

Rolf Kloepfer

La puissance des prémisses anthropologiques dans la théorie du film de Sergueï M. Eisenstein¹

[...] *il peut saisir le secret structurel de la nature d'un phénomène, qui exprime émotionnellement et son sens global. [...] et il projette ce réseau dans notre conscience.*

1. Incohérence, discontinuité ou croissance organique d'une théorie esthétique

L'image qu'Eisenstein donne en 1942 (révisé en 1947) de Prokofiev dans l'article cité en exergue est une sorte d'autoportrait. Il lui attribue des figures de pensée — motivations, attitudes, principes — qui représentent pour lui les plus grandes valeurs. Je résume: cet artiste est « radicalement national » (c'est-à-dire qu'il va jusqu'aux sources de la tradition) et pour cela « ultramoderne, car il puise dans la profondeur des origines » (*Ursprünglichkeit*). Son côté international provient de sa « capacité de métamorphose protéiforme » se servant de la « tradition byzantine » aussi bien que de la luminosité à l'italienne (Cimabue) ou de la profondeur espagnole d'un El Greco. « Loin de l'à-peu-près impressionniste et de toute indifférence »², il pénètre d'une manière intuitive et immédiate dans « la structure interne et spécifique » des phénomènes qu'il fait « fleurir dans la richesse émotionnelle de l'orchestration »³. Bref: il est comme un artiste de la jeune Renaissance « où le peintre était en même temps philosophe, le sculpteur — inséparablement — mathématicien »⁴. Cette conception correspond tout à fait à la vue romantique de l'artiste. Nous la trouvons au début chez Novalis et à la fin — dans la transformation symboliste — dans Valéry appelant Rimbaud « le seul ingénieur de ce siècle ». Il ne s'agit pas du romantisme à la V. Hugo, mais d'un fleuve plus profond où le calcul s'unit à l'intuition, la vision (*teoria*) à la construction architecturale, où le quotidien obtient une valeur mystique (Baudelaire: « De la boue j'ai fait de l'or! »)⁵. A la base de cette tradition se trouve l'idée d'une correspondance primordiale entre le monde et l'homme. Dans la tradition judéo-chrétienne l'homme — et l'homme seul parmi toute la création ! — est une « image » de Dieu⁶. On oublie souvent que le concept d'*image* dans cette tradition est extrêmement radical. A partir du romantisme, on découvre la profondeur derrière la surface anodine. L'homme correspond au monde, il *est* son signe sans le savoir et se découvre tel quel par l'acte créatif. L'imagination est la faculté de se faire image. Nous retrouvons des conceptions analogues dans de nombreuses

¹. Je remercie Mme. Mireille Zimmermann pour la révision de mon texte. Eisenstein, Serge M., *Yo. Ich selbst. Memoieren*, éd. Naum Klejman et Walentina Korschunowa, Wien (Löcker) 1984, p. 1102 *sq.* (= *Yo* dans les citations). J'ai fait les traductions des textes en allemand. Le texte sur Prokofiev date de 1942, révisé par Eisenstein en 1947.

². *Yo*, p. 1104 *sq.*

³. *Ibid.*, p. 1101 *sq.*

⁴. *Ibid.*, p. 1105.

⁵. Au vingtième siècle c'est par exemple un Walter Benjamin

⁶. Moïse, 1, 26-27 ; 9, 6 : gr. *eikón*, lat. *imago*.

cultures et des équivalences dans certaines traditions platoniciennes qui mènent à différentes tendances mystiques. On en trouve un écho dans le concept de « l'idée sensuelle » (Berkeley) ou encore dans la « connaissance sensuelle » dans l'esthétique de Baumgarten. Le courant remonte à la surface au XVIII^e siècle et se manifeste ouvertement dans le romantisme. Il y a dans Goethe certaines croyances romantiques qui se retrouvent dans Eisenstein: la relation entre composition (construction technique) et unité organique, la croissance organique et mathématique en spirale, la méthode de l'artiste qui découvre et imite le principe de la construction organique de la nature (par ex. les plantes) dans le monde social (par exemple, la révolution)⁷. L'ingénieur des mines Novalis est le plus radical dans ce romantisme. On sait comment certains symbolistes (pas le symbolisme) en Europe centrale et surtout en Russie ont poussé plus loin l'idée de « trouver une langue accessible à tous les sens » (Rimbaud) et d'ouvrir ainsi de nouvelles visions du monde (A. Belyj)⁸. Meyerhold a légué à Eisenstein son mépris pour un naturalisme plat (l'art comme reflet d'une « réalité » toute faite) et son idée ultra-romantique du spectateur comme un des quatre créateurs du théâtre (avec l'auteur, l'acteur et le metteur en scène). Et tout au long de sa vie, Eisenstein s'intéressera à Belyj. Ce « mystique » est fascinant parce qu'il développe, entre autres, des thèses ultra-spéculatives qu'il essaie de prouver mathématiquement, notamment au moyen du système des couleurs chez Gogol⁹.

Évidemment, plusieurs tendances révolutionnaires dans la pensée européenne — et surtout en ce qui concerne l'art ! — circulaient un peu partout avant la première guerre mondiale. Elles étaient dans l'air pour ceux qui lisaient les revues d'avant-garde et les journaux en discutaient plus ou moins directement. Et Nietzsche ! Or, les transformations des « -ismes » depuis le futurisme m'intéressent moins que le fait que tous ces mouvements possèdent — comme le romantisme — une dimension profondément sémiotique (dans le sens de Peirce et non dans celui de Saussure et de l'école française). Cette dernière se fonde sur l'acquis des artistes du XIX^e siècle. Il ne faut pas oublier que toute la tradition « physiologiste » était « sémiotique » comme elle l'avait été auparavant en Angleterre (voir Dickens). Il faut se rappeler que Balzac voulait écrire une sociologie sémiotique à la Benjamin avant d'écrire ses romans (voir l'un des quatorze volumes de ses œuvres !), et que Zola était profondément « symboliste » dans ses romans (non dans ses réflexions évidemment). Et Flaubert ! Tout cela est analysé à maintes reprises par Eisenstein, notamment à propos de Griffith. En conséquence V.V. Ivanov fonde son *Introduction à la sémiotique* sur Eisenstein¹⁰.

Un colloque autour du thème *l'ancien et le nouveau* doit se poser la question de savoir s'il y a une *ligne générale* dans la pensée eisensteinienne. Les spécialistes affirment que non. J. Aumont, par exemple, constate les contradictions, inconséquences et manques de précision chez

⁷. *Les Entretiens avec Eckermann* est le premier livre que le public européen lit sur Goethe. Quand Eisenstein fait l'éloge du Corbusier ou de Gropius, il se sert — en allemand — des termes de Goethe: « Nachahmung der Natur » (imitation de la nature) doit être « Nachbildung der Natur » (reconstruction) qui procède par l'exploration de la « Zweckmäßigkeit, das Prinzip des Aufbaus der Pflanzen » (finalité/téléologie, le principe d'organisation des plantes). Pour « composition » et « totalité organique » voir l'entretien du 20 juillet 1831, pour la « composition organique » en « spirale » de la plante voir l'entretien du 15 juillet 1831. Il cite volontiers la « Théorie des couleurs » de Goethe. Son article de 1929 « Nachahmung als Beherrschung » (Imitation comme domination) dans *Herausforderung Eisenstein* (p. 46-48) est aristotélien à la manière radicale d'un Diderot (ou Lessing) c'est-à-dire avec — comme dominante — l'efficacité et non la représentation (« reflet ») de l'œuvre d'art.

⁸. Dans l'entourage de Vsevolod Meyerhold, le premier maître d'Eisenstein, le symbolisme joue un rôle important par exemple à travers le poète et théoricien symboliste V. Ivanov qui leur apporte aussi Nietzsche.

⁹. *Yo*, p. 810-815.

¹⁰. Vjaceslav Vsevolodovic Ivanov, *Einführung in allgemein Probleme der Semiotik*, Tübingen (Narr), 1985.

Eisenstein¹¹. Et O. Bulgakowa affirme même qu'il existe trois tournants décisifs dans sa pensée en 1929, en 1937 et en 1947, tournants qui suivraient les changements de paradigme dans « l'orientation spirituelle » des intellectuels russes ainsi que les tendances politiques¹². Cela est inexact. On peut au contraire constater qu'Eisenstein analyse constamment — voire, « théorise » — le va-et-vient nécessaire sur lequel se fonde sa créativité; et cela, sa pratique le prouve. Il prétend que spontanéité créatrice (idée, vision, intuition pour une solution) et réflexion théorique s'enrichissent postérieurement, que toutes deux se lient continuellement avec toutes les formes d'activités pratiques (film, dessin, enseignement). Ses textes ne sont pas une autojustification à posteriori, mais un bilan des acquis pour progresser plus rapidement. Il est évident que « Le montage des attractions » est formulé après la mise en scène du *Sage*. La théorie du pathos est formulée après la *Potemkine*, celle de l'extase après *La Ligne générale*, celle du montage vertical après *Alexandre Nevski*, etc. Et il prend toujours soin de choisir, dans ses analyses, des scènes-clés pour se rendre compte non seulement du progrès cinématographique et thématique, mais aussi de la place de l'œuvre dans le contexte historique du développement du cinéma.

La description du procès créatif découvre sa dialectique profonde. L'auteur est touché et transformé par une « vision ». Il se laisse envahir par une « foule d'idées » en conflit. Le doute est immense, car le matériel thématique semble infini. La régression aux fondements de la pensée sensuelle est nécessaire. C'est en elle que réside l'énergie dont se nourrit la recherche. L'intuition fait découvrir le principe de l'impression primordiale. C'est le moment extatique où tout commence à s'ordonner dans une structure nouvelle que l'auteur sait développer progressivement et selon ses techniques. Le résultat est l'œuvre (*ergon*) qui — à son tour — renferme le germe pour une création future que la réflexion peut mettre en lumière. La « ligne générale » de ce procédé peut nous rappeler un dessin dans « L'organique et le pathétique » de 1936¹³. C'est la spirale de la croissance chère à Goethe qui explique comment un tout (un semence, par exemple) part d'un état chaotique (le bâillement mythique de l'origine), semble régresser (le grain meurt dans la terre), change de qualité dans l'éclosion (beauté cosmique) et devient le fruit qui se meurt au moment où une nouvelle semence permet la vie nouvelle.

C'est ainsi que Charles Sanders Peirce décrit la sémiologie comme croissance¹⁴. A la fin d'une spirale, il y a l'habitude de penser condensée dans un concept. Quand celui-ci devient norme absolue, il y a danger que la base dynamique soit oubliée: il peut y avoir un reste de signification mais aussi une perte totale de sens, d'énergie sémiotique, de valeur. Nous repredrons cette idée plus loin. Notons seulement qu'Eisenstein a montré à plusieurs reprises que le retour rythmique

¹¹. Préface à *Au-delà des étoiles*. Je cite les cinq volumes des *Oeuvres* dans la collection 10/18 avec le volume en majuscule (I, p. 7 sq.)

¹². La richesse de ses publications est énorme, l'apport surtout pour ceux qui lisent l'allemand, et ma gratitude remonte à son édition des travaux d'Eisenstein non traduits jusque là : *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Köln (Pahl-Rugenstein) 1988. Sa thèse de la « discontinuité » profonde (malgré une certaine « unité ») est développée à maintes reprises. Je me réfère ici à « Nachahmung und Bewegung », dans son volume *Herausforderung Eisenstein*, Berlin, Akademie der Künste, 1989, p. 55-63, surtout 61. Il s'y trouvent quelques traductions de Eisenstein importantes. Dans son dernier livre *Sergej Eisenstein, Drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*, Berlin, Potemkin Press, 1996, p. 80 sq. O. Bulgakowa lie les « ruptures » avec les phase d'influence : d'abord les « parrains Klages, Bode, Meyerhold », ensuite la « réflexologie » behavioriste et les amis psychologues (Luria, Wygotski), ensuite reprise d'une source refoulée, la psychanalyse — Eisenstein aurait pensé systématiquement ce que Metz, Baudry et Kristeva ont trouvé en 1970 (sans le connaître) — finalement la *Gestaltpsychologie* (Lewin, Kofka). Voir *Yo*, p. 681-682.

¹³. C'est un chapitre du travail de *De la structure des choses* (1936, voir *De natura rerum* du matérialiste Lucrèce) dans *La Non-indifférente Nature, Oeuvres II*, Paris, 10/18, 1979, p. 59 et dans l'édition d'Armand Panigel, *Le Film, sa Forme, son Sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 196. En allemand dans *Schriften 2*, éd. Par H. J. Schlegel, p. 160.

¹⁴. Cf. Rolf Kloepfer, « Mimesis und Sympraxis : Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot », dans : Kloepfer, Rolf et Karl-Dietmar Möller, *Narrativität in den Medien*, Mannheim/Münster (Mana/Maks) 1985 et dans Rolf Kloepfer, *Sympraxis. Ko-Autorschaft des Publikums in Literatur und Film*, Dresde, 1999, recueil de mes travaux sur la Sympraxis, concept profondément influencé par Novalis et Eisenstein.

est une loi directrice de la composition du *Potemkine* et qu'elle est primordiale pour les « sauts de qualité » non seulement dans la répression (de plus en plus meurtrière), mais aussi de la révolte par solidarité (de plus en plus éclatante) par laquelle l'état des choses se transforme de manière révolutionnaire. C'est ainsi qu'il fait croître le thème du conflit nécessaire. « Il n'y survit que ces formes de l'art, dont la structure et le spécifique correspondent aux tendances et désirs du spectateur et du créateur, ancrés très profondément, internes et organiques », affirme-t-il dans son dernier écrit¹⁵. Cette idée n'est pas nouvelle. Eisenstein cite le *Timée* de Platon, Léonard de Vinci et Hegel pour expliquer: « le bond: le passage de la quantité en qualité. Le passage dans son contraire [et] [...] le devenir de l'univers »¹⁶. Et cette qualité supérieure se réalise en *extase*. On connaît la tradition de ce terme. Dans les années vingt et trente, on abandonne l'aspect nietzschéen de la joie de créer et on parle plutôt de « *Funktionslust* » (plaisir fonctionnel) : un être doué de conscience éprouve de la joie ou du plaisir dès qu'il y a croissance « organique » ou « téléologique »¹⁷.

2. Toucher et émouvoir — La dramaturgie des choses et du spectateur

Le cinéma est l'art du mouvement. Pour ceux qui sont dans l'ignorance, cela signifie simplement qu'une technologie fait bouger des images statiques (« *moving pictures* ») des acteurs et leurs actions; pour Eisenstein, au contraire, le cinéma est l'art qui recherche au maximum « une interprétation dynamique des choses ». « Car l'art est toujours conflit: 1. selon sa mission sociale, 2. selon son essence, 3. selon sa méthodologie ». Dans son texte (en allemand) sur « *Dramaturgie der Filmform* », Eisenstein lutte pour une vue héraclitienne des choses et de l'art: « Le conflit est père de toute chose »¹⁸. Même un phénomène apparemment statique est principalement « fonction dynamique », comme le remarque Goethe: « L'Architecture est la musique gelée »¹⁹. Dans ses notes du 7 juillet 1929, Eisenstein constate:

L'esprit petit-bourgeois c'est l'automatisme.
Substitution du « devenir » dialectique de chaque de chaque seconde par un
« être-là » statique dégénéralant inévitablement en train-train quotidien. Peu
importe que cela soit sur le plan idéologique, créatif ou quotidien²⁰.

Et il ajoute :

Sehr wichtig [très important].
Activité de la pensée —

¹⁵. *Au stereokino, dt.: Über den Raumfilm* dans *Das Dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Köln 1989, p. 196-261, voir p. 197.

¹⁶. *Oeuvres II*, p. 60 sq. et 95 sq. ; *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 171 sq. et 210 ; *Schriften 2*, p. 160 sq. et 184 sq.

¹⁷. Bühler, Karl, *Die Krise der Psychologie*, Berlin, Ulstein, 1934. Voir la *Poétique* d'Aristote sur le plaisir de l'imitation artistique et philosophique (1448b).

¹⁸. La version plus longue (« Stuttgart ») n'a été traduite que tardivement en français, grâce au travail de François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990. Une version précédente, préparée pour Zürich, était abrégée et a été publiée sans les illustrations et le développement du conflit dans les dimensions cinématographiques comme fondement de sémiose (Cf. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 47-54). Cf. également Oksana Bulgakowa (éd.) *Herausforderung Eisenstein*, Berlin, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Arbeitsheft 41, 1989:38-42, cité *Herausforderung Eisenstein* ; et dans *Schriften 3*, p. 200-224.

¹⁹. Cf. « Stuttgart », op. cit., p. 62. Eisenstein cite ici un entretien entre Goethe et Eckermann daté du 23 mars 1829 (exactement 100 ans plus tôt !) pour prouver une continuité plus importante que le seul accord avec le matérialisme dialectique avec lequel il ouvre son texte.

²⁰. « Introduction et compléments à " Stuttgart " », in « Stuttgart », op. cit., p. 93-94

corrélative - comparative.

Le montage est lui aussi une activité comparative, et les lois du déroulement de l'expression cinématographique doivent suivre les lois du déroulement de la pensée intellectuelle²¹.

Les mouvements de la pensée sont appelés « intellectuels » dans la tradition de Schopenhauer et de Nietzsche. L'unique accès à l'inconnu, le seul moyen pour concevoir des choses nouvelles est l'iconicité (ou l'imaginité). « L'imaginité, écrit Eisenstein, est partout et seule notre ignorance nous empêche de la reconnaître comme telle »²². Quelle est la première relation productrice entre l'« im-pression » qui nous forme à un moment donné et l'« ex-pression » qui incarne notre réaction ? C'est l'*imitation*. De là la recherche d'une méthode de l'expression — selon le processus du mouvement de l'expression dans le théâtre et les processus du développement de la pensée, qui est l'objet de l'imitation dans le film. « *Sehr wichtig* ». Être pensable veut dire : être en corrélation et en processus ». Deux jours plus tôt, Eisenstein avait médité : les autres, « Kulechov et Iline font des systèmes. Nous, nous avons besoin d'une méthode »²³. Et il ajoute :

Le statisme du principe fondamental [*Grundprinzip*] engendre inévitablement [chez Koulechov et Iline] le statisme de chaque détail également.

Et le mouvement expressif ?

Il va d'une pose statique à une autre pose statique.

Au lieu du surgissement d'un mouvement expressif²⁴.

Eisenstein réfléchit ensuite sur l'avantage de l'allemand qui, par sa manière de formuler un concept, exprime mieux le dynamisme (la motricité) du phénomène désigné :

La concentration, c'est la *Verdichtung* [condensation].

Mais la *Verdichtung* — c'est un même temps une poétisation²⁵.

Or, ce sont précisément les lois de la concentration-*Verdichtung* qui sont étudiées dans cet article afin de montrer, de manière systématique, que la dramaturgie de la forme crée chez le spectateur — dans sa conscience — et ce, grâce à « la dynamisation émotionnelle de la matière », les mouvements nécessaires au fonctionnement de l'art cinématographique.

L'horrible soumission de l'esprit à la convention et à l'habitude est le constat de base²⁶. Une « approche matérialiste de la forme »²⁷ s'intéresse avant tout à « l'effectivité » de l'art, à la « productivité » latente, à la nouvelle « forme d'énergie », à l'« intensité maximale » permettant de « labourer la psyché du spectateur ». Il s'agit d'abord — Eisenstein le constate déjà dans « Le montage des attractions » (1923) — de nier le conventionnel dans le mouvement révolutionnaire (même « de droite »), de sortir de la dominance du « narratif et figuratif (statique et prosaïque) », i.e. de la fonction référentielle du signe artistique (« présentation », « représentation » ou « reflet »). Une « attraction » est l'effet minimal sur les spectateurs qu'un auteur peut calculer. La tâche primordiale est en fait de reconnaître ce qu'est la matière première de l'artiste : la conscience

²¹. *Ibid.*

²². *Ibid.*, p. 94.

²³. *Ibid.*, p. 92.

²⁴. *Ibid.*, p. 93.

²⁵. *Ibid.*, p. 95.

²⁶. CD 1932; I: 209; dt. 1988: 157.

²⁷. 1925, *Schriften* 1, p. 145 sq.

du spectateur. Il s'agit d'éviter que le spectateur limite son rôle à la simple reconnaissance, et qu'il se comporte et s'amuse selon ses habitudes, demeurant, par le fait même, identique à ce qu'il est depuis toujours. Aussi l'artiste doit-il le conduire vers un devenir nouveau. Il doit le « dynamiser », et cela commence par l'émotion immédiate. La tâche de l'artiste est donc de « produire — de façon mathématique et par cela calculée et vérifiée [...] telle ou telle émotion choc », de réveiller, de désorienter, de forcer un spectateur encroûté dans ses habitudes. Cette conception vaut aussi bien pour la situation politique, qui à l'époque est toujours dans sa phase révolutionnaire, que pour le Proletkult antibourgeois, innovateur, expérimental, lequel s'apparente à la tendance générale de l'avant-garde culturelle en Europe (futurisme, dadaïsme, suprématisme, etc.), et s'accorde à part entière avec la théorie esthétique la plus avancée: le Formalisme russe avec son concept de désautomatisation.

Eisenstein est, dès le début, à la recherche d'une méthode qui permettrait d'assurer un effet immédiat (« agitation »). Mais le terme « attraction » de sa période « excentrique » implique déjà une idée d'efficacité à long terme et en profondeur, car il s'agit de trouver ce qui est le plus « attirant » au sens de provoquant, appelant, appâtant, tentant, captant, prenant, absorbant, gagnant, excitant, entraînant, emportant, séduisant, charmant, plaisant... engageant. Le champ métaphorique du début convient à l'ingénieur qui a étudié la mécanique. Une attraction est alors considérée comme un coup de poing, un boulon, un projectile, une grenade qui démantèle la forteresse des habitudes. On voit déjà dans « Le montage des attractions au cinéma » (1924) qu'il s'agit non seulement de « travailler » la conscience du spectateur mais d'y trouver et d'activer ce qu'il y a d'entreposé comme forces, énergies, facultés. Les « ébranlements » qui sont provoqués pour atteindre un effet total, final et duratif atteignent un maximum de dynamisme quand le spectateur passe du stade passif (être objet de ces « coups » de l'auteur) à la motivation intrinsèque (s'agiter de son propre gré, selon ses propres facultés et selon ses désirs subjectifs). Le metteur en scène qui « monte » son film avec ses « éléments effectifs » — construits d'une manière « rationnelle, constructiviste, analysés et calculés d'avance » — sait où puiser son « énergie »: ce sont les « qualités latentes et les passions du spectateur ». « On m'a reproché, dit Eisenstein, que le *Cuirassé Potemkine* [...] soit trop pathétique. Ne sommes-nous pas tous des êtres humains doués de tempérament, des passions, d'objectifs et de finalités? ». « Les tensions » du film « excitent » le spectateur de telle manière que le désir d'une décharge de ces énergies accumulées cherche une soupape, un paratonnerre... et cela est la « tendance » transmise²⁸. Voilà l'aspect pragmatique fondamental qui lie Eisenstein à tous les philosophes pragmatiques — et à Aristote.

« Le pathétique » est le résultat de la composition des attractions. C'est « l'effet positif » et le résultat de « l'appel strict à l'activité ». L'art traditionnel se sert des mêmes moyens (« hésitations, larmes, sentimentalités, lyrismes, psychologismes, sentiment maternel, etc. »), mais, dans l'utilisation « excentrique », ils ne mènent plus à la passivation ou au renfermement du spectateur dans son petit monde connu. Par la « décomposition » et l'arrangement nouveau (i.e., le montage au sens restreint) même le bourgeois se voit contraint de réaliser un travail mental. L'attraction (le « stimulus ») est vu — dans la première période, jusqu'à *La Grève* — comme « un coup de massue sur la tête », car l'art doit frapper immédiatement. Dès le *Potemkine*, toutefois, le montage des attractions se développe et trouve des moyens supplémentaires, « d'autres manœuvres tactiques dans l'attaque du spectateur »²⁹.

²⁸. *Schriften* 2, p. 123 s. (1926). Eisenstein reprendra le champ métaphorique de l'explosion jusqu'à la fin de sa vie, voir sur l'explosion pathétique les mémoires (*Yo* 683).

²⁹. « Constantza » (1926), *Oeuvres* I, p. 44 sq. ; *Schriften* 2, 129 ff. Il est intéressant de remarquer qu'à la fin de cette article Eisenstein ose déjà parler de l'intuition qui est nécessaire à l'auteur pour arriver au nouveau. Le travail analytique, mathématique etc. a besoin de cette « forme puissante d'énergie », même si on ne peut pas encore l'analyser !

Dans « Méthodes de montage » (1929), Eisenstein commence à différencier explicitement « l'impact des diverses formes de montage sur le complexe psycho-physiologique de celui qui est à l'autre bout de la chaîne: le spectateur ». Le plus primitif est « la force motrice brute qui peut aller jusqu'à inciter le spectateur à vibrer avec l'action ». Le plus raffiné incite le spectateur à découvrir de « nouveaux aspects », à approfondir « la perception » jusqu'à arriver à l'essence la plus profonde, à « voir » les récurrences au niveau le plus élevé et, finalement, à retourner avec un œil « neuf » « à l'ancien (la négation de la négation) ». Les lois de l'incitation et de l'agitation sensuelle et psychologique sont identiques et peuvent être mises ensemble d'une manière synergique non à la surface statique « de la structure des choses », mais en profondeur et dans leur essence. Le spectateur doit être amené à être en « harmonie intellectuelle » avec le processus thématique auquel l'œuvre invite³⁰.

La question devient de plus en plus fondamentale pour Eisenstein. De 1928 jusqu'à la fin de sa vie il fait usage du mot allemand *Grundproblem*: Comment « impliquer » entièrement et complètement le spectateur — corps et âme, sens et raison — en faisant appel à toutes ses facultés? Comment, se demande-t-il en 1932, « inciter le public à se servir (de l'œuvre) et comment ne pas seulement le distraire. L'empoigner et non l'amuser »? La réponse consiste à accepter que « le langage du cinéma soit le mouvement », non pas comme au théâtre où il se crée sur scène avec les personnages, les actions, etc., mais celui de la pensée même qui (re-)crée « la réalité dans le mouvement du processus psychique ». Or, le cinéma possède un « langage » qui lui correspond : « La forme du montage est, structurellement, une restitution des lois du processus de la pensée, laquelle à son tour, restitue la réalité mouvante en cours de déroulement ». Et quand un film est un modèle effectif reliant « la chose » et une conscience qui la réalise par une forme filmique nécessaire, on peut l'appeler « organique ». Le film fait vivre, en d'autres termes, dans la conscience du spectateur le conflit qui constitue le « thème » au sens étymologique du terme: la tâche qu'il faut accomplir pour survivre. L'exemple est *American Tragedy* de Dreiser dont Eisenstein ne voulait pas faire un thriller plaisant (comme Stroheim) mais une vraie tragédie donnant forme à un conflit fondamental de la vie américaine³¹.

Eisenstein s'est rendu compte — pratiquement depuis *Potemkine*, et explicitement à partir de *La Ligne générale* — que tous les moyens cinématographiques doivent servir à recréer artificiellement « la loi causale selon laquelle s'ordonnent les phénomènes de la nature » et évidemment de la société³²! L'organique selon Goethe — qu'il connaît bien et à qui il se réfère à plusieurs endroits — est la loi du système où tout se tient et où l'élément particulier est défini par son fonctionnement dans l'ensemble, dans le tout. L'organique « d'ordre particulier » souligne l'aspect dynamique et traite le « développement de la construction de l'œuvre »³³. Une œuvre est organique en ce sens quand « la loi de sa structure » fait non seulement de la « chose » un modèle dynamique mais correspond à « la loi qui régit ceux qui contemplent l'œuvre et cela dans la mesure où ils font eux-mêmes partie de la nature organique. Le contemplateur se sent organiquement lié à une œuvre de ce type, uni, confondu avec elle, exactement comme il se sent uni et confondu avec son milieu organique ambiant et avec la nature »³⁴. Nous résumons le plus clairement possible avec l'exemple de l'auteur. Le premier indice d'« insoumission » (et de manque de fraternité) dans *Potemkine* (un embryon de toute l'histoire), provoquant en nous une attente qui se concrétise d'une manière autonome, est repris quatre fois avec de nouvelles tournures et donne la possibilité de vivre le tout d'une manière de plus en plus radicale: « une seule et même loi régit et nous et l'œuvre » sans compter l'histoire concrète de 1905. L'œuvre

³⁰. Le Film, sa Forme, son Sens, p. 63-71

³¹. Ibid., « Allez-y servez-vous » (1932), p. 75-97, 82.

³². Oeuvres II, p. 50.

³³. Schriften 2, p. 51, ma traduction.

³⁴. Ibid., p. 50.

nous émeut et fait ainsi croître en nous ce qui fait le noyau dynamique de l'histoire: le désir d'un changement radical. Nous développons nos capacités (organiques) selon les données sémiotiques (artistiques) pour arriver à une nouvelle relation avec le monde (épistémologique et éthique)³⁵.

Tout cela n'est possible que si l'ébranlement est assez fort pour obliger ou inciter le spectateur à « sortir de lui-même » et de son « état habituel »³⁶. Cela signifie littéralement l'*extase*. Pendant les dix-huit dernières années de sa vie Eisenstein analyse à maintes reprises la manière d'arriver, avec une construction pathétique, à faire « tourner » dans la conscience du spectateur un état habituel en quelque chose de nouveau, à inciter « le passage à quelque chose d'autre, à quelque chose d'une qualité différente, quelque chose de contraire à ce qui précède »³⁷. Quels sont donc les moyens nécessaires pour arriver à ce nouvel état ? Eisenstein énumère des procédures différentes. Le metteur en scène peut (1) simplement montrer le « comportement contagieux » d'un personnage « saisi par le pathétique »³⁸; (2) il peut — comme l'ont fait Shakespeare ou Zola — représenter un environnement « dans les conditions de la frénésie »³⁹; ou bien (3) il réalise — comme certains auteurs modernes, ou encore, le peintre El Greco — le changement des structures de composition selon les lois de l'*extase*⁴⁰. Ainsi, la construction du texte sert à incarner la relation (attitude) de l'auteur envers le contenu et à obliger le spectateur « à adopter la même attitude »⁴¹. L'auteur doit développer en soi ce « bond », ce « passage de la quantité en qualité »⁴² qu'il propose au spectateur par l'œuvre: « la structure pathétique est celle qui nous oblige, nous qui suivons sa démarche, à vivre les moments de l'accomplissement et du devenir des lois des processus dialectiques »⁴³. Pour que quelque chose ou un événement devienne un thème, il faut en dégager le pathétique. Le pathétique est ce qui est le plus motivant au sens strict du terme. Pour bien comprendre cela, il faut être attentif au fait que ce qui est émouvant réside aussi bien dans ce qu'on prend pour « une chose » ou « un événement » que dans une relation évaluative envers lui. Ce que font Vronski et Anna Karenine est compris par Tolstoï comme *adultère* non seulement à titre d'action « criminelle », mais également, et Eisenstein le montre bien, au sens d'une action « meurtrière »⁴⁴. La composition est imprégnée jusque dans le moindre détail métaphorique du « meurtre comme significateur fondamental du comportement expressif de l'auteur » et comme « déterminateur de tous les éléments fondamentaux du traitement compositionnel de cette scène »⁴⁵.

Le pathétique est donc doublement relatif : pour les paysans russes, la centrifugeuse est pathétique (*La Ligne générale*) parce qu'elle transforme miraculeusement le lait en qualité supérieure et parce qu'elle promet un avenir optimiste (ce qui transforme les gens moralement). Elle devient l'incarnation d'un grand espoir et, du même coup, un symbole. Une « chose » recèle en elle « organiquement » des dimensions de qualités supérieures et cela est aussi vrai pour une conscience individuelle ou une collectivité. Une véritable œuvre d'art est une organisation par laquelle à la fois l'auteur — par toutes ses facultés, toutes ces compétences, tout son travail — et le spectateur — par toutes ses énergies appliquées — arrivent « à la forme la plus haute de l'organique: le pathétique »⁴⁶. Il y dans ce concept, pour lequel Eisenstein a créé en russe le

³⁵. « L'organique et le pathétique » (1939), *Oeuvres II*, p. 47-102 ; al. *Schriften 2*, p. 150-186.

³⁶. 1946-47, *Oeuvres II*, p. 79 et 95, *Schriften 2*, p. 173 et 185.

³⁷. *Oeuvres II*, p. 80 ; dt., *Schriften 4*, p. 176 ; vgl. 2, p. 259 sq.

³⁸. Eisenstein s'en sert surtout dans les scènes de foule. *Oeuvres II*, p. 82 ; *Schriften 4*, p. 175.

³⁹. *Ibid.*, resp., p. 83 et p. 175.

⁴⁰. *Ibid.*, resp., p. 86 et p. 175.

⁴¹. *Ibid.*, resp., p. 81 et p. 174.

⁴². *Ibid.*, resp., p. 95 et p. 184.

⁴³. *Ibid.*, resp., p. 96 et p. 185.

⁴⁴. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 185. GA 183 (= *Gesammelte Aufsätze*, Zürich, s.d.).

⁴⁵. *Ibid.*, p. 186. 184

⁴⁶. *Oeuvres II*, p. 98 ; *Schriften 4*, p. 198 ; *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 182.

néologisme « l'organique/organicité », un aspect téléologique: la raison d'être implique un devenir autre. Dans ses cours, Eisenstein souligne le parallélisme entre les différents « mondes » où se réalisent ces « sauts de nature »: l'eau se transforme en vapeur ou en glace, le fer devient acier, la lumière devient couleur, la chenille papillon, le son parole ou mélodie... et un texte se transforme en œuvre d'art. Il est fasciné par le changement de mouvement qui réside au fond de toutes ces formes. Le changement de structures par l'artiste ressemble au tourbillonnement du tambour du chaman qui invite à la danse et — par le rythme partagé — à la découverte d'une autre et nouvelle intensité vitale dans l'union de la pensée la plus sensuelle et du plaisir d'abstraction le plus raffiné⁴⁷.

Toute cette thématique des mouvements qui mènent à la découverte du nouveau grâce à l'union des sphères du sentiment et du raisonnement, de la sensualité et de la réflexion abstraite, de l'émotionnel et de la logique est reprise en 1938-39 sous différents points de vue. Nous avons déjà parlé du film intellectuel⁴⁸. Le plus important est résumé par ce qu'Eisenstein appelle la dynamique artistique. Toute représentation qui ne prend pas en compte les apports du spectateur, donne des résultats et provoque des réactions automatiques. Une œuvre est vivante proportionnellement à la participation du spectateur au processus de la création. « Quels seront les moyens et les méthodes à employer pour façonner la représentation afin qu'elle révèle simultanément, d'une part ce qu'elle est censée montrer, et d'autre part comment l'auteur se comporte envers elle et comment l'auteur désire que les spectateurs la reçoivent, la ressentent et y réagissent⁴⁹? » Quarante ans après Charles S. Peirce et en même temps que Mikhaïl Bakhtine et Karl Bühler, Eisenstein développe l'idée que l'art réside avant tout dans la composition des données pragmatiques de la communication. Il répète souvent la question: comment est-il possible de présenter quelque chose et de définir en même temps la relation de l'auteur à l'égard de cette chose? La structure du discours filmique (moyens, procédés, montage et, enfin, composition) permet l'incarnation d'une attitude ou d'un comportement en même temps que la référence à un monde. En même temps, il demande: comment faire pour que le spectateur prenne une attitude analogue? L'ambiguïté du terme *Einstellung* (attitude, prise, réglage, cadrage, plan) souligne qu'il y a relation multiple. L'apport d'Eisenstein pourrait se résumer ainsi dans les termes de la pragmatique linguistique: les structures d'énonciation du film doivent régler le processus d'appropriation de la référence de telle manière que la pratique signifiante du spectateur devienne fondamentalement analogue aux principes de la pratique téléologique de l'auteur⁵⁰. En termes narratologiques: le film en tant que discours artistique donne une structure à l'acte communicatif de telle sorte que, d'une forme relativement indépendante du moment historique, le spectateur est amené à se faire créateur non seulement du texte réel, mais aussi du monde diégétique (et de son système de valeurs)⁵¹. Puisqu'il s'agit d'une pratique réglée par des signes pendant la communication, j'ai choisi le terme « sympratique » de Novalis⁵².

Eisenstein croit que certaines structures de composition mènent « infailliblement » à un effet précis⁵³. Cela est douteux vu l'historicité du texte filmique qu'Eisenstein décrit fort bien lui-même en discutant la scène finale de *La Grève* (i.e., la « boucherie »). Mais il rend évident que la structuration artistique peut entraîner le spectateur avec une certaine nécessité. Il donne d'abord un exemple de la vie quotidienne. Comment un touriste arrive-t-il à une « image généralisée dans

⁴⁷. *Schriften* 4, p. 118-131 et 225.

⁴⁸. « De la structure (du film) », *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 181 sq. ; *Schriften* 4, p. 31 sq. (dans une traduction différente avec beaucoup d'omissions).

⁴⁹. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 182 ; dt. GA 178 ; v. II: 31 sq.

⁵⁰. C'est une reformulation de Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris 1966-1974, p. 80 sq.

⁵¹. Reformulation de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 74.

⁵². Cf. R. Kloepfer, 1985/1999.

⁵³. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 184 ; GA 181.

l'esprit et les sens » de la 42^e rue à New York⁵⁴? Il doit former une « Gestalt » globale de la rue: sa position, sa forme, ses théâtres, ses cinés, ses magasins, les bâtiments importants, les maisons, les arbres, etc. Les impressions concrètes doivent nourrir une synthèse spécifique. De la même façon, un romancier comme Maupassant invite le lecteur, par des éléments perceptifs riches, à s'imaginer ce qui est le sens de « minuit » pour le héros à un moment donné⁵⁵. C'est ce qu'on discute depuis Frege avec les termes « signification/*Bedeutung* » et « sens/*Sinn* ». L'indication significative sur le chronomètre (« zéro heure ») peut être chargée de sens selon le contexte réel ou selon les invitations du texte à lui attribuer des valeurs concrètes. La définition encyclopédique du Déluge et les notes de Léonard de Vinci en vue d'un tableau se distinguent exactement par la structure de cette « feuille de découpage » que l'auteur nous donne d'une manière narrative et qui fait de l'objet un événement dont le résultat complexe est constitué par le lecteur. Dès que l'auteur arrive à mêler intimement le spectateur au processus de la création, il lui fait produire un sens précis de la chose. C'est sa valeur événementielle. L'efficacité de cette méthode réside donc dans la sympratique:

[Elle se trouve] dans le fait que le spectateur est entraîné en un acte créateur dans lequel sa personnalité n'est pas subordonnée à celle de l'auteur mais s'épanouit au contraire en se fondant à ses intentions [...] De fait, chaque spectateur, suivant sa personnalité et à sa façon d'après sa propre expérience (du sein de sa fantaisie du canevas de ses associations, des données de son caractère, de ses habitudes et de ses appartenances sociales) crée une image suivant la voie tracée par le créateur. [...] l'image (i.e. la Gestalt d'un mouvement, d'un événement, d'une évaluation) conçue par l'auteur est devenu chair de la chair de l'image qui naît en chaque spectateur... En moi, spectateur, cette image est née, a pris corps. Non seulement l'œuvre de l'auteur mais la mienne aussi, moi, spectateur-créateur.

Les trois exemples — surtout les notes sur Léonard de Vinci — montrent que le sens de l'œuvre — son « surplus » — est basé sur « le principe du montage (opposé à celui de la représentation) qui oblige le spectateur à créer lui-même, et de ce fait, provoque cette force de l'enthousiasme créateur intérieur chez le spectateur ». Ainsi est développé ce qui distingue pour Eisenstein « une œuvre émotionnelle de celle qui n'est que le récit et la stricte représentation logique des événements ». La charge émotionnelle dans ce sens radical (= générateur) que lui attribue Eisenstein donne au spectateur l'énergie de se faire co-créateur⁵⁶.

3. *Imiter, imaginer et devenir autre*

Dans la tradition de l'Antiquité jusqu'à Kant, « expression », *Ausdruck*, souligne qu'un signe peut transporter l'affectation de l'âme de l'auteur. Leibniz par exemple appelle l'âme le « miroir vivant » du monde. Et pour Kant l'expression donne au visage « la signification morale ». De la mystique au romantisme allemand, l'expression d'une expérience vécue dans un acte corporel et artistique peut « éveiller » avec une certaine nécessité une expérience analogue chez le spectateur. Il y a évidemment de grandes différences entre un Novalis, un Schlegel, un Hegel ou un Schelling, mais il y a un facteur commun: la conception d'une valeur « totale » peut se faire « objective » par l'expression. De Nietzsche à Dilthey, l'expérience vécue est considérée comme « cellule originaire du monde historique ». Les profondeurs que la pensée réflexive ne

⁵⁴. *Ibid.*, resp., p. 220 ; GA 239.

⁵⁵. *Ibid.*, resp., p. 219 sq. ; GA 237 sqq.

⁵⁶. *Ibid.*, resp., p. 220, 228 sq. ; GA 239, 252 sqq.

peut éclaircir montent à la surface et prennent un corps « objectif » par l'expression artistique⁵⁷. Toutes ces tendances sont concentrées dans l'œuvre d'E. Cassirer *Die Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929) qu'Eisenstein a bien étudiée⁵⁸. Il faut se garder des discussions superficielles des dernières décennies pour ne pas réduire Eisenstein au fantoches « (post)structuralistes ».

L'article « La nature/structure des choses/de l'œuvre » de 1939 implique en russe une double ambiguïté non seulement esthétique, mais philosophique. Dominique Chateau montre bien qu'Eisenstein « ne distingue pas expression et représentation. [...] Pour lui [...] représenter ne signifie pas simplement désigner quelque chose ou quelqu'un, mais organiser une œuvre, lui trouver une règle de construction »⁵⁹. Chateau discute l'exemple qu'offre Eisenstein — la tristesse — à l'aide de Goodman et Peirce. Il mentionne la perspective pragmatique (« énonciation »)⁶⁰, mais soumet tout à la représentation. Avec J. Aumont, le dynamisme qui mène au pathétique est vu uniquement sous l'aspect référentiel: « la *schématisation graphique*, qui transforme le donné figuratif en image d'un thème, la *métaphore*, dont le processus d'importation d'une propriété extrinsèque permet de représenter le contenu essentiel de l'image, et la *généralisation*, qui élève l'image au rang d'une idée »⁶¹. Mais tout cela n'est réel que si le spectateur produit pour lui-même — guidé par la composition entière ou par des procédés partiels — la tristesse ou une émotion plus complexe comme la joie à la vue de la tristesse de l'ennemi. Car il s'agit non seulement — je le répète — de « représenter » par la référence l'attitude de l'auteur mais d'en produire une impression, une *Einstellung*, un comportement analogue chez le spectateur⁶². L'analogie entre la loi de cohérence de l'œuvre peut être analogue à la loi organique de la nature « des choses », à celle de certains principes de l'auteur et à celle du co-auteur, le spectateur. La mimesis est — comme tout signe selon Peirce — une relation fondamentalement triple.

Dans son manuscrit sur « L'imitation comme domination » pour le congrès de La Sarraz (1929), Eisenstein réfléchit sur ce *Grundprinzip* de la création artistique selon Aristote⁶³. La mimesis ne doit pas être conçue comme imitation de la forme (extérieure), car cela équivaut au cannibalisme: on ingurgite l'autre et croit posséder toutes ses facultés. La donnée de base selon Aristote — le désir et le plaisir « philosophique » d'imiter — ne reproduit pas seulement une chose donnée, mais le principe de son devenir (*natura naturans* disent les scolastiques). Il ne s'agit pas du tout, comme le prétend O. Bulgakowa⁶⁴, d'une vue (pseudo-)platonicienne (essence-

⁵⁷ Voir les trois parties de l'article « Ausdruck » de G. Tonelli, B. Fichtner et R. Kirchhof dans Joachim Ritter (éd.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 1, 1971, p. 653-662.

⁵⁸ 3 vol. Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1953. « Les différentes productions de la culture spirituelle, la langue, la connaissance scientifique, le mythe, l'art, la religion deviennent (...) des tentatives diverses qui visent un seul but : la transformation du monde passif des impressions, dans lequel l'esprit est emprisonné d'abord, en monde d'expression pur et spirituel. » (*Oeuvres* I, p. 12). Dans sa « phénoménologie de l'expression » (I, p. 124 ; III, p. 78 sq. ; p. 108 sq. ; p. 116 sq. ; p. 230 sq.) Cassirer souligne que l'expérience d'unité est origine et finalité de toute expression artistique. Par l'expression sensorielle, un contenu psychique s'accomplit. Les deux deviennent des unités distinctes par l'interpénétration. Il n'y a pas un « être » et ensuite une « signification », mais le devenir signe (d'abord expressif) constitue quelque chose comme tel (III, p. 125). La sémiotique de Ch. S. Peirce (*Firstness*) et la théorie de Klages (« *Ausdruckskunde* ») qu'Eisenstein cite souvent ont cette même base : l'unité dans le monde (primordiale ou extatique) ne se réalise vraiment que dans l'expression de quelqu'un pour quelqu'un et cela d'une manière rétroactive. La psychologie de l'expression des auteurs de la Gestaltpsychologie (Lewin, Kofka) qu'Eisenstein découvre après 1928 développe entre autre une théorie de l'identification (empathie) et d'imitation que Eisenstein relie de bon droit à Aristote (*Herausforderung Eisenstein*, p. 46-48).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*, p. 38 se référant à J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979, p. 183 sq.

⁶² « L'organique et le pathétique », *Schriften* 1, p. 31 ; « De la structure... », *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 32.

⁶³ Écrit en allemand « Nachahmung als Beherrschung », publié dans *Herausforderung Eisenstein*, p. 46-48.

⁶⁴ *Herausforderung Eisenstein*, p. 55-63.

apparence) où d'un « dualisme (pseudo-)kantien » (âme-corps) ! L'argumentation d'Eisenstein correspond entièrement à la conception de Benjamin qui écrit au même moment ses notes sur la « nécessité de devenir semblable ».

L'esthétique de performance (*Wirkungsästhetik*) imite le principe constructif des plantes (en spirale) et non une forme reproductible automatiquement comme les seins de Marie-Antoinette en ver servant de coupe à fruit⁶⁵. « La tâche du film? » Il se sert des attractions et de l'acteur. Celui-ci est *mimos* (mime, acteur), mais il est aussi

objet de l'imitation. Car nous ne savons jamais ce qui se passe dans l'autre. Nous voyons son expression. La sympathie, comme faculté d'éprouver les mêmes sensations, sentiments ou émotions qu'éprouve un autre, implique une ressemblance fondamentale. « Nous mimons l'autre » [*Wir mimen den anderen nach*] et, ce faisant, nous éprouvons. Nous tirons des conclusions sur la manière dont il devrait se sentir selon notre état d'âme du moment. L'acteur nous crée les émotions. Très bien. Pourquoi se casser la tête. Tout est en ligne et bien. C'est la ligne la plus droite. Et le chemin le plus borné⁶⁶.

Il ne faut pas perdre de vue que l'identification directe peut être assez bête. On admettait depuis longtemps — contre toute évidence et contre les grands penseurs depuis Diderot et Lessing — que « *mimesis*/imitation » était purement référentielle et statique. Eisenstein se moque de cette tradition nouvelle et simplificatrice: « La peur de la concentration d'un problème. La peur du nouveau. La peur d'un contexte nouveau. Il n'y a que les formes nouvelles qui créent des questions nouvelles ». Dans la première version de son discours, cet aspect est encore plus clairement articulé:

L'acteur comme objet d'imitation. Le lire. Le sort humain. L'importance non des événements, mais des résultats émotionnels et idéologiques. L'être humain (c'est-à-dire sur scène) comme moyen. Cela pourrait être autre chose. Homme, masse, univers. Le pont joue l'imitation d'une forme courbée⁶⁷.

Le principe d'où part le théâtre et tout « art imitatif » n'est pas le désir de référer. Les danses primitives en peau de bête servent à « exciter d'une manière extrêmement précise les instincts de chasse et les instincts de combat du public primitif »; elles servent à « produire un effet émotionnel maximum sur le spectateur »⁶⁸. Le rite décrit la limite entre pratique et sympratique sociale.

Le *mimos*, l'acteur, la masse des acteurs, une chose de la vie quotidienne, le pont... imitent, c'est-à-dire sont offerts par la mise en scène, par le montage, par tout ce qui est composition, de manière à ce que nous, les spectateurs, soyons capables de devenir pareils « en principe ». La scène-clé de *La Ligne générale* imite le changement de qualité du lait en crème. L'imitation n'est pas reproduction superficielle. C'est un devenir pareil. Cela peut se faire d'une manière limitée — tristesse sur la scène = tristesse du public —, ou bien selon des mouvements réglés très complexes. La sympratique que demande un indice peut être minimale. Pour réaliser les tropes décrits dans la rhétorique, la participation dirigée par une ellipse (ajout) par exemple peut être simple ou complexe (métaphore filée, ironie, etc.). C'est pour cela qu'Eisenstein s'intéresse tellement à la synecdoque. Pendant notre participation coproductive dans les scènes-clés d'un

⁶⁵. Herausforderung Eisenstein, p. 47.

⁶⁶. Ibid., p. 48.

⁶⁷. Ibid., 48 (variante)

⁶⁸. Oeuvres I, p. 140, 143.

film, nous sommes matrice, métaphore et généralisation. En 1929, Eisenstein analyse le plan comme « embryon » du montage s'il naît d'une dualité en conflit⁶⁹. Kouléchov et Poudovkine lient les plans comme des briques et « démontrent » ainsi ce que l'on sait déjà. Contre la liaison additive Eisenstein propose l'union en « choc » ou en « conflit » par laquelle « naît » une pensée, un concept, une idée nouvelle. Il souligne dans tous les articles de cette année et des années trente que la liaison additive et traditionnelle est valable, mais que « c'est un cas particulier ». Quand on veut que l'œil attribue la signification d'une manière automatique, additive et statique, il n'y a pas montage créatif. Le montage au sens large commence déjà à l'intérieur d'un plan qui peut impliquer un « montage potentiel » par le conflit « graphique » (des lignes), le conflit de « surfaces », de « masses » (les espaces remplis d'intensités variées de lumière), de « profondeurs ». Eisenstein prévoit déjà Orson Welles et William Wyler (le conflit en profondeur de champ)⁷⁰. Il sait que c'est dans la différence conflictuelle de l'information — au sens étymologique du terme — dans toutes ses dimensions et entre elles que se crée la valeur sémiotique supérieure... par, dans et pour le spectateur. Le conflit entre un gros plan et un plan d'ensemble ou entre les « cadres résolus par volume contre des cadres résolus par surfaces », peuvent créer un surplus sémiotique. Ce dernier émerge des conflits entre les « plans clairs » et les « plans foncés », entre l'habitude de concevoir un objet dans l'espace ou dans le temps et la distorsion optique ou le ralenti. Quand on énumère tous les procédés possibles jusqu'au conflit entre l'acoustique et l'optique — et ils sont illimités — on oublie trop souvent qu'il y a superposition nécessaire dans la conscience du spectateur. « On veut dire, que dans tous les cas cités, le même principe de comparaison est en œuvre, qui nous permet au fond et dans tous les domaines le constat et la perception »⁷¹. Et ce n'est pas n'importe quel conflit qui crée du nouveau pour la conscience co-productrice: il faut que l'artiste nous entraîne — dans les deux sens du mot — parce qu'il donne « une nouvelle faculté sensorielle: la capacité de réduire à un dénominateur commun les perceptions visuelles et auditives »⁷². En 1929, Eisenstein souligne à Stuttgart et à Zurich: « *La forme spatiale de cette dynamique est expression. Les diverses phases de tension [temporelle]-rythme* »⁷³. Et tout cela est valable pour la relation triadique de l'imitation. Eisenstein s'explique en se référant au signe le plus complexe: l'acteur. Le metteur en scène fait de lui l'icone (l'image) d'un phénomène. L'imitation insinuée, suggérée ou forcée du spectateur le transforme en structure « organique » et originaire: il est fertilisé et réalise sa conception du phénomène. « Par l'union du phénomène et de l'imagination (*Phantasie*) se crée la réalité (*Wirklichkeit*) » dit Schelling. « La reine des facultés » (Baudelaire) est la première faculté de connaissance. Le ralenti, par exemple, peut devenir une procédure mimétique. « Je ne connais qu'un seul exemple d'une application intégrale de cette méthode ». On s'en sert normalement pour le pittoresque, pour indiquer un rêve ou pour toute sorte de « futilités ou inutiles espiègleries de caméra ». Le jeu d'un acteur est effectif à cause de « l'imitation inconsciente qu'en fait le spectateur ». Dans le cas du ralenti, « l'intensité de la réception croît parce que le processus d'imitation se développe plus aisément au cours d'un mouvement désintégré... »⁷⁴.

La superposition de deux *Gestalten* en conflit est à la base de tout geste expressif:

⁶⁹. « Le principe du cinéma... », *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 33-45, surtout p.40.

⁷⁰. André Bazin (« L'évolution du langage cinématographique » de 1953) et tous ceux qui l'ont suivi attaquent un fantôme quand ils s'attaquent au montage « russe ». On est dans les années 50 tout à fait d'accord avec cet Eisenstein de 1929, qu'on ne connaît pas, quand on avance la thèse qu'avec le montage — invisible ou manifeste — est créé un sens, que les images en soi ne contiennent pas et qui est créé uniquement par la relation.

⁷¹. *Herausforderung Eisenstein*, p. 31 (de la même année).

⁷². *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 28.

⁷³. « Stuttgart », *op. cit.*, p. 61; *Herausforderung Eisenstein*, p. 29 ; *Schriften* 3, p. 203.

⁷⁴. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 44 ; DQ: p. 88.

Le secret de la fabuleuse mobilité des personnages de Daumier ou Lautrec consiste en ceci que différentes parties du corps des figures sont reproduites dans des états spatiaux (positions qui varient dans le temps).

Si on développe logiquement la position A du pied, on construit une position correspondante du corps A. Néanmoins le corps est, depuis le genou, déjà reproduit dans la position A + a. L'effet cinématique de l'image immobile y est déjà présent ici ! De la hanche aux épaules on a déjà A + a + a. Le personnage semble vivant et vibrant.⁷⁵

En tant que spectateurs, cette méthode nous fait « correspondre » d'une manière inconsciente avec l'acteur. « Imiter », pour le spectateur, constitue une pratique signifiante qu'il réalise souvent malgré lui — ou encore, et préférablement, en toute liberté et selon son « plaisir désintéressé » (Kant). « Le signe de montage » et son « pouvoir expressif » consistent en des « excitants/stimuli » très différents selon leur composition dans l'espace et dans le temps. « La 4^e dimension au cinéma » (1929) doit être incluse dans nos recherches⁷⁶. Ce qui semble être « réception » passive n'est qu'action inconsciente. L'histoire du cinéma nous montre comment, en très peu de temps une nouveauté s'automatise. La faculté de sémiologie dans le film opère d'une manière analogue à la faculté de langue qui fait que l'enfant apprend vite à parler et ce, sans jamais s'en rendre compte. C'est d'ailleurs là l'un des grands problèmes de la sympratique: à quel moment faut-il prendre connaissance de notre « participation » inconsciente ? Or il me semble que l'on pourrait effectuer un pas important dans la direction que trace Eisenstein dans toutes ses analyses si l'on pouvait seulement comprendre et communiquer d'une manière intersubjective à la fois le moment exact où se réalise l'effet de nouveauté et ce qui, dans la composition, « incarne » la cause complexe⁷⁷.

« L'organisation » de notre in-formation, de notre ré-sonance, de notre ré-action peut être primitive comme « le sentiment primitivement-émotionnel » provoqué par un orchestre de cuivres et de tambours jouant une marche et elle peut nous inciter à des mouvements intérieurs complexes. Un des grands malentendus, contre lequel Eisenstein a dû se défendre à partir des années 30, à trait à son concept de « montage *intellectuel* »⁷⁸. Dans un discours en 1935, Eisenstein constate la bêtise générale qui prétend qu'un film sans émotivité et sensualité est « intellectuel »⁷⁹. C'est justement le contraire: « quand nous avons parlé de film intellectuel, cela voulait dire qu'on y voyait une construction, qui pourrait guider le processus de la pensée de l'auditoire et jouer un rôle très précis dans la croissance émotionnelle de la pensée. » Dans son discours à la Sorbonne (1930) et surtout dans son article « Perspectives » de 1929 il s'explique clairement⁸⁰. Comme toujours, il veut éviter les fausses alternatives comme la polarisation entre, d'un côté, « l'art est connaissance de la vie » et, de l'autre, « l'art est organisation de la vie »⁸¹. L'art ne donne pas un *contenu* que la *forme* « comporte » telle comme une corbeille, selon l'étymologie grecque. « Le principe d'organisation de la pensée est le “ contenu ” effectif d'un œuvre »⁸². Dans un journal, les différentes informations — des faits politiques, des scandales, des faits divers, etc. — ne sont pas son contenu mais ce qui est « comporté ». « Le contenu d'un

⁷⁵. « Stuttgart », *op. cit.*, p. 69; *Schriften* 3, p. 207.

⁷⁶. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 55 sq. ; DQ p. 90 sq.

⁷⁷. La démonstration du logiciel Akira lors du colloque...

⁷⁸. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 68 ; DQ: p. 104

⁷⁹. DQ 114 sqq. : Rede auf der All-Unions-Konferenz sowjetischer Filmschaffender, p. 114-153.

⁸⁰. DQ 58-71: Perspektiven, p. 58-71.

⁸¹. DQ 59

⁸². DQ 62

journal est le principe d'organisation et de traitement de ce qu'il contient »⁸³. La connaissance — et Eisenstein se réfère à son équivalent allemand *Erkenntnis* — implique un savoir-faire pratique (*können*). « Pour nous, celui qui connaît est coproducteur ». C'est en ce sens qu'Adam peut « connaître » Ève et que s'« engendre » une connaissance mutuelle : ils « forment » un couple et « font » un enfant⁸⁴. De même, l'art met fin au « dualisme des sphères “ émotion ” et “ raison ” ». Par « intellectuel », Eisenstein entend donc l'union productrice de « la réaction sensuelle » et « l'abstraction nécessaire »⁸⁵. « La dialectique d'une œuvre d'art est basée sur cette dualité ». Son efficacité réside dans l'unité provoquée de deux processus: « l'élévation fougueusement progressive sur des niveaux de la conscience plus élevés et, en même temps, la pénétration (par la structure formelle) des couches les plus profondes de la pensée sensuelle »⁸⁶. La spirale citée plus haut doit avoir aussi bien un côté régressif que progressif. L'abandon à ce qui nous submerge est le corrélat esthétique nécessaire à la jouissance extatique⁸⁷.

Et c'est une pratique dialogique puisqu'elle « oblige le spectateur à créer lui-même », puisqu'elle provoque en lui « l'enthousiasme créateur », puisqu'elle le fait descendre — comme l'auteur a dû le faire — dans les couches les plus profondes où se forme son système de valeurs. Eisenstein remarque que le metteur en scène « lui aussi est quelque peu acteur »⁸⁸. Car imaginer, c'est créer en soi par imitation. « Nous obligerons l'état d'esprit et les sentiments de nous posséder », nous produisons — pour résumer très brièvement ce qu'Eisenstein développe en quelques pages — un montage de scènes, de situations, de détails qui font éclore dans l'auteur/metteur en scène/acteur — « l'image fondamentale du thème »; et cette image est en même temps, par principe, une émotion. Cette « expérience aiguë et authentique » est aussi bien à l'origine de la production que sa finalité pour le spectateur. La puissance maximale d'expression est uniquement offerte si l'énonciation iconise un geste corporel fondamental dans une union profonde, synthétique et synesthésique. C'est pour cela qu'Eisenstein analyse les scènes-clés de sa première mise en scène théâtrale, celles de sa mise en scène de la Walkyrie, et de nombreuses scènes tirées de tous ses films. L'exemple littéraire dans l'article cité (Pouchkine) montre que la suite perceptive commence par le geste global d'une attitude évaluative (l'exaltation par exemple), il y a ensuite perception différenciée des moyens discursifs et, finalement, l'information concrète⁸⁹. Le montage comme principe — non pas unique, mais important — de la mise en scène décompose le monde représentable et ses valeurs pour trouver ce que les romantiques et certains symbolistes appellent la « quintessence » du sens. Il s'en sert pour « composer », pour « fondre ces éléments en une unité organique »⁹⁰.

La décomposition en impressions/informations minimales pour provoquer une nouvelle synthèse et la disposition des unités supérieures sont des opérations qui conduisent vers des unités « polyphoniques »⁹¹. Ce terme décrit la structure discursive et ce qui se produit dans la

⁸³. DQ 63

⁸⁴. DQ 64

⁸⁵. DQ 65

⁸⁶. DQ 146

⁸⁷ « Conférence de l'union générale des producteurs de film » (1935).

⁸⁸. *Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 230; GA: 255

⁸⁹. *Ibid.*, p. 230-234; GA: p. 258-263

⁹⁰. *Ibid.*, p. 257.

⁹¹. *Ibid.*, p. 258 sq. Voir à ce propos ses remarques sur « la couleur des sons » (*Le Film, sa Forme, son Sens*, p. 279 sq., surtout l'analyse de Rimbaud, p. 297 sq.). L'union synesthésique de couleurs et de sons (et leur relation avec des émotions) est un produit soit d'impressions fortes dans l'enfance, soit des habitudes culturelles. Elle est surtout un bon exemple de caractérisation car : « c'est que nous décidons nous-mêmes quelles sont les couleurs et les sons qui rempliraient au mieux le rôle que nous leurs avons assigné tout en provoquant l'émotion dont nous avons besoin. » Et cela se fait et se maintient par le système érigé pour tout l'œuvre qui gouverne « la tonalité de couleur » « lui assignant une structure d'image en harmonie étroite avec le thème, l'idée même de l'œuvre » (p. 305).

conscience du spectateur dans sa pratique et mène à l'imagination du monde. La simultanéité dans le montage vertical doit finalement rétablir l'unité du comportement de l'Homme (en majuscule dans le texte) qui reste un, même s'il est déchiré par des exigences et des émotions contradictoires. Le héros — peuple ou individu — existe uniquement en nous, les spectateurs, et notre créativité dirigée. Parlant d'*Alexandre Nevsky*, Eisenstein semble prévoir *Ivan le Terrible*. Si *Nevsky* intègre le son, la lumière et, peut-être même, la « troisième dimension » au sein de l'espace filmique, il doit déboucher sur une unité nouvelle dans « l'interpénétration de l'œuvre d'art [avec] celui qui la reçoit, l'interprète, la consomme »⁹². En quoi réside cette unité ? Dans le mouvement. Quand un mouvement dans les couleurs ou la tonalité (par exemple, le va-et-vient du jeu de lumière qui se reflète dans les vagues) se lie au mouvement interne d'un morceau de musique (par exemple, la *Barcarolle* d'Offenbach), le geste (figuratif) de la lumière et le geste (figuratif) des sons sont « commensurables » et peuvent facilement être liés, à leur tour, à un mouvement (figuratif) chez spectateur. Ainsi, la triade — un ensemble de relations — devient signe émotionnel. Par nécessité, Eisenstein analyse tous ces mouvements comme autant de « gestes »⁹³. Tout ce qui est « monté » au plan visuel de même que la totalité des sonorités — surtout la musique — doit être construit de façon à devenir « incarnation plastique », de la même façon que l'intonation — le mouvement de la voix — incarne un mouvement émotionnel de base. « Il convient de préciser que nous ne traitons pas ici du fait du mouvement dans l'œuvre d'art, mais des *moyens* grâce auxquels ce mouvement *prend corps* [...] exprimant ainsi, non seulement le mouvement et l'attitude de ceux-ci (i.e., des personnages), mais plutôt la gamme entière de toutes les émotions de l'artiste »⁹⁴.

On peut formuler les buts de l'artiste dans les termes de la rhétorique classique radicalisés par Eisenstein: mettre en mouvement le spectateur (*movere*) pour qu'il imite et imagine un monde, plus riche, plus vrai, plus approprié au développement de l'humanité (*prodesse*) — ce à quoi on peut ajouter que c'est dans ce « faire » (en grec *poein*) que réside, par ailleurs, le plaisir esthétique (*delectare*)⁹⁵. Eisenstein se sert du concept de « l'organique » pour souligner la finalité: l'homme est fait pour se développer selon ce plaisir fondamental qui doit diriger ses

⁹². DQ, P. 247sq.

⁹³. Le Film, sa Forme, son Sens, p. 314.

⁹⁴. Ibid., p. 316.

⁹⁵ « L'orchestration » de tout ce qui est mis en scène devant les appareils, avec tout ce qui est « monté » avec les instruments cinématographique (y inclus la musique, évidemment !) mène à des « gestes » complexes et « identiques » (Le Film, sa Forme, son Sens, p. 316 sq.). L'impression audiovisuelle est analysée par une réduction au dessin des mouvements en ligne qu'un « geste de main » pourrait à la rigueur indiquer. Il n'est pas important que l'analyse de Eisenstein soit correcte dans le détail. Sa thèse fondamentale — anthropologiquement fondamentale — est à la base de tout ceux qui ont accepté la prémisse de la psychologie de la Gestalt que le tout est plus qu'une addition de ses éléments et que la conscience réagit gestuellement à cet ensemble même si on ne peut pas s'en rendre compte. Cela est souligné par Panofsky comme par Merleau-Ponty et tant d'autres (voir : Rolf Klopfer, « Filmsemiotik », in Posner, Roland et al. éd., Handbuch der Semiotik III, Berlin, de Gruyter, à paraître). Les gestes cinématographiques complexes provoquent des sentiments précis: attention et attente par exemple (p. 324). L'artiste — et surtout le metteur en scène — est un directeur de conscience, un dramaturge des mouvements intérieurs. Il « entraîne » non seulement le regard, mais tous les sens à s'orienter dans l'espace imaginaire (p. 328 sq.). Ce phénomène est analysé par K. Bühler avec son concept de la *deixis ad phantasmam*. L'idée de la dramaturgie du spectateur (et du lecteur) est connue depuis Platon et Aristote, Diderot, Lessing, Schopenhauer, Nietzsche, elle est dans l'air depuis Meyerhold, reprise par Brecht, Bühler, etc., et soulignée par Gombrich à maintes reprises (voir le chapitre « Intratheatrale Kommunikation » dans les *Texte zu Theorie des Theaters*, éd. par Klaus Lazarowicz et Christopher Balme, Stuttgart (Reclam) 1991, p. 460-500). J'ai choisi le terme « sympratique » pour la pragmatique intratextuelle pour souligner qu'il y a continuité des « figures » minimales des tropes (l'ellipse nous oblige à ajouter, l'ironie de réévaluer etc.) jusqu'aux jeux complexes auxquels nous invitent les différentes formes de suspens codifiées d'un Hitchcock. La réponse de la Gestaltpsychologie à la question « Pourquoi est-ce qu'on marche ou joue selon le désir de l'artiste ? » est aussi simple que vieille : parce qu'il y a le « plaisir fonctionnel » à se servir de ses facultés. C'est le côté ludique de l'imitation que Karl Bühler souligne contre Freud (*Die Krise de Psychologie*, Wien 1929, 2, Stuttgart, Fischer, 1965).

goûts. Et ce n'est pas par hasard qu'il se réfère à Aristote qui explique que le plaisir esthétique de l'imitation est philosophique puisqu'il mène à la connaissance et à la sagesse. Le plaisir de faire ou de comprendre un film peut être philosophique s'il s'agit vraiment d'une vraie pratique. L'exaltation des facultés de l'homme qui éprouve que le monde (re)construit ou projeté de cette manière lui est approprié, avait autrefois le nom d' « enthousiasme ». C'est ainsi que s'explique, finalement, le parallélisme entre le plaisir extatique de la création qui motive l'auteur à entreprendre un son immense travail et le plaisir analogue du spectateur, dont la jouissance extatique dépend aussi d'un effort pour s'approprier toute la dynamique de l'œuvre.

4. *La Non-indifférente Nature, la finalité de l'enthousiasme et l'amour du film*

Un des derniers écrits d'Eisenstein porte le titre un peu énigmatique de *La Non-indifférente Nature*. De qui ou de quoi s'agit-il? L'expression positive serait « La nature émotionnelle ». Elle revient souvent dans le texte. S'agit-il de la nature extérieure ou de celle qui est en nous ? « Et involontairement, nous revient à l'esprit le poète Novalis qui, voilà bien longtemps, écrivait: “ Chaque paysage est un corps idéal pour un genre particulier de l'esprit ” (Novalis Fragments, XLII)⁹⁶ ». Il y a dans les images que l'homme se fait de la nature « des systèmes entiers de conceptions philosophiques du monde »⁹⁷. Au début, Eisenstein montre comment la nature « enseigne » l'imitation aux maîtres chinois⁹⁸ et il est intéressant de voir comment il explique l'interpénétration de la nature et de la culture d'une manière radicalement dialectique⁹⁹. Cent pages plus loin, il offre des exemples plus modernes pour expliquer de quoi relève cette imitation : or cela consiste à retrouver le système conflictuel des valeurs individuelles, historiques et sociales (Dürer, El Greco, van Gogh, Cézanne). L'explication semble « mystique » dans un sens que ni Eisenstein ni vous et ni moi ne pourrions accepter. Son argumentation s'élabore d'abord à partir d'un exemple — *Ivan le Terrible* — grâce auquel il démontre que la théorie traditionnelle du cinéma ne comprend rien des méthodes de composition polyphonique¹⁰⁰. Ensuite, vient une argumentation théorique qui apparaît absolument claire si l'on sait distinguer, comme nous allons voir, la chaîne des arguments de l'illustration. Eisenstein veut trouver « la logique »¹⁰¹ dans tout ce qui est désigné comme « pensée sensuelle », car il a compris que l'art « primitif » et d'avant-garde, « l'archaïque » et « le moderne » ont une base commune¹⁰². C'est le « principe de l'imitation » radicalisé. Il donne un exemple simple. Comment est-il possible qu'un bon graphologue puisse écrire comme nous¹⁰³ ? Miracle ? Force mystique ? Pas du tout. L'imitation « plastique » signifie qu'on peut imiter la loi du comportement habituel d'un personnage (« habitus »); son « tonus de base »; ou encore, la loi d'une psyché qui règle les rapports de ses conditions dans le monde et de ses conflits intérieurs — mais surtout règle les manières très spécifiques et dynamiques de les résoudre.

Ces propos n'est pas sans rappeler ceux d'un auteur qui a lu les mêmes classiques de l'ethnologie et de l'anthropologie, et qui a étudié depuis les années trente les cultures « primitives » avant d'en arriver aux mêmes conclusions: Gregory Bateson. En 1949, celui-ci définit « ethos » (le éthique) par « l'expression du système des instincts et émotions des individus

⁹⁶. Oeuvres IV, *La Non-indifférente Nature II*, p. 313.

⁹⁷. Ibid. et p. 277.

⁹⁸. Ibid., p. 202.

⁹⁹ Il y a d'abord appel (« vocation », « attraction ») de la nature (« phénomènes ») pour le sens humain (« imagination »). La psychologie de la Gestalt...

¹⁰⁰. Ibid., p. 229.

¹⁰¹. Ibid., p. 263.

¹⁰². Ibid., p. 109.

¹⁰³ Il se réfère à Klages de manière tout à fait critique

standardisée par une culture »¹⁰⁴. C'est le système de valeurs qui « caractérise » un individu dans une collectivité, c'est ce qui règle la relation avec le monde, c'est l'habitude de se comporter dans « le drame de la vie ». A l'aide d'une participation active et critique, l'ethnologue et le metteur en scène désirent détecter et « objectiver » ces systèmes. Bateson aurait pu dire comme Eisenstein: « la recherche d'une certaine loi logique découlant de la confrontation de phénomènes apparemment disparates — c'est la grande passion de l'auteur »¹⁰⁵. Eisenstein montre que l'enthousiasme (le « transport divin » qu'il préfère appeler « l'emballement ») réside dans l'expérience étonnante d'un principe de productivité. L'article « Le Pathétique » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert souligne dans la tradition de Longin « la véhémence [...] qui émeut, qui touche, qui agite le coeur humain. C'est ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté »¹⁰⁶. Goethe ajoute dans son article sur le *Laokoon* de Lessing ce qu'Eisenstein souligne à maintes reprises: le pathétique comme dynamique qualitative est « le passage d'un état à un autre » et ce changement de qualité se fait par « expérience antithétique »¹⁰⁷. « On pourrait généraliser ces considérations en se rappelant les paroles de Rémy de Gourmont: « Le grand penchant de tout homme, s'il est sincère, c'est d'ériger en règle logique ses propres impressions »¹⁰⁸. » Eisenstein parle évidemment des impressions qui nous « caractérisent » pour toute une vie. Comment est-il possible, par exemple, que le metteur en scène découvre le pathétique latent au moment de faire son « typage » par le choix des visages pour son film ? Réponse: par l'imitation radicale et cela veut dire « du principe »¹⁰⁹. Le metteur en scène voit le visage du vieillard ou de l'enfant, il se « met dans sa peau » et ressent l'histoire « typique » ou « caractéristique » du passé ou de l'avenir. Il en est de même, explique Eisenstein, chez Piranèse, car « c'est “ à travers lui-même ” qu'il [c'est-à-dire l'auteur] s'efforce de déchiffrer cet autre »¹¹⁰. Cette « interpénétration » est l'aboutissement d'une longue recherche et d'un désir immense et, quand il s'agit d'un artiste qui veut s'en servir pour une œuvre, d'une certaine « obsessionnalité »¹¹¹. « L'union momentanée » et « la joie extatique qui l'accompagne », sont le résultat d'une recherche et d'un exercice qui, pour Eisenstein, trouve sa base dans l'enfance et son apothéose extrême dans le monde social (union dans le mouvement révolutionnaire), dans la nature (union contemplative) ou bien, et surtout, dans la création artistique¹¹².

¹⁰⁴. dt. 157

¹⁰⁵. *Oeuvres IV, op.cit.*, p. 262.

¹⁰⁶. Vol. 12,1765, p. 169.

¹⁰⁷. *Gaethes Werke*, vol. 12, Hamburger Ausgabe, 1953, p. 62 et 65.

¹⁰⁸. *Oeuvres IV, op. cit.*, p. 262.

¹⁰⁹. *Herausforderung Eisenstein*, p. 42, 47 et 48.

¹¹⁰. *Oeuvres IV, op.cit.*, p. 264.

¹¹¹. *Ibid.*, p. 360 et 362 sq.

¹¹². *Ibid.*, p. 278. Comme dans tous ses écrits, Eisenstein choisit son exemple dans sa dernière œuvre. C'est *Ivan le Terrible*. Il est intéressant de voir le parallélisme entre le travail de l'auteur et celui qu'il offre au spectateur. L'auteur doit sentir une « inspiration par l'objet (l'idée) du thème », c'est-à-dire : sa volonté doit être profondément attirée, le thème doit éveiller en lui un désir ancien, une « participation » jusqu'alors inconnue, inconsciente, une obsession secrète (*Ibid.*, p. 364, 360). C'est alors qu'il peut essayer de « vivre » le thème, c'est-à-dire d'y trouver la valeur qui lui est vraiment sienne. Eisenstein l'avait déjà décrit à propos de la centrifugeuse. Ivan est « menaçant » (Grosny) à cause de sa puissance, et il est son héros préféré depuis l'enfance. Il y a un côté « autoapologétique » dans le film, dit-il. Il voit Ivan, et Napoléon, comme auteur avec toute la responsabilité de la « cruauté » impliquée (*Yo*, p. 57). « Vivre » une thématique implique une imitation imaginative qui va jusqu'à la « participation aux principes », jusqu'au mouvement le plus profond qui est « l'ordre des choses » de Ivan. Et cela provoque une « état extatique » puisque l'auteur découvre par cette imitation et l'autre et soi-même dans une loi. La dernière phase de la création : « Intégration de son thème et de son œuvre à cet « ordre des choses » grâce à la re-crédation exacte de ce processus par les moyens de la matière de ce sien thème » (*Oeuvres IV, op. cit.*, p. 364).

Dans « Comment je suis devenu metteur en scène » (écrit en 1945), Eisenstein décrit comment ses premières expériences théâtrales l'avaient bouleversé, comment il s'est plongé dans la « magie » de l'art en étudiant le japonais, et comment il a découvert l'existence d'une « pensée sensorielle intérieure, différente de notre pensée "logique" courante »¹¹³. Cela « m'a aidé, explique-t-il, à m'orienter dans les couches les plus secrètes de la méthode en art. [...] Ainsi mon premier emballement devint-il mon premier amour »¹¹⁴. Et il raconte — *si non e vero e ben trovato* — qu'il avait observé, lors de sa première mise en scène en 1920, un petit garçon dont le visage mimait tout ce qui se passait sur scène et « pas seulement la mimique ou les actions d'un ou de plusieurs des personnages qui se produisent sur les tréteaux, mais tout à la fois, et pour tous les personnages »¹¹⁵. Eisenstein relie cette observation à un propos de William James (qui se trouve également chez Loyola) selon lequel « nous ne pleurons pas parce que nous sommes tristes, nous sommes tristes parce que nous pleurons »¹¹⁶. Quelle différence existe-il entre ce garçon et un spectateur adulte ? L'imitation (la mimique) est, chez ce dernier, plus retenue, plus réservée :

« Le spectateur adulte mime les exécutants avec plus de discrétion, mais, sans doute pour cette même raison, vit encore plus intensément, et *de façon fictive*, c'est-à-dire sans prétexte concret ni participation réelle à l'action, toute cette magnifique gamme de grandeur d'âme et d'héroïsme que lui fournit le drame, ou bien donne une issue également *fictive* aux impulsions viles et aux inclinaisons traîtresses de sa nature spectatrice — ici non encore sous forme d'actes, mais toujours à travers les sentiments réels qui accompagnent sa participation *fictive* aux méfaits qui s'accomplissent sur scène¹¹⁷.

Et Eisenstein énumère toutes sortes d'actions, de héros et de situations grâce auxquels on peut vivre *fictivement* et ce, dès l'enfance, d'une imagination dirigée artistiquement. Horreur ! Ne sagit-il pas que de mensonges, d'illusions malicieuses, pernicieuses, monstrueuses ? Qu'en est-il d'une satisfaction *fictive* (mais bien réelle) qui s'achète avec si peu d'argent ! Cauchemar du jeune Eisenstein à vingt-deux ans ! Et il décrit longuement sa réaction initiale : une lutte acharnée contre l'institution de l'Art. Comment se l'approprier pour l'anéantir, comment connaître ses secrets pour déchirer tous ses voiles, la conquérir, la maîtriser, la démasquer et la détruire. Il décrit comment le futur assassin commence par étudier sa victime, prépare le stylet qui devient le scalpel de l'analyse. Quand il en vient à tout ce qui influence « le coeur et la raison » Eisenstein pourrait bien — comme le fait Bateson à la même époque — citer la pensée de Pascal et comparer les deux logiques. Mais il préfère poursuivre le récit de sa lutte avec la belle inconnue et ses sept voiles, histoire de montrer que le jeune ingénieur amoureux et enthousiaste commence à découvrir quelques principes et à nommer les lois de base : « attraction », « montage », « composition » en unités de plus en plus grandes, etc. Ainsi, la « théorie du montage de l'attraction » est découverte comme dénominateur commun de toute forme d'organisation de la conscience du spectateur... Et les noires visions du meurtre de l'Art ? « La victime se révéla plus rusée que l'assassin ; au moment même où l'assassin s'imaginait qu'il allait la " posséder ", c'est la victime qui séduisit son bourreau », car « l'homme qui a goûté, ne fût-ce qu'une fois, à

¹¹³. Eisenstein, S.M., *Mémoires*, Paris, Julliard, p. 171.

¹¹⁴. *Ibid.*

¹¹⁵. *Ibid.*, p. 172.

¹¹⁶. *Ibid.* Italiques dans le texte.

¹¹⁷. *Ibid.*, p. 173. Italiques dans le texte.

l'authentique extase créatrice ne pourra jamais, au grand jamais, renoncer à travailler dans le domaine de l'art »¹¹⁸.

¹¹⁸. *Ibid.*, p. 178.