme, ainsi que le tube mielleux d'Umberto Tozzi « Ti Amo » qui s'impose d'un coup. L'effet de coupure est net. Même si cet effet permet de mieux établir l'analogie entre les différents cris, et si l'ajout d'un cliché musical redouble plaisamment le cliché métaphorique, il me semble que cet effet de brisure est à la source, finalement, du jugement négatif qu'on peut porter sur la métaphore : elle n'est pas assez organique, assez intégrée, dirait S. M. Eisenstein. C'est encore trop « brique » contre « brique », ce qui, dans l'esthétique du film, choque encore plus que dans un film « de montage » des années 1920. Autrement dit, la dépendance d'une métaphore visuelle à une métaphore linguistique ne m'apparaît pas un problème, ici. Ce qui en serait un, ce serait plutôt la forme de l'expression : on a l'impression que les images de la chatte ont été rajoutées après coup, comme un carton ou une voix off maladroite, pour rendre plus claire la métaphore voulue initialement d'une femme « en chaleur ».

S. M. Eisenstein lui-même consacre tout un développement à cette question des mauvaises métaphores au cinéma, à la fin de « Dickens, Griffith et nous ». Il fait sienne l'opinion d'un « historien du cinéma américain » sur *Intolérance* pour déclarer que cette « gigantesque métaphore » de Griffith est une « éblouissante défaite », un « échec complet ». Il distingue même, toutes proportions gardées, des échecs semblables dans *La Terre* de Dovjenko, dans son propre film *Octobre*, dans *Le Palais et la Forteresse* d'Ivanovski ou dans le parallèle avec le cafard qu'on trouve dans *La Mère* de Poudovkine.⁶³⁰ C'est dire, même s'il faut probablement faire la part des griefs stratégiques et celle des opinions authentiques dans cet article, combien ce sentiment d'un échec relatif était déjà partagé à l'époque.

Seulement, il faut noter que cet article cherche au contraire à défendre la métaphore cinématographique. On pourrait même comprendre la fin de cet article comme une reprise de « Problèmes de ciné-stylistique », où la théorie de la ciné-métaphore, mieux fondée, articulée aux

630 « Dickens, Griffith et nous » (fin), trad. par L. et J. Schnitzer, *Les Cahiers du cinéma* n° 234-235, janvier-février 1972, p. 32-39 (l'article est publié en quatre fois, d'août-septembre 1971 à janvier-février 1972).

notions de plan et de montage, serait ainsi mieux intégrée à celle du discours intérieur, ici nommé « langage intérieur », même si c'est avec des références différentes, et dans un autre cadre théorique. L'hypothèse que Eisenstein propose n'est pas autre chose que l'idée que je viens d'exposer avec Brigitte Roüan : il suffit que la forme repose sur une confrontation statique, non dialectique, pour que la métaphore soit mauvaise. Il commence ainsi par montrer comment D. W. Griffith, avec sa pratique du montage parallèle, a superbement *conçu* un « drame des comparaisons » avec *Intolérance*, avec cet « entrelacement de quatre époques » qui se rapprochent de plus en plus et devaient se fondre comme « quatre rivières », nous dit Griffith, qui « coulent de plus en plus vite », « en un unique et puissant fleuve d'intense émotion ». Seulement, ajoute S. M. Eisenstein, « l'effet ne se produit pas. »⁶³¹ Le réalisateur ne réussit pas à produire une image globale. Les éléments restent juxtaposés, statiques. Il manque la dimension organique, qui dynamiserait les fragments.

Il faut alors signaler une première difficulté. La « fusion » recherchée par Griffith, dont se met également à parler l'auteur d'*Octobre*, peut faire penser au mouvement de synthèse du concept : S. M. Eisenstein évoque la même faille dans *Intolérance* que dans *La Terre* de Dovjenko, « l'incapacité d'abstraire un phénomène qui, faute de cela, ne se prête à aucune transposition autre qu'*étroitement figurative* » (c'est lui qui souligne). Tout ce court passage ne doit pas leurrer néanmoins : dans la dernière expression, par exemple, l'accent porte autant sur l'adverbe « étroitement » que sur l'adjectif « figurative ». Il est question *à la fois* de l'échec à bien métaphoriser et de l'échec à concevoir correctement (en l'occurrence, l'idée de « la lutte de l'amour à travers les âges ») : dans tout son développement, dans tous ses exemples, les deux sont mêlés. Ce n'est pas la métaphore *en elle-même* qui est en cause. La difficulté à « abstraire un phénomène » est avant tout, concrètement, une difficulté à isoler les significations, à produire des éléments aptes à transmettre l'idée. Faute de comparants ou de comparés clairement délimités, comme on en trouve dans *La Roue du diable* par exemple, la métaphore sera pauvre ou confuse, comme dans les premiers plans des *Temps modernes*. Aussi les plans récurrents sur le berceau qui se balance, censé symboliser les flux et reflux de l'Histoire, le mouvement du film qui mêle les périodes historiques, ou encore, selon Eisenstein, « l'éternelle naissance des époques », restent des « tableautin[s] isolé[s] » : le cinéaste n'a pas su extraire l'idée de sa gangue quotidienne, comme Dovjenko, selon Eisenstein, qui discerne dans la femme nue de *La Terre* un symbole mal dégagé, à cause de cadrages n'isolant pas les éléments pertinents, mêlant la femme à des ustensiles de cuisine.⁶³² Dans un cas, en effet, le spectateur manque d'informations (*Les Temps modernes*), dans l'autre, il en a trop (*La Terre*, telle que lue par Eisenstein). Dans les deux cas, en fait, le problème est le même : nous peinons à sélectionner les traits pertinents. Pour le montage parallèle d'*Intolérance*, il se pourrait bien, d'ailleurs, que le spectateur en ait à la fois trop (la somme d'anecdotes est effarante) et trop peu (on tire peu de chaque anecdote), comme pour le berceau (beaucoup d'intentions différentes mais des cadrages peu éloquents). Signe de cet échec, le film recourt très souvent à des cartons explicatifs. Il signale par exemple les points communs entre les époques : l'hypocrisie des pharisiens et des « bienfaiteurs » d'aujourd'hui, la générosité de certains personnages, la souffrance des enfants, etc.

S. M. Eisenstein indique alors combien l'échec n'est pas seulement technique mais aussi thématique et idéologique : il s'agissait trop, pour Griffith, d'illustrer une idée préconçue – et une idée bien pauvre. L'article signale ainsi que la limitation du réalisateur est aussi celle des États-

631 *Ibid.*, p. 34.

632 *Ibid.*, p. 32-34.

Unis : le problème d'*Intolérance*, c'est d'être étranger à la fois au matérialisme historique et à la dialectique de la métaphore, du montage. Le propos est d'une formidable clarté : c'est à cause de cela que « le cinéma américain n'a guère récolté de lauriers dans le domaine de *l'image créée par le montage* », c'est pour cela que le montage parallèle du film ne débouche sur aucune véritable « image globale », ne constitue pas une métaphore réussie. Et c'est à partir de là que « Dickens, Griffith et nous » entreprend de faire l'inventaire des métaphores réussies puis ratées dans le cinéma soviétique. Évidemment, il faut faire la part, à ce moment-là, du propos convenu, du propos crypté et du propos authentique : je ne vois pourtant, dans cette idée d'une métaphore dialectique, presque aucune trace de pommade soviétique. À la différence de la péroraison finale, où l'idée d'« *unité socialiste* » sonne de façon bien insincère, où la « *lutte des contraires*, imageant et reflétant la lutte des classes », a cédé la place à « *l'unité de ces contraires*, imageant le parachèvement de la voie de cette lutte par la suppression des classes », la dialectique évoquée ici n'a rien d'hégélienne ou de bolchévique : elle repose sur « la confrontation » dynamique des plans, jamais sur l'idée d'une synthèse qui supprimerait les conflits. Certes, S. M. Eisenstein expose ensuite une évolution, qu'il présente comme le passage logique, naturel, d'un montage parallèle métaphorique, « baroque » et maladroit, à une confrontation plus « complexe » et intégrée, « interne », « non lisible extérieurement ».⁶³³ Bien sûr, nous pouvons lire ici la dénonciation attendue du « *stade de l'excès dans le domaine du trope et de la métaphore primitive* », du recours à une « *confrontation primaire dénudée* » qui rappelle les recherches formalistes, mais l'auteur prend soin de casser l'opposition manichéenne entre des années 1920 purement « baroques » et des années 30 et 40 qui témoigneraient d'une maturité plus classique. Ces « confrontations » initiales, « plutôt “baroques” par la forme », ne sont pas condamnées en elles-mêmes, si on lit bien, mais comme « passablement naïves », et comme façon « d'anticiper – avec les moyens palliatifs du cinéma muet – sur le rôle que la musique devait tenir avec tant d'aisance dans le cinéma sonore » et, de plus, comme des procédés baroques qui n'étaient pas utilisés « de la plus heureuse des façons, par-dessus le marché ! ». Notons au passage que nous ne sommes pas obligés de prendre au sérieux la référence au cinéma « muet » : la charge est sans grande conséquence pratique, pour les cinéastes des années 40. Il pouvait être opportun de lui faire porter le chapeau pour promouvoir les recherches plus actuelles sur la musique. Quoi qu'il en soit, il est frappant de noter que, pour le cinéma soviétique, S. M. Eisenstein ne distingue pas nettement les échecs formels des échecs idéologiques, qu'il ne se donne pas la peine d'articuler explicitement les deux comme pour Griffith : les échecs idéologiques restent constamment dans l'ombre, l'auteur suggérant seulement un progrès, qui ne convainc pas, purement auto-proclamé, avec le triomphe final de l'unité – et encore, il s'agit d'une « *unité dans la multiformité* » assez étrange, ce n'est déjà plus tout à fait l'unité « au-delà » de la société de classes, elle ne suggère pas vraiment la disparition des conflits. On se souvient alors que la seconde étape de l'évolution soviétique était marquée par « le système de la confrontation complexe, interne (non lisible extérieurement) ». De là à lire un conflit souterrain, aussi bien sur le plan idéologique que formel, il n'y a qu'un pas, qui ne me semble pas difficile à franchir, surtout que beaucoup d'autres indices viennent conforter cette hypothèse.

D'abord, depuis le début de « Dickens, Griffith et nous », et comme il le fait dans d'autres articles, Eisenstein suggère à maintes reprises une ressemblance paradoxale entre l'U.R.S.S. et son grand rival. Citons par exemple ce passage sur Griffith, héritier du mélodrame théâtral, tel que celui-ci est décrit par William A. Brady. Le lien avec le reste de l'article, avec le thème du montage

633 *Ibid.*, p. 35-36, 42. Quand je n'indique pas le contraire, c'est Eisenstein qui souligne.

chez Griffith, est assez lâche. Aussi peut-on y voir une description du cinéma soviétique tel qu'il est voulu par le pouvoir. Comment comprendre sinon cette insistance sur le spectaculaire de ces mélodrames (flammes, galopades, poursuites), sur leur sentimentalité facile et sur l'éternel « sermon moral » qu'on y trouvait, « capable d'enflammer mille prédicateurs » ?⁶³⁴ D'ailleurs, ce développement est guidé, en partie, par le titre de la pièce *Way Down East* que Griffith a adaptée, et avec lequel S. M. Eisenstein a joué au tout début de l'article. Soulignant les deux visages de l'Amérique, à la fois moderne et paysanne, ou plutôt son vrai visage, paradoxal, à savoir sa dimension provinciale, étriquée, patriarcale, cachée sous les « merveilles de la technique », il indique précisément qu'« il ne faut pas du tout aller chercher [la cause de tout cela]... *Loin à l'Est*, mais que l'on peut [la] trouver sous le gilet ou le melon de nombreux, nombreux hommes d'affaire de ce siècle super-industrialisé », où normalement l'on trouve un cœur et un cerveau. Or ce tableau des États-Unis ne correspond-il pas aussi à l'image que l'on pouvait avoir de l'U.R.S.S., si on la connaissait bien, comme S. M. Eisenstein ? De même, les points de suspension et la répétition de « nombreux », voire le jeu de mots autour de « melon », apparaissent comme d'autres indices d'une dénégation dont ferait l'objet le titre du film : les mêmes traits peuvent aussi être cherchés loin à l'Est. Seulement, ce n'est ni à l'Est ni à l'Ouest que réside en effet la cause de ce double visage commun : c'est dans des formes de domination communes. Le cinéaste s'amuse d'ailleurs, dans le même passage, à présenter Griffith comme un auteur quasi formaliste par son invention de procédés cinématographiques, une sorte de « formaliste » avant la lettre, d'autant plus présentable pour le pouvoir soviétique qu'il est... américain, et S. M. Eisenstein cherche la source de tout cela, aussi bien sa dimension « victorienne » (provinciale et patriarcale) que « montagiste », dans la filiation de Dickens, c'est-à-dire, pour Griffith, bel et bien... à l'Est (et, pour le cinéma soviétique... à l'Ouest).⁶³⁵

Ensuite, les exemples de films cités viennent conforter cette impression. En effet, les défauts qui apparaissent pour la première phase soviétique et les qualités de la seconde possèdent une dimension idéologique assez nette, bien qu'elle ne soit pas toujours soulignée. Seulement, et cela explique que Eisenstein soit très allusif, le progrès artistique ne correspond plus, contrairement aux proclamations, à une évolution historique : à la différence du *Cours d'esthétique* de Hegel, les deux se trouvent souterrainement découplés, le « progrès » historique correspond plutôt à une régression dans le concept. Pour la première phase, censément « baroque », l'auteur d'*Ivan le terrible* évoque en effet un cinéma où les confrontations sont « principalement sous le signe... des oppositions », de la « scission contemplative », où il s'agit de « constructions d'un *parallélisme sans contact*, type : “ici et là-bas”, “avant et après” ». Il est difficile alors de percevoir en quoi il s'agit d'un « stade intermédiaire » entre Griffith et la seconde phase soviétique, celle des années 30-40 : ce cinéma des oppositions strictes, statiques, ressemble étrangement à ce qui était dénoncé pour *Intolérance*. S. M. Eisenstein propose d'ailleurs, comme exemple type, l'opposition entre « l'ancien » et « le nouveau » qui caractérise *Le Palais et la Forteresse* d'Ivanovski, et souligne son idée par une analogie avec une affiche de propagande soviétique (avant : le servage, aujourd'hui : la construction d'un avenir radieux). Ce dont parle l'auteur de l'article est clair : ce n'est pas seulement d'un problème formel mais bel et bien idéologique. Il s'agit du manichéisme. La propagande bolchévique ne vaut guère mieux, dans ce film, que celle de Griffith avec sa lutte entre Amour et Intolérance. De même, quand S. M. Eisenstein évoque les plans sur les harpes ou les balalaïkas d'*Octobre*, ou le plan sur le cancrelat de *La Mère* (où il semble identifier la main qui enfonce l'animal au discours de

634 « Dickens, Griffith et nous » (3), *Cahiers du cinéma* n° 233, novembre 1971, p. 16.

635 « Dickens, Griffith et nous » (1), *Cahiers du cinéma* n° 231, août-septembre 1971, p. 16-18.

la mère), il se pourrait bien qu'il se reproche aussi, et qu'il reproche à Poudovkine, un certain simplisme politique (peut-être un peu injustement, d'ailleurs, pour Poudovkine par exemple : la force qui « enfonce » le fils n'est pas forcément identifiable à la mère mais plutôt à une force qui traverse la mère et qui « l'enfonce » aussi).⁶³⁶ Il s'amuse même à noter que l'auteur du *Palais et la Forteresse* a l'air d'appliquer « le principe “opposition” du titre de l'œuvre au style même de cette œuvre », de façon mécanique. Quant à *Octobre*, on sait qu'il y avait un discours de Lénine derrière les images d'instruments de musique : le problème, là encore, n'est pas la dépendance au verbal, mais il se pourrait bien que ce soit la servilité de l'idée, la citation non dynamique, « non repensée », de celle-ci. Ce qui manque à ces films, dans tous ces cas, nous dit Eisenstein, c'est « *la fusion émotionnelle* en une “nouvelle qualité”, ce qui caractérisait » pourtant, ajoute-t-il incidemment, « même les toutes premières recherches du langage personnel dans le cinéma soviétique ». Ce qui doit « *unir les représentations* », c'est l'émotion. Il utilise à ce propos une métaphore que l'on a déjà relevée chez Proust : « faute d'être énoncée à un degré suffisant d'émotion, obtenu par une préparation adéquate, “l'image” sonne inmanquablement de manière incongrue », la réaction ne se produit pas.

Cette référence à l'émotion ne doit pas tromper ici. Elle fait référence, entre autres, à une notion trouvée chez le linguiste Vendryes qui permet à Eisenstein de souligner combien le langage oral présente des traits communs avec le cinéma, une certaine expressivité liée à une « dislocation » accrue de la syntaxe, à une énonciation où les phrases se raccourcissent et se multiplient en même temps qu'elles omettent certains de leurs constituant essentiels, le verbe, la copule par exemple – comme c'est le cas au cinéma, et comme la métaphore le fait par ailleurs. C'est ainsi que S. M. Eisenstein débouche sur cette idée d'une « *pensée sensible* » qui lui est chère, liée au montage et passant par la métaphore.⁶³⁷ On voit donc que ce « langage affectif » relevé chez Vendryes ne s'oppose pas à l'idée, par exemple, d'un « langage rationnel », comme on pourrait le penser un peu rapidement. Quand le cinéaste évoque ensuite le rôle de l'émotion dans la confrontation métaphorique des représentations, il en va de même : c'est une sorte de parachèvement de l'idée, c'est en quelque sorte l'élément humain qui doit être présent pour qu'elle produise son effet. Autrement dit, il me semble qu'il faut comprendre cette « émotion » comme une parade contre l'idéologie qui subjugue les perceptions, qui fige les représentations, contre la mauvaise part de la raison, celle qui est capable d'appréhender froidement l'humain, celle qui aliène : liée étroitement à un montage dynamique, l'émotion s'oppose, comme la métaphore vive chez Chklovski, au « quotidien », à la « reconnaissance ». Et, de fait, cette dislocation de la syntaxe, telle qu'elle est décrite ici, ce « montage haché » de l'oral, c'est bien ce qui permet, en même temps qu'une plus grande expressivité, une participation accrue de l'auditeur, comme c'est le cas dans les montages cinématographiques ou métaphoriques, dès qu'ils sont un minimum originaux : cela impose une activité du « discours intérieur », qui n'est pas requis de la même façon quand l'énoncé est parfaitement explicite, quand le plan est « réaliste » ou la métaphore usée. C'est pourquoi ce développement s'achève sur l'idée d'un « langage intérieur », en même temps que sur celle d'une « *pensée sensible* » : « c'est une troisième espèce de langage qui recèle le véritable fonds commun de ces lois », au delà de « l'écrit » et du « parlé », mais donc aussi au-delà du « langage de l'image » qui ressemble tant à l'oral. Comme on le voit, nous ne sommes pas très loin de la notion d'Eikhenbaum.

636 « Dickens, Griffith et nous » (fin), *op. cit.*, p. 35, 39.

637 *Ibid.*, p. 38-39.

C'est ainsi que S. M. Eisenstein achève son article en mentionnant cette fois quelques métaphores réussies, qui dépassent l'opposition statique entre des éléments. Les trois exemples développés, avant une longue liste plus allusive, sont les « abattoirs humains », à la fin de *La Grève*, les lions qui rugissent dans *Le Cuirassé Potemkine* et l'image des « masses humaines brisant les entraves, s'élançant en irrésistible marée », « dans les scènes finales de *La Mère* de Gorki-Zarkhi-Poudovkine. »⁶³⁸ Il est frappant que ces trois exemples soient tirés du cinéma des années 1920 et, en outre, pour le premier et le troisième, qu'ils recourent à une forme de « montage parallèle ». Ce ne sont donc pas vraiment les métaphores ostensibles du cinéma « de montage » qui sont montrées du doigt. Ce n'est tant le conflit « à distance » entre des plans qui est dénoncé dans cette critique des « oppositions », de la « scission contemplative », du « parallélisme sans contact », qu'une certaine façon de l'orchestrer, binaire, manichéenne – où « l'ancien » et « le nouveau », par exemple, ne se dialectisent pas, où la permanence de l'ancien n'est pas reconnue dans le nouveau et où, en même temps, la novation n'est pas reconnue comme ce qui émerge de l'ancien, comme Tynianov le montrait déjà dans *Achaïstes et Novateurs*. C'est dans cette dialectique-là que je vois la raison d'être de l'exemple de *La Grève* : quand Eisenstein évoque « la fusillade de la manifestation s'entrelaçant avec des scènes sanglantes des abattoirs » qui « se fond en cinémétaphore des “abattoirs humains” », quand il écrit qu'« il ne s'agit plus des simples *oppositions* “contemplatives” du *Palais et la Forteresse*, mais d'une tentative – encore fruste, encore lapidaire, soit – mais tentative consciente et conséquente de *confrontation* » et qu'enfin il justifie cette affirmation en disant que cette ciné-métaphore « contient les souvenirs de sanglantes répressions tsaristes », on est autorisé à s'étonner. Nous ne sommes pas très loin, décrit ainsi, des « échecs » de Griffith ou Ivanovski. La précision, tellement évidente, selon laquelle il faut voir là des « souvenirs » de l'époque tsariste pourrait bien en fait posséder une autre fonction : elle semble inciter le lecteur à ne pas songer trop ouvertement à d'autres « abattoirs humains », comme ceux de Kronstadt, qui faisaient suite à une grève eux aussi (ou ceux, pendant la guerre civile, auxquels Chklovski faisait allusion en 1930, en se « rendant »). Le nouveau pouvoir ne se comporte-t-il pas comme l'ancien ? Ne peut-on pas dire la même chose pour l'image suivante, celle des lions ? Pourquoi préciser ici que ces trois plans sont l'« incarnation du cri métaphorique : “Et les pierres ont rugi !” », si ce n'est pour donner des gages au pouvoir ? Pourtant, si l'idée que « les pierres hurleront » était souvent utilisée par Lénine, elle n'en venait pas moins de la Bible. Sans même parler du symbole du lion, ambigu lui aussi, il y a là quelque chose d'équivoque, où le nouveau se dit à travers l'ancien. N'est-ce pas cela, finalement, qui distingue cette métaphore de celle des harpes ou des balalaïkas ? N'est-ce pas cela *aussi* qui distingue la belle image de la débâcle, dans *La Mère*, de l'image du cafard ou du film *Le Palais et la Forteresse* ? Comme dernier indice, je mentionnerais l'exemple tiré des *Marins de Kronstadt*, proposé quelques lignes plus bas, alors même qu'il illustre « plus faiblement » le propos d'Eisenstein, selon celui-ci : pourquoi alors avoir gardé ce titre, alors que les exemples étaient déjà en nombre suffisant dans le paragraphe, sinon pour la référence qu'il permettait de faire, allusivement, à un événement historique décisif ?

Bien sûr, même si cet arrière-plan idéologique me semble crucial, si Eisenstein joue à pointer incidemment le manichéisme à l'œuvre aussi bien en U.R.S.S. qu'aux États-Unis, et donc l'absence d'une dialectique authentique chez le pouvoir soviétique, il n'en reste pas moins que c'est ici une dimension implicite : le réalisateur se garde bien d'attaquer ouvertement la structure idéologique réelle du pouvoir, telle qu'elle s'exprime dans certains films. Il se contente de suggérer que le défaut

638 *Ibid.*, p. 40.

« technique » se double, comme pour Griffith, d'un défaut « thématique », « idéologique », la « *grande unité* propre à notre système socialiste » pouvant alors paraître une régression, un retour à la « fusion » superbement conçue par Griffith mais restée lettre morte. Cette idée d'une possible régression apparaît d'ailleurs nettement plus haut dans l'article, quand S. M. Eisenstein fait du binarisme, de l'opposition frontale entre deux séquences ou deux époques, telle qu'on peut l'apercevoir chez Griffith, le signe d'une pensée sensible aux différences de classe mais incapable de la dialectiser :

Les structures que reflètent les conceptions du montage griffithien sont des structures de la société bourgeoise. Et ces structures ressemblent vraiment au « bacon entrelardé » dont parle ironiquement Dickens [qui évoquait la vieille technique mélodramatique de faire alterner régulièrement les scènes tragiques et comiques] ; ce n'est pas pour rire, mais bien réellement qu'elles sont faites de couches distinctes et irréconciliables de « blanc » et de « rouge » – de riches et de pauvres. (C'est le thème éternel des romans de Dickens qui ne s'avance jamais au-delà de cette frontière. Son roman *La Petite Dorrit* est carrément divisé en deux parties : « Pauvreté » et « Richesse ».) Et cette société, conçue uniquement comme *l'opposition des possédants et des dépossédés*, s'est reflétée dans la conscience de Griffith en une image sans profondeur – la course ingénieuse de deux lignes parallèles.⁶³⁹

Or, ce que S. M. Eisenstein perçoit à la fois comme un progrès et une insuffisance chez Dickens et Griffith, parce que le lien qui unit les deux classes n'est pas perçu, ce défaut change de sens sous le régime soviétique. Il ne peut être appréhendé avec autant d'indulgence par le réalisateur de *La Ligne générale* : le même recours à la dichotomie y devient le signe insupportable d'une arriération idéologique qui perdure, que l'on oppose platement d'autres « rouges » à d'autres « blancs », ou le nouveau à l'ancien. Autrement dit, en même temps qu'il suggère la possibilité d'un progrès de Dickens au cinéma soviétique des années 40, en passant par Griffith et le cinéma de montage des années 20, S. M. Eisenstein pointe le risque d'une permanence sous l'apparence des révolutions. La critique n'est d'ailleurs pas si nouvelle sous sa plume : dès 1928, dans « Notre *Octobre* », il signalait l'apparition d'un procédé, encore « primitif » dans son film de 1927, il énumérait ces métaphores qui en restaient au « persiflage » – parmi lesquelles « la ligne des harpes et de la balalaïka », déjà – qui « pour le moment » ne servaient qu'à « peindre “l'adversaire” » et suggérait clairement que « le dualisme de l'œuvre » et, en particulier, des images en question affaiblissait leur « force percutante ».⁶⁴⁰

Il serait réducteur cependant d'en rester à cette dénonciation du manichéisme soviétique. Malgré cette toile de fond, et bien qu'elle m'apparaisse capitale, les exemples de « fusion accomplie » mentionnés par S. M. Eisenstein sont valables également sur un autre plan, plus immédiat : celui du progrès artistique. Il fallait mettre en place tous les éléments précédents pour pouvoir distinguer les contours exacts de ce « progrès dans le concept » déconnecté du « progrès » historique. En effet, la « boucherie humaine » de *La Grève*, les lions du *Potemkine* ou les plans finaux de *La Mère* apparaissent bel et bien réussis à l'auteur de l'article comme *fusion plastique* achevée. À dire vrai, ce n'est que maintenant que nous pouvons toucher du doigt la difficulté des articles d'Eisenstein : parce qu'ils imposent une lecture à plusieurs niveaux, certaines notions sont tout à la fois louées et condamnées. L'idée de « fusion », en l'occurrence, qui se trouve de toute évidence suspectée lorsqu'il fait allusion à la dialectique marxiste, semble en revanche acceptée pour désigner la

639 « Dickens, Griffith et nous » (3), *op. cit.*, p. 18.

640 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », *Œuvres*, vol. 1, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 179-180.

confrontation dynamique des plans dans les belles métaphores, pour caractériser l'effet réussi d'une confrontation « complexe » et parfois « interne (non lisible extérieurement) ». Aussi les exemples donnés ne sont-ils pas forcément les meilleurs : ils illustrent parfois mieux le propos idéologique sous-jacent que le propos esthétique apparent.

Aussi, pour illustrer cette confrontation réussie sur le plan non seulement idéologique mais également artistique, cette confrontation « complexe » et « interne », et pour souligner que la métaphore n'a rien d'un procédé palliatif pour cinéma « muet », je prendrai un second exemple de Brigitte Roüan, tiré cette fois du début de *Travaux, on sait quand ça commence...* Avant de se concentrer sur la vie privée pour le moins compliquée d'une avocate jouée par Carole Bouquet, le film choisit de nous la présenter dans son cadre professionnel. Pour exprimer le brio et l'aisance du personnage qui contraste avec les difficultés de sa vie privée, mais aussi peut-être pour suggérer le caractère facile et superficiel de son art qui ne lui sera d'aucun secours hors du tribunal, le film ne montre pas une plaidoirie classique mais une femme accomplissant – ponctués de quelques mots, quelques tics langagiers – un jeu de jambe d'abord, de délicats et calculés mouvements d'épaule, de bras, puis du corps tout entier et enfin quelques pas de danse, de gymnastique, une roue, après un envol dans la salle d'audience. Ce n'est qu'après, en y réfléchissant, que j'ai pensé à l'expression « effets de manche » ou « acrobaties verbales » : nous ne sommes pas obligés d'y penser pour comprendre la séquence. C'est en effet directement, d'une façon « intégrée », sans le recours à de tels mots, que le film brosse ce portrait ambigu d'une brillante avocate. On a là l'exemple parfait de ce que nous peinons à discerner au cinéma, à *concevoir* : une métaphore par l'image. Comme dans *Post coïtum*, l'effet est comique et la métaphore efficace – elle est aisée à interpréter et permet de caractériser très rapidement le personnage. Mais, à la différence de la métaphore féline, la fusion de l'idée dans le « langage de l'image » semble en effet achevée : nulle juxtaposition maladroite, nul besoin d'ajouter des plans explicatifs. Ici, le comparant qui a pu motiver la création n'est pas connu avec précision. Brigitte Roüan a-t-elle songé à une métaphore verbale déterminée, comme celle d'« acrobaties verbales », celle de « ronds de jambe » ? A-t-elle voulu comparer l'avocate à un paon faisant la roue ? A-t-elle voulu illustrer les mille et une fleurs de rhétorique que l'on emploie parfois en audience ? Il est difficile de le savoir. La progression du mouvement fait également penser à un numéro de ballet réussi, commencé timidement puis imposant progressivement toute sa majesté. Mais l'effet n'en est pas moins réussi, parce que nous percevons directement une analogie entre la chorégraphie des gestes et quelque chose du même ordre qui existe dans les plaidoiries d'avocat.⁶⁴¹

Nous pourrions aussi, pour illustrer d'une autre façon cette possibilité d'une métaphore non seulement « complexe » mais également « interne », « non lisible extérieurement », et pour l'illustrer cette fois avec une métaphore contemporaine de l'article d'Eisenstein, nous pencher sur un passage de la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*. Au cours de la seconde séquence de souvenirs, après l'empoisonnement de la tsarine, sa mère, le film nous montre en gros plan les pieds d'Ivan enfant, trop petit pour le trône où il a été placé. Ses pieds sont pendus dans le vide, l'un d'eux cherche en vain à toucher le sol, pour se dresser peut-être, tandis que les boyards accaparent le

641 Un ou deux passages, dans cette séquence, font néanmoins exception. Je pense en particulier à la fin de l'envol, quand l'avocate caresse le président sous le menton, comme un chat. L'idée de flatterie s'impose alors de façon indirecte, à travers l'ajout dans la bande-son d'un ronronnement un peu trop explicatif, là où la simple caresse aurait probablement suffi. Néanmoins, dans toute la séquence, et même à ce moment-là, c'est bel et bien par les gestes de Carole Bouquet que nous identifions non seulement la stratégie de l'avocate mais aussi le déroulé de sa plaidoirie, depuis son modeste exorde jusqu'au flamboiement de sa péroraison, en passant par les piques à l'avocat de la partie adverse et son souci d'apaiser ostensiblement son propre client.

pouvoir, complotent dans son dos, au propre et au figuré, marchandent et vendent le pays en son nom. La métaphore ne s'impose pas. Ce n'est qu'un gros plan au sein d'un film qui n'en manque pas. Mais, pour peu qu'on s'interroge dessus, qu'on s'y arrête, il ne peut qu'intriguer. Ne s'agit-il pas en effet, à travers lui, de donner à voir d'abord l'impuissance de l'enfant trop jeune pour réagir et ensuite, dans la mesure où il s'agit d'une séquence de souvenirs, l'impuissance du prince adulte, c'est-à-dire de nous faire sentir son isolement passé et présent, l'absence d'assise d'une autorité manquant de relais politiques et donc la « nécessité » pour Ivan enfin couronné d'une garde rapprochée, qui lui permettrait de se mettre à l'abri des boyards et d'exercer vraiment le pouvoir ? C'est l'un des réseau de significations permis en tout cas par ce plan inattendu et insistant : c'est grâce à l'*opritchina*, et plus largement au peuple, qu'Ivan pourra enfin asseoir son pouvoir, c'est sur eux qu'il pourra s'appuyer pour se dresser face aux boyards. C'est d'ailleurs ce qu'Ivan confie au moine Philippe, à l'issue de ce retour en arrière dans son enfance, dans les lieux même où il avait subi cette humiliation : « Je m'appuie sur la volonté du peuple. » Et d'évoquer sa garde qui le protège. C'est tout cela, entre autres, que condense le gros plan sur ces pieds d'enfants pendus dans le vide et ne parvenant pas à toucher le sol – sans compter que de nombreux éléments évoquent la marionnette chez le jeune prince : son silence, son impassibilité, et surtout la façon dont l'un des pieds, sortant d'un très long manteau comme d'une gaine, s'allonge en vain vers le sol. Ce plan est crucial : c'est le moment où le pantin s'éveille, où, après avoir perdu sa mère, après avoir constaté la *manipulation* dont il fait l'objet, il exprime un début de révolte. La séquence suivante le prouvera : il fera livrer aux piqueurs le doyen des boyards. Nous voyons donc combien, là encore, la métaphore peut passer directement « par l'image », même si nous sommes amenés, pour l'explicitier, à utiliser des métaphores verbales, comme « asseoir son autorité », « s'appuyer sur une garde », « être manipulé », et même si la métaphore « dans son dos » sert probablement, ici, de relais indispensable, en russe comme en français. Nous voyons aussi combien le montage entre les deux séries d'idées peut se faire d'une façon intégrée, « non lisible extérieurement », non pas en rapprochant deux plans différents, mais à travers un montage audiovisuel plus global (le jeu sur le premier plan et l'arrière-plan associé à un jeu de regards, qui suggèrent une mise à l'écart, les paroles des boyards auxquelles répond le geste de l'enfant, etc.), voire à travers une citation visuelle (l'effet « marionnette » lié au cadrage). Nous voyons enfin, grâce à la dimension polémique de cette analogie, pourquoi les exemples de métaphores « intégrées », réussies aussi bien sur le plan idéologique qu'esthétique, ne sont pas plus éloquents dans « Dickens, Griffith et nous », pourquoi ils semblent parfois mal choisis : comment exprimer le refus du manichéisme sur le plan politique, à travers des exemples précis, sans exposer une opinion ouvertement dissidente ? Ici, par exemple, souligner que l'enfance d'Ivan peut constituer une clef pour comprendre Ivan adulte mettrait beaucoup trop le pouvoir sur la voie qui intéressait Eisenstein : les traits infantiles des dictateurs et, en l'occurrence, l'autoritarisme de Staline. Aussi, dans cet article, les exemples ne pouvaient-ils qu'apparaître assez semblables, sur le plan idéologique au moins, à ceux de la propagande officielle.

Ces deux exemples de *Travaux, on sait quand ça commence...* et d'*Ivan le Terrible* permettent d'ailleurs, comme ceux de « Dickens, Griffith et nous », de revenir à la question des métaphores verbales « sous » les métaphores visuelles. Même si Eisenstein évoque « l'incarnation d'un cri métaphorique », d'un cri verbal, pour la séquence des lions d'*Octobre*, ou s'il parle, pour la fin de *La Grève*, d'« une “tournure de phrase plastique” généralisante, se rapprochant de l'image verbale : “boucherie, abattoir” », ou s'il mentionne encore l'« unité de l'image “flot humain” » pour *La Mère*, il n'y a aucune raison de soupçonner le même lien étroit chez lui, entre ciné-métaphore et métaphore

verbale, que chez Eikhenbaum. Comme il le dit pour les « abattoirs humain », l'image visuelle *se rapproche* de l'image verbale : cela ne veut pas dire qu'elle en dépend. Comme notre imaginaire est constamment irrigué par des métaphores, comme notre langue en tient des quantités à notre disposition, il est naturel que nous formulions par des images verbales plus ou moins préexistantes les analogies que nous percevons – et ce d'autant plus que les métaphores cinématographiques ont probablement été pensées, pour la plupart sinon pour toutes, à partir de cette bibliothèque d'images, à travers elles. Mais il n'est nul besoin de passer par le détail du cheminement d'un auteur pour interpréter ses métaphores : seuls les jalons posés par lui, dans son œuvre, nous conduisent à la signification de l'image. Ces jalons peuvent être métaphoriques eux-mêmes, comme l'idée d'un complot « dans le dos » d'Ivan, mais rien ne l'impose. C'est ainsi que la danse et les acrobaties de l'avocate, dans *Travaux...*, sont pensées à travers différentes analogies mais n'en imposent aucune précise. On finit alors par se demander, quand on est confronté à des telles images, si ce que nous avons sous les yeux n'est pas – bien loin de la « traduction » d'une métaphore verbale préalable – l'expression directe, en quelque sorte sous sa forme première, retrouvée, réinventée, de ce qui a guidé, de ce qui a inspiré cette métaphore même, comme ce serait le cas aussi pour l'idée d'« assise » du pouvoir, d'un « appui » politique. Les métaphores lexicalisées ne sont pas des conventions totalement arbitraires en effet. Ce n'est pas sans quelque raison, par exemple, qu'on a pu comparer certains « artifices » verbaux à des *mouvements* oratoires, dire qu'ils étaient capables d'*entraîner* l'auditeur quand l'orateur *passait* avec brio d'une idée à une autre, qu'il « jonglait » avec les mots, autrement dit qu'il invitait l'auditeur à le suivre dans un certain mouvement de la pensée ou de la parole, qui peut en effet avoir de la vivacité, de la grâce, etc. De même, l'absence de liberté de mouvement, pour un enfant assis sur une chaise par exemple, à la façon d'Ivan, est quelque chose qui « parle » à tous, indépendamment de tout recours au langage. Nous avons tous pu faire l'expérience du pouvoir dont nous disposons quand nous avons eu les moyens, enfin, de nous appuyer sur nos pieds, et plus largement encore de la *sécurité* que pouvait apporter cette assurance sur la terre ferme ou cette autonomie de l'enfant qui n'a plus besoin d'être soulevé pour se hausser sur une chaise, par exemple.⁶⁴² Or, ces expériences-là ne peuvent-elles pas être convoquées directement par un film ? Pourquoi un auteur, aussi bien un cinéaste qu'un écrivain d'ailleurs, ne pourrait pas retrouver la nécessité de ces différentes métaphores, « asseoir son pouvoir » ou « faire des pirouettes verbales » par exemple – en les réinventant pour partie, le plus souvent, bien sûr – et donc transmettre son intuition sans imposer au lecteur, au spectateur, de passer par le filtre d'un cliché lexicalisé ? Il n'y a aucune raison. Les conditions qui ont permis la création de métaphores lexicalisées, qu'elles soient devenues structurantes ou non, sont toujours présentes et permettent donc de percevoir l'idée « directement ».

De même, si nous comprenons la métaphore de « l'emprisonnement » utilisée par de nombreux films, quand on suggère l'enfermement d'un personnage avec un premier plan qui peut rappeler les barreaux d'une cellule par exemple, comme dans *Croyez-moi, hommes !* de Gourine et Berenstein (avec les barreaux du lit d'enfant devant le visage d'Alexei), ce n'est pas seulement en vertu d'un cliché langagier qui existe pourtant : l'idée de prison vient *aussi* d'une expérience de l'enfermement dont nous avons tous l'idée, d'une angoisse universelle convoquée par certains films (on a déjà cité

642 La dépendance du nourrisson n'est-elle pas, d'ailleurs, ce qui conduit l'enfant à fantasmer la toute puissance de l'adulte ? Et ne peut-on imaginer que le dictateur recherche encore celle-ci ? Cette dernière hypothèse est, sinon évoquée par S. M. Eisenstein lui-même (on la trouve chez Orwell, en revanche, comme on le verra plus loin), du moins très proche de l'idée développée dans « Charlot-le-Kid » (*Réflexions d'un cinéaste*, Éditions du Progrès, Moscou, 1958).

le moine d'*Oncle Boonmee* sous sa moustiquaire), ou d'une expérience de la séparation physique très concrète, matérialisée dans *Croyez-moi, hommes !* par les barreaux, toutes dimensions qui se superposent, pour le spectateur, à la situation réellement vécue par le personnage. Dans le film de Gourine et Berenstein, d'autres éléments apparaissent : le mouvement de caméra devant les barreaux du lit de l'enfant, pendant qu'Alexeï chante une chanson de captivité, joue un rôle décisif par exemple. Mais ce travelling latéral, qui fait apparaître l'idée d'une prison en même temps que celle d'obstacle, avant même que le visage d'Alexeï n'entre visuellement entre les barreaux, aide surtout à l'interprétation : il exprime un sentiment de fatalité. Alexeï n'a pas réussi à s'échapper comme il le souhaitait, pour se livrer à la police ; il est *rattrapé par ses sentiments* en même temps que par la jeune femme qu'il aime, il craint donc de passer désormais pour coupable aux yeux de l'inspecteur qui lui a donné une chance, qui a accepté de le « croire ». Par ailleurs, Alexeï apparaît aussi *prisonnier de son passé* : il veut assumer son rôle de père adoptif, chanter une chanson à l'enfant, mais il ne connaît que celle du camp – c'est comme si ce qu'il voulait oublier refaisait surface, l'envahissait, comme si son destin d'homme maudit reprenait le dessus. De ce point de vue, le mouvement de caméra exprime aussi un mouvement de conscience, contre lequel il se bat en même temps : il donne une épaisseur supplémentaire à la mélancolie de la chanson. Cette idée de destin est d'ailleurs au cœur de l'histoire : fils d'« ennemi du peuple », Alexeï est victime de la suspicion, du regard des autres qui veulent le rendre responsable de son père. Il est vertigineux de penser, alors, que la caméra se place dans le « berceau » : c'est l'amour, le souci de la femme et de l'enfant qui le place derrière les barreaux du lit, c'est en même temps une histoire qui se répète, un « père » qui sera accusé comme le sien, et c'est enfin, d'une certaine façon, le regard de l'enfant qui place le père en prison, comme peut-être le regard d'Alexeï porté sur son propre père.

Notons, pour revenir à la question de la métaphore retrouvée, ou réinventée, qu'il est également possible, pour cette comparaison d'Ivan avec une marionnette manipulée, qui s'émancipe, qu'il est peut-être même probable qu'elle n'a pas traversé l'esprit de S. M. Eisenstein, mais que cela n'invalide en rien le propos précédent : une telle métaphore reformule tout de même une expérience que le film a réussi à transmettre, celle de l'enfant qui n'est pas encore autonome et qui, en l'occurrence, dans ce plan, est comme retenu par des fils ou, si l'on préfère, comme attaché au portemanteau. Qu'importe, de ce point de vue, si la métaphore de la marionnette n'est pas parfaitement exacte : comme les métaphores verbales de « Dickens, Griffith et nous », elle ne prétend pas faire émerger la métaphore première du réalisateur mais exprimer une sensation ressentie, une impression de nature métaphorique qui, elle, a été voulue – ou, plus exactement encore, ressentie, exprimée. Cette hésitation sur la métaphore à adopter est peut-être même, comme pour *Le Manteau* ou *La Roue du diable*, la meilleure preuve qu'il y a quelque chose de spécifique à la ciné-métaphore, que le langage peut tenter de cerner, d'explicitier, mais qu'il ne peut traduire, parce qu'il faut comprendre la métaphore visuelle, elle aussi, « littéralement et dans tous les sens ».

L'hypothèse d'une ciné-métaphore « traduction » d'une métaphore linguistique n'est donc pas fondée : ce n'est qu'une possibilité, assez rare et assez pauvre. Si lourdeur il y a dans certaines métaphores du cinéma des années 1920, et cela est certain, elle n'a rien de spécifique au cinéma « muet » et/ou à une ciné-métaphore « qui parlerait », une métaphore qui ne serait rien d'autre qu'une métaphore verbale déguisée. Il y a de magnifiques métaphores dès cette époque, comme dans *La Mère*, dans *L'Aurore* de Murnau, pour ne pas évoquer celles de S. M. Eisenstein, dans *La Ligne Générale* par exemple, et il y a des métaphores « lourdes » dans le « parlant », mal intégrées et/ou mal pensées, illustrant platement ou comiquement des métaphores linguistiques, juxtaposant

de façon statique ou redondante des éléments mal délimités, etc. Bien sûr, il est possible qu'il y ait eu tout de même une évolution, plus de naïveté dans les premières décennies de l'histoire du cinéma, comme S. M. Eisenstein le suggère d'ailleurs malgré ses exemples qui paraissent en contredire l'idée. Bien sûr, on peut noter aussi un changement d'esthétique, et pas seulement en U.R.S.S., du « ciné-montage » qui a culminé dans les années 20 au « ciné-réalisme », « ciné-classicisme » ultérieur. Mais, dans tout cela, il n'y a rien qui affecte véritablement la métaphore, dans son essence. De ce point de vue, là encore, l'article de S. M. Eisenstein est d'une grande justesse, il témoigne d'une certaine sagesse : de la métaphore « baroque » à la métaphore « intégrée », mieux fondue, plus discrète, et/ou mieux pensée, plus dialectique, il y a une évolution, et même éventuellement un progrès, une sorte de « progrès dans le concept », du moins si l'on distingue bien le changement d'esthétique, qui ne peut constituer un progrès, de la découverte d'autres possibilités, d'autres « formules » métaphoriques qui, d'ailleurs, n'ont pas surgi si tardivement.

Il peut être intéressant, pour finir, de souligner à quel point la métaphore est au cœur du modèle théorique proposé à la fin de « Dickens, Griffith et nous ». Ce que S. M. Eisenstein appelle, en capitales, « LE TROPE DU MONTAGE », c'est la métaphore. L'invention majeure dont il est question ici, à travers Griffith et le cinéma soviétique, c'est la ciné-métaphore, qui se révèle tout à fait possible, contrairement à ce que pensait l'historien américain qui évoquait l'« éblouissante défaite » d'*Intolérance*, et l'on perçoit nettement ici que la notion d'image globale chère à Eisenstein est une forme aboutie de cette ciné-métaphore. Plus remarquable encore : jamais le réalisateur de *La Ligne Générale* ne se laisse guider par une compréhension substitutive de la métaphore, même s'il emploie ici le terme de « trope », et même s'il cite une définition selon laquelle « le trope est une figure par laquelle un mot est détourné de son sens propre en faveur d'un autre sens ». Alors que ses exemples pourraient évoquer la distinction entre comparaison et métaphore *in absentia*, les deux cas sont traités comme deux phénomènes identiques de montage : aussi bien « l'abattoir humain » de *La Grève* que les lions du *Potemkine*, aussi bien le montage parallèle d'*Intolérance* que l'image du berceau. Et, même lorsqu'il distingue « la confrontation primaire dénudée » et « le système de la confrontation complexe, interne (non visible extérieurement) », cela ne recoupe pas vraiment la distinction entre comparaison et métaphore, ou plutôt cela ne se superpose pas complètement, cela contient l'idée que la métaphore est en quelque sorte une comparaison intégrée, davantage fondue dans le discours, que c'est une *évolution* de la comparaison, selon la définition traditionnelle de la « comparaison en raccourci » rappelée par Potebnia, mais cela déborde aussi cette idée, comme en témoignent les exemples. De fait, la véritable définition qui est proposée de la métaphore, de « l'image créée par le montage », me semble très juste quand S. M. Eisenstein y voit « la confrontation » dialectique de différents « plans » (avec tout ce que la notion de « cadre », en russe, suppose de découpe du réel et tout ce que le plan, comme « signe », comme « idéogramme », suppose d'*index*, d'indice de la réalité), c'est-à-dire un montage dynamique *posant les bases* d'« une nouvelle notion ». Aussi son « retour » à Potebnia ne doit pas leurrer : il permet notamment de présenter, à l'instar de Chklovski, la puissance de la métaphore vive, le double processus d'usure et de création/rénovation des images. Eisenstein cite d'ailleurs une réflexion de Potebnia sur l'illusion que le sens propre, « considéré comme primordial », précède le sens figuré « alors qu'il est toujours dérivé » : « cela tient au fait que cet état non imagé constitue un repos temporaire de la pensée », « tandis que l'état imagé est son nouveau pas en avant ». Cette attention à la parole vive, c'est bien ce qui préoccupait Chklovski, en effet. On pourrait citer aussi ce propos de Mautner, qui nous

intéresse de la même façon : « Toute métaphore est, en fait, un trait d'esprit ». C'est ainsi que S. M. Eisenstein, en renouant avec Potebnia tout en poursuivant la compréhension matérialiste de la métaphore, complète le projet d'Eikhenbaum et souligne comment progresse, du simple « coup d'œil » à la « vision », au point de vue, la compréhension du plan, du gros plan notamment, et comment la compréhension du montage, du simple montage parallèle à la confrontation dialectique, progresse également.⁶⁴³ Dans les deux cas, c'est un profit pour la métaphore, cela permet de faire émerger une authentique ciné-métaphore. La reconnaissance du pouvoir de la métaphore est ainsi faite sur de bonnes bases théoriques : ni linguistique, ni iconique, ni soumission à l'idée préconçue, ni pure rénovation de la forme ou libération du pouvoir du mot, elle est un montage dialectique de représentations dont la double base matérielle est reconnue – ce qui était déjà très apparent dans « Hors cadre », en 1929, mais sans que la métaphore soit aussi nettement évoquée et ainsi rattachée à une dialectique matérialiste.

C'est d'ailleurs à la fin de cette parenthèse sur l'origine métaphorique des mots que S. M. Eisenstein propose l'idée d'une « troisième espèce de langage », ce « langage intérieur » indissoluble « de *la pensée sensible* » qui évoque le « monologue intérieur » de Joyce et qui rappelle le « discours intérieur » du spectateur, chez Eikhenbaum. C'est lui en effet qui constitue « la source primordiale de ces lois internes qui régissent non seulement les structures du montage, mais les structures internes de tout œuvre d'art » – et donc aussi bien du cinéma que de la métaphore. Indépendamment de sa formulation précise par Eisenstein, il nous faut donc reconnaître, nous aussi, la présence d'un tel discours intérieur qui donne forme et sens à notre expérience cinématographique ou littéraire et où, en même temps, « la structure affective est présente sous sa forme la plus pleine et la plus pure ». De ce point de vue, l'idée de « pensée sensible » est extrêmement séduisante, avec la tension que présente cette expression entre ses deux termes. Nous ne sommes alors vraiment pas loin du modèle de « Problèmes de ciné-stylistique ». Pour nuancer ou clarifier le modèle d'Eisenstein (l'idée de « langage affectif » présente quelque chose de gênant : chez Vendryes par exemple, il s'oppose au « langage logique »), il suffirait de réintroduire l'idée d'un double niveau, comme chez Eikhenbaum, le discours intérieur pouvant en rester au stade des « ferments » d'expressivité, qui sont aussi des ferments d'aliénation, ceux des mots, des images ou des métaphores « stupéfiants » par exemple, c'est-à-dire « auto-suffisants », mais ce « discours » pouvant également se présenter comme un langage plus articulé, d'abord dans le « texte » support, et ensuite dans la conscience du lecteur ou du spectateur, si celui-ci ou celui-là est en mesure d'y accéder, ce second niveau réalisant alors pleinement l'expressivité des éléments offerts par l'œuvre, accomplissant la promesse d'une pensée, d'une perception neuve, d'une émotion complexe, etc. En effet, ce n'est pas seulement la métaphore vive ou le film exigeant qui nécessite ce discours intérieur « articulé » pour être reçu à la hauteur de ses promesses, mais aussi le discours écrit ou parlé : la plupart des phrases lues ou entendues, par exemple, ne prennent leur sens complet que lorsqu'on restitue leur cohérence logique qui reste, dans l'immense majorité des cas, en partie implicite ; beaucoup d'articulations logiques « manquent », même dans un texte écrit, pour ne citer que ce phénomène de présupposition. Aussi la métaphore n'est-elle que l'un de ces nombreux cas où, de toute évidence, le discours intérieur est requis.

Il y a donc là, dans l'héritage formaliste, chez S. M. Eisenstein, un trésor inestimable pour la théorie de la métaphore – et un trésor formé dans et par le dialogue avec la théorie cinématographique – mais, hélas, largement négligé, en large partie à cause du climat intellectuel

643 « Dickens, Griffith et nous » (3), art. cit., p. 17-18, et dernière partie, art. cit., p. 30-32, 35-39.