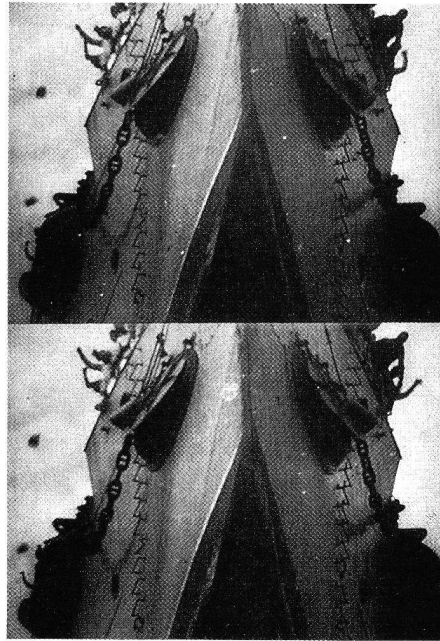


LA DEFORMATION EXTATIQUE



Dernier plan du Potemkine, extase formelle

I • DEFORMATION DES CORPS : HOMMES ET CHOSES

L'œuvre d'Eisenstein révèle une prédilection marquée pour les figures monstrueuses, difformes et déformées, apparaissant dès le stade profilmique ou bien produites au niveau filmique.

Au stade profilmique, c'est le typage simple qui choisit des corps ou des visages difformes : le gros bouffi (bouffon comme l'officier laquais de Kérenski dans *Octobre*, ou le patron de *la Grève* ; obscène comme le koulak de *l'Ancien & le Nouveau*), le petit teigneux (le médecin nabot de *Potemkine*), les nains de *la Grève*, l'affreux moine noir étique d'*Alexandre Nevski*, autant de corps disproportionnés, auxquels font écho les estropiés, unijambistes et culs-de-jatte (*Potemkine*, *l'Ancien et le Nouveau*). A ceci s'ajoutent des procédés de qualification profilmique des figurés : la grimace (rictus déformant le visage du valet des capitalistes dans *la Grève*, celui des officiers du *Potemkine* lorsqu'ils ne sont pas déjà hideux), le maquillage et le costume (*Ivan* : totémisation des visages casqués des Teutons), l'éclairage (dans la séquence de la centrifugeuse, les forts contrastes d'une lumière venue du dessous défigurent les visages méfiants).

L'essentiel reste pourtant l'affaire d'une qualification filmique des figures par cadrage ou par montage ; nous en verrons les exemples en dégagant les principaux éléments altérés par la déformation en général (le terme "déformation" est employé ici par référence au sens esthétique du mot "forme").

a – L'identité du corps (humain ou objectal)

- indétermination sexuelle de l'énorme soldate du Bataillon féminin dans *Octobre* ("homme ? " " ...ou femme ? ")
- par montage : défiguration de la figure humaine par l'analogie animale (dans *la Grève*, les indics ; dans *l'Ancien et le Nouveau*, la mariée tant attendue n'est pas une femme, mais une vache d'autant plus grosse et disgracieuse qu'elle a été précédée par les figures petites et gracieuses de l'enfant et du chat ; dans *Octobre*, le type humain canoniquement beau du Christ régresse vers un type grotesque, primitif et animal anthropomorphe –séquence des Dieux).
- par cadrage : l'angle insolite rend méconnaissable et monumentale une simple machine à écrire (satire de la bureaucratie dans *l'Ancien et le Nouveau* ; l'écumeuse est transfigurée, ses tuyaux en gros plan deviennent d'étranges yeux télescopiques, ou des gueules béantes montées sur des cous tordus). Les textes d'Epstein sur l'indéfinition des objets en perspective d'écran (tas de ferraille ou trésor ? chancre ou cratère ?) trouvent ici leur application. L'un des modèles eisensteinien de cette perte d'identité par cadrage est le *Sphinx* d'Edgar Poe.¹

b – Les proportions du corps (que l'identité soit ou non compromise) :

- disproportion des parties du corps : la difformité du koulak de *l'Ancien et le Nouveau* est doublement accusée par le raccourci perspectif de la composition en profondeur avec l'objectif 28mm, et par le montage aberrant de son anatomie démembrée.
- disproportion du corps et de son environnement composés dans le même cadre : Ivan, son ombre gigantesque et le décor du cabinet de travail ; l'énorme visage d'un officier de police qui se réjouit d'un massacre, surimprimé sur l'image de la cité ouvrière dans *la Grève*. Dans *l'Ancien et le Nouveau*, le Taureau mythique du rêve de Marfa flotte dans un ciel d'orage comme le colosse sublime de Goya, ainsi que le fait observer Barthélémy Amengual.²

c – L'intégrité du corps :

Le détail isolé en gros plan est doué d'une physionomie et d'une vie autonome, il devient une "corporité" inhumaine.

Cadrage et montage créent des visages et des corps infra-personnels, ils individualisent et animent l'infra-organique.

d – L'unité du corps :

Le "typage complexe collectif" crée l'entité hybride d'un visage ou d'un corps collectif, supra-personnel, espèce de chimère synthétique.

Le découpage/montage d'Eisenstein, dans ses opérations favorites, taille des morceaux de réel, démembrer les corps (comme le peuple démonte la statue du tsar), fait ensuite entrer les morceaux dans des configurations monstrueuses analogues aux bas reliefs mexicains qui fascinent l'auteur. Ce démembrement des corps dans la séquence de l'escalier d'Odessa répète le massacre et la mêlée chaotique au niveau figuratif.

e – "L'être-en-soi" du corps :

Il faut entendre cette expression dans son sens le plus concret, comme le maintien du corps à l'intérieur de ses propres bornes. Souvent l'objet eisensteinien menace d'exploser³ ou s'enfle dans un volume agressif qui semble vouloir crever l'écran (c'est une des propriétés de l'objectif 28mm). Sans enlaidissement ni terreur, l'incurvation du corps humain extatique⁴ se retrouve dans la posture du corps supplicié. (Les trois corps exposés dans *Ivan* et *Que Viva Mexico !*, le corps

¹ Histoire du gros plan in *Mémoires* 3, p 25.

² *Que viva Eisenstein*, l'Age d'Homme, 1980 ; chap 4 de la IIIème partie.

³ Eisenstein est d'ailleurs fasciné par l'explosion cubiste de l'objet à partir de son centre ; cf ses commentaires sur Picasso dans *Piranèse et la fluidité des formes*, in *Non indifférente Nature 1*.

⁴ Eisenstein évoque plusieurs fois l'arc extatique dans ses textes théoriques. Voir notamment *Le Gréco* dans *Cinématisme : peinture et cinéma*.

de la jeune fille suspendu au-dessus du vide sur le pont d'*Octobre*, le corps de Vakoulintchouk pendant sur le grément du *Potemkine* et surtout la jeune mère de l'escalier d'Odessa dans sa chute sublime, tête renversée).

Le traitement du corps révèle l'obsession de la " sortie hors de soi " : glissement des identités les unes dans les autres, démembrement, disproportion, enflure, éclatement, arc extatique.

On voit bien que la déformation ne saurait se réduire chez Eisenstein à la fonction axiologique du couple défiguration/transfiguration. Il est vrai que ce couple sert souvent une représentation politiquement orientée de la réalité socio-historique : enlaidissement horrifique, terrifiant ou comique, des forces conservatrices, répressives, hostiles au bien public, et magnification des symboles du progrès révolutionnaire (la " légion d'acier des tracteurs ", le Taureau jupitérien, l'écumeuse devenue Saint Graal dans *l'Ancien et le Nouveau*). Dès *la Grève* cependant, où la caricature occupe une place très importante, le montage des attractions visait des effets pathétiques et Eisenstein confiait à l'incongruité agressive et à la monstruosité du cirque le rôle d'électriser son public.

La fonction axiologique de la défiguration et de la transfiguration reste mineure par rapport aux fonctions esthétiques et pathétiques d'une entreprise de déformation extatique de la réalité qui, plus encore qu'à l'aspect de tel ou tel objet particulier, s'attaque à toutes les valeurs de la Forme : aux formes de l'objectivité et aux valeurs de la belle forme.

II • LES FORMES DE L'OBJECTIVITE

Si Eisenstein se contentait de déformer les corps en agissant au stade profilmique, les formes de l'objectivité pourraient peut-être être sauvées. (Encore n'est-ce pas certain, si l'on pense au cas de l'expressionisme allemand, puisque certains films parviennent à créer un espace aberrant à force d'éclairages, de costumes, de corps élongués et difformes, de décors tordus, dominés par l'oblique.) Mais ce n'est pas le cas : cadrage et montage entraînent avec eux tout l'espace.

On connaît les distorsions auxquelles Eisenstein soumet le temps narratif en introduisant des variations de vitesse (la vitesse uniforme du temps mathématique est soumise à des forces d'accélération ou de décélération qui marquent la préparation et l'arrivée d'un événement, qui n'est donc pas situé dans un temps réceptacle, mais lui imprime sa marque ; l'action contrariée de l'accélération et du ralentissement intensifie les paroxysmes dramatiques). Ces distorsions de vitesse, quoiqu'extrêmement efficaces, ne sont pas le plus original dans le travail d'Eisenstein (il suffit de penser au rôle pathétique des manipulations plus profondes du temps dans *L'Année dernière à Marienbad*, où le temps logique et chronologique est réellement mis en question).

L'espace comme forme de l'objectivité est par contre profondément affecté. Il a perdu la stabilité de sa mesure d'abord : incommensurabilité des corps, immensité, disproportionnement, " effigies gigantesques " ¹ des *obraz*, sortie hors norme, démesure générale : le gigantisme épique d'Eisenstein ne tient pas seulement aux sujets révolutionnaires, à l'ampleur des masses de figurants, aux décors monumentaux (palais, statues colossales...), mais aussi à la méthode du découpage-montage.

L'espace perd aussi l'unité de perspective qui le rassemblerait sous un seul point de vue cohérent. Comme c'est le cas dans n'importe quel film découpé, l'image eisensteinienne est polyperspective, mais elle ne rassemble pas la pluralité des points de vue dans l'unité d'un foyer même mobile (le regard du spectateur ne circule pas comme celui d'un témoin) ou d'une focalisation interne même

¹ *Non-indifférente Nature I*, p 198. Eisenstein s'y enthousiasme pour l'*Obraz* des *Seigneurs de la vie* de Zweig.

variable (l'ocularisation interne est rare chez Eisenstein) et le montage ne suture pas l'espace par des raccords de regard (comme le remarque B. Amengual, le montage eisensteinien ne raccorde pas champ-contrechamp, mais champ-autre champ).

A la suite de Guilleré dont il cite l'article (*Il n'y a plus de perspective*, Paris 1933), Eisenstein fait l'apologie de la pluralité des points de vue qui caractérise l'esthétique moderne.¹ Aux observations de Guilleré sur le jazz, la peinture cubiste, la littérature, la mise en scène théâtrale et cinématographique, qui illustrent la fin de la perspective conventionnelle avec son foyer fixe et son point de fuite unique, Eisenstein ajoute des remarques de son cru sur l'architecture de la grande ville moderne. La publicité électrique dans la nuit urbaine abolit totalement l'espace réel : elle brouille toute notion de perspective et de profondeur réaliste, confond les distances, rend incertains les rapports taille-distance, détruit notre sens de direction (haut et bas, droite et gauche sont confondus dans les reflets), illocalise et indétermine les objets pour laisser place à un monde flottant d'intensités lumineuses variables en écoulement ininterrompu. Eisenstein n'a jamais tourné cette symphonie d'une grande ville, mais ce texte donne une bonne image de son espace filmique.

Enfin, troisième caractère de l'espace eisensteinien, la profondeur intensive : relief agressif (corps-à-corps avec des objets ou des éclats d'objets qu'Eisenstein réfère au type Picasso de l'extatisme) et enfoncement vertigineux vers le fond du champ selon le modèle de la perspective piranésienne², espace transformé en carte barométrique avec ses hautes et basses pressions...

Ces trois traits : démesure, pluralité des perspectives, profondeur intensive, contribuent à créer ce que G. Deleuze appelle dans *Différence et Répétition* un " *spatium* intensif ", un espace dans lequel l'étendue est subordonnée aux facteurs intensifs : l'œuvre d'art apparaît bien comme un " déformateur ",³ déformateur de cette forme qu'est la " représentation " unicentree soumise au logos. Déterritorialisation générale de l'image eisensteinienne.

La forme intéresse Eisenstein pour autant qu'elle se nie afin d'exprimer des forces (de déformation extatique, ou de transformation extatique), ou encore d'exprimer une matière-énergie qu'elle est inapte à contenir.

III • LES BELLES FORMES

(Le Problème de l'Organicité : Pathos et Organon)

A notre thèse, selon laquelle l'esthétique d'Eisenstein est dominée par la déformation/transformation extatique, la force qu'est le pathos agissant comme dissolvant de la forme, on pourrait objecter qu'il est au moins une forme inaltérable chez Eisenstein, celle de la composition organique. Il est vrai qu'Eisenstein se réfère souvent à l'idée d'organicité dans ses textes théoriques, et qu'elle renvoie à celles d'organisation, d'ordre, d'unité formelle, de totalisation des parties. Néanmoins cette idée d'organicité est complexe ; trois aspects peuvent être retenus : autour de l'organisation, tout l'axe de l'unité formelle ; autour de l'organisme, tout ce qui concerne le modèle vivant de l'œuvre d'art, et l'unité d'un tout vivant ; associées aux sens précédents, des valeurs esthétiques classiques qui sont celles de la belle forme, du Beau et de la Forme. A notre avis, l'idée d'organicité trouve des applications très variables dans les films d'Eisenstein et l'on n'y verra clair qu'en distinguant trois périodes, qui mettent en jeu de façon fort différente le rapport pathos/organon.

1 • PERIODE MUETTE

Dans la période muette, si l'on doit parler d'organicité, c'est dans un sens limité :

¹ *Synchronisation des sens* in *Le film, sa forme, son sens*.

² voir *Piranèse ou la fluidité des formes* in *Non indifférente Nature* 1.

³ op cit p 78.

a – le modèle organique répond d'abord à des problèmes d'efficiencia pathétique : c'est l'unité de composition qui assure une synergie émotionnelle (exploitation des structures de répétition avec variation, obsédantes et incantatoires ; rassemblement, concentration des forces, qui atteint à notre avis son maximum dans *Potemkine*). Par ailleurs l'œuvre est construite selon le modèle du vivant, ce qui garantit la " contagion " pathétique : organicité signifie en fait *vitalisme* (identité structurelle de *l'ekstasis* de l'image et de l'extase humaine ; tissu cellulaire de l'image proliférante, croissant par scissiparité, parcourue d'intensités etc...)

b – Le modèle organique répond en second lieu à un problème figuratif, à savoir donner corps à une entité collective, multiple, animée de mouvements moléculaires, dispersants, chaotiques etc. Ici se motivent à la fois l'idée d'unité et celle de corps vivant. L'unité qui se constitue n'a rien à voir avec celle des mouvements de masse militairement réglés d'*Alexandre* et *Ivan* ; le modèle du vivant ne donne lieu à aucun " organicisme " politique : le corps du peuple n'est pas un corps hiérarchisé, avec sa tête, ses membres, ses hautes et basses fonctions, résumable dans le corps glorieux du Souverain, comme c'est le cas dans les représentations organicistes de la Contre-Révolution française et du Romantisme français par exemple. Ce corps politique archaïque est d'ailleurs démembré dans *Octobre*, avec l'épisode du démontage de la statue du tsar par les Lilliputiens.

Pourtant c'est bien un corps qui réagit impulsivement aux blessures de l'un de ses membres : si Eisenstein oublie dans *la Grève* les prémisses économiques de l'événement et ne retient comme prétexte que le suicide un tantinet mélodramatique de l'ouvrier accusé de vol, c'est bien qu'il filme la Révolution et les révoltes comme les affections d'un grand corps, avec ses émotions-émeutes, ses extases explosives, les moments où il se soude autour d'un de ses membres martyrisé. (A ce propos on peut aussi penser au traitement du personnage du meneur Vakoulintchouk dans *Potemkine* : sur le plan figuratif, il est valorisé en tant que martyr, et non en tant que chef : un seul gros plan rapide l'isole dans ce but, sur fond de ciel, quand le pouvoir passe des officiers aux mutins.)

Par " organicité " il faut donc entendre, dans cette période, seulement trois choses : synergie pathétique, vitalisme pathétique, corporéification des foules. La plus grande réussite en ce sens est *Potemkine*, qui gère au mieux le rapport entre la concentration dramatique (le risque de personnalisation qu'elle comporte est par contre encouru dans *Alexandre* et *Ivan*), le caractère extra-personnel du pathos et la déterritorialisation de l'image (avec une tendance inverse à la dispersion et à la déperdition finale d'énergie qui ne sont pas toujours évitées dans *la Grève* et *Octobre*). *Potemkine* réalise ainsi au mieux le monde eisensteinien, qui n'est ni un pur chaos dans lequel les forces finiraient par se perdre et se disperser, ni un pur cosmos déjà réglé, constitué de manière stable, mais une Physis en croissance permanente, un monde en gestation constante, avec ses phases de désordre et ses phases de concentration, de germination et d'éclosion explosive. On voit que nous nous séparons ici de la version donnée par S. M. Eisenstein lui-même de l'organicité de la composition, qu'il rapporte à la formule mathématique de la croissance (le nombre d'or), dans des spéculations qui ne nous paraissent guère convaincantes¹.

Telle que nous l'avons définie, l'organicité, dans cette période, est compatible avec un pathos sublime. Ce n'est pas le registre dominant de *l'Ancien et le Nouveau*, mais le terme *sublime* convient pourtant pour l'esthétique des deux séquences les plus fortes : la procession religieuse et la centrifugeuse. Le corps collectif qu'elle constitue est un corps monstrueux, disproportionné, un corps sublime d'hydre *multifrons*, secouée par des torsions, vomissant des flots de foule en colère, soumise à une rythmique d'explosion/dispersion avant de se reprendre, de se ramasser sur elle-même et de bondir à nouveau. L'esthétique de la déformation/transformation extatique est celle du sublime, avec pour valeurs l'intensité et la puissance, et non celle du beau, avec pour valeur la forme.

¹ *L'organique et le pathétique in Non indifférente Nature.*

L'organicité de la composition ne soutient pas ici une esthétique classique du beau unitaire, des formes unifiables, unifiantes, identifiantes, intelligibles, harmonieuses, accordées et accordantes (témoignant d'un accord des facultés, comme dit Kant¹), liées dans une agogique calme, irénique. Elle collabore au contraire avec tous les procédés du sublime, qu'on peut répartir en deux groupes selon une distinction héritée de Kant et de Schiller.²

• Sublime de la grandeur absolue (dit " mathématique " ou " théorique ") : le disproportionnement, la perte de la mesure, l'excès d'impressions font travailler l'imagination sur sa limite, avec un effet vertigineux. Un texte d'Eisenstein sur la décomposition ornementale des figures dans l'art mexicain décrit bien ce travail en force de l'imagination, son " *tripalium* " dans la tentative de " compréhension " des figures déformées :

" quel authentique vertige vous saisit, lorsque le crochet de pierre qui pointe en diagonale à l'angle de l'édifice se révèle être un nez ; lorsqu'il faut chercher les yeux déformés dans le système des pierres sculptées, fuyant de chaque côté de l'angle ; et que les créneaux de la partie inférieure de la décoration de l'édifice se révèlent soudain être un système de mâchoires monstrueusement déformées. Le vertige —c'est le résultat d'un incessant glissement du visage-prototype à ce système de détails " mis à plat ", ayant perdu l'aspect humain — puis le retour au visage, dans une douloureuse tentative de reconstituer le processus qui fait que l'un est devenu l'autre, que le point de départ s'est fait monstrueux résultat, et que le résultat monstrueux —par " retour en arrière "— redevient point de départ (sans quoi il serait impossible de le " déchiffrer ", de l'assimiler, de le percevoir, de l'inclure dans le système de nos notions familières). [...] Par la tentative d'entrer dans le processus de l'engendrement de ces images effrénées —véritablement sorties " sans frein " de leur aspect normal— dans cette décomposition ornementale de visages et de têtes, vous entrez dans le système des lois du processus même qui a engendré ces images de la décomposition des formes, inaccessibles à un état normal de la conscience ".³

Les effets de puissance de l'informe, ce qu'on peut donc appeler le désastre des formes, n'impliquent nullement la défaillance des moyens artistiques adéquats à cette présentation : on n'est donc pas du tout dans le cadre kantien de la " présentation négative ", indirecte, d'une Idée seulement pensable, inaccessible à l'imagination comme à l'entendement.

• Sublime de la puissance terrible (dit " dynamique " ou " pratique ") : pathos tonique, agonal, poussant la sensibilité jusqu'à un seuil extatique, mettant aux prises atrocité et beauté, plaisir et douleur, grotesque et terreur —Vitalité terrible et sans mesure, dionysiaque, participation extatique à la puissance déchaînée et non pas " sublimation " esthétique-morale de la douleur et de la terreur.

Finalement cette " organicité " alliée au sublime est assez mal nommée. Nous avons vu qu'elle se résumait à trois traits : les deux premiers, synergie pathétique et vitalisme pathétique, ne justifient pas à eux seuls la dénomination ; quant à la corporéification des foules, nous avons vu son résultat : le corps pathique de la foule est fait de multiplicités qui ne se résorbent pas dans l'unité parfaite du mouvement d'ensemble (de type régulation militaire), et il ne s'organise pas non plus selon une hiérarchie fonctionnelle (qui correspondrait à un organicisme politique). Autrement dit ce corps vivant, supra-personnel, qui est la démesure même —tant du point de vue figuratif : perte des proportions, que du point de vue énergétique : hybris, excès— ne répond pas à la définition d'un organisme à proprement parler. Il vaut donc mieux parler d'un type vitaliste inorganique, avec

¹ Kant : *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1965.

² Kant : op cit ; Schiller : *Esthétique*, vol 8 des *Œuvres complètes*, traduites par A. Régner, Hachette 1862.

³ Piranèse ou la fluidité des formes in *Non indifférente Nature* 1 p 366.

recherche d'une concentration des effets pathétiques. Dans *l'Image-mouvement*,¹ G. Deleuze oppose deux grands types de composition, l'une organique (organique simple : Griffith ; organique-dialectique : Eisenstein), l'autre sublime (sublime quantitatif : l'avant-garde française des années 20 ; sublime intensif : l'expressionnisme allemand), mais la question qu'il pose porte sur le temps : la représentation organique fait du temps un tout unifiable, tandis que la représentation sublime fait du temps un tout fondamentalement ouvert et démesuré.

Et en effet, s'il y a du sublime chez Eisenstein, ce n'est sûrement pas dans la représentation du temps (par contre le temps est l'auxiliaire du sublime eisensteinien : par exemple lorsqu'un excès d'impressions vient déborder les facultés d'appréhension de l'imagination dans le montage court).

2 • ALEXANDRE NEVSKI

Dans *Alexandre* s'opère un changement radical qui met en jeu solidairement esthétique, pathétique et idéologie.

On revient, dans ce film qui constitue pour une part un compromis avec les autorités académiques et politiques,² vers des valeurs esthétiques beaucoup plus classiques qui sont celles du beau : on n'est plus dans le domaine du sublime, mais dans celui de la grandeur et de la majesté, avec des passages toujours très forts sur le plan émotionnel, mais ne correspondant plus aux définitions précédemment données du sublime. Ici l'organicité de la composition prend toute la plénitude de son sens classique : rigueur d'une composition simple et épurée (en tableaux successifs à forte unité scénique, sans aucune rupture de l'unité spatio-temporelle, ni aucune rupture de la linéarité diégétique par le " discours ") ; beauté majestueuse et irénique toute à la gloire du prince ; privilège de la composition plastique, affirmation des valeurs formelles linéaires, stabilisation de l'image.

Les pressions académiques en faveur du réalisme socialiste se conjuguent avec les pressions idéologiques en faveur d'une représentation des individus, et surtout de la grande individualité historique (le petit père des peuples derrière Alexandre). Le grand corps organique dans lequel tout se rassemble dans *Alexandre*, c'est désormais le corps individuel, unitaire, idéal et glorieux du chef, quienser les foules eisensteiniennes dans son corset de fer.³ De là aussi que la relation entre l'ensemble et les détails soit désormais " organiciste " et non plus " extatique " : si l'on étudie le rôle des actions individuelles dans *Alexandre*, on constate que les détails particularisent la vision et reproduisent une hiérarchie : le chef en haut, les hommes moyens en bas, puissances inférieures ; alors que dans la période muette chaque individu " détaillé " dans le corps pathique de la foule pouvait jouer comme puissance supérieure de l'image et porter l'ensemble à un niveau d'intensité accrue : les actions individuelles étaient utilisées pour leur " effet de loupe ", comme bonds formels de l'image.

La dénomination d'organicité convient donc mieux à *Alexandre*. Le principe d'unification est désormais le corps personnel du héros souverain, " belle vitalité

¹ Chap III : le montage.

² Voir J. Aumont : *Montage Eisenstein* Albatros, 1979 et B. Amengual op cit.

³ Le tournant vers le héros individuel avait déjà été amorcé dans *l'Ancien et le Nouveau* avec le personnage de Marfa. Paradoxalement, c'est aussi dans ce film que le chef politique, Lénine, fait son apparition à l'écran en tant que corps.

Dans *la Grève* et *Potemkine*, Lénine, c'est un texte, c'est la Bible socialiste citée dans les intertitres ; dans *Octobre*, c'est un texte encore et c'est une présence invisible, dans la séquence de la clandestinité ; et enfin, au congrès des Soviets, c'est un drapeau avant d'être un corps, qui recevra un traitement figuratif comparable à celui de Trotski par exemple : on dramatise l'apparition de Lénine, mais les intertitres acclament " Lui ! Lui ! " sur l'image du drapeau bolchévique.

Dans *l'Ancien et le Nouveau*, Lénine prend plus d'importance à l'écran en se réincarnant dans l'agronome, qui est son sosie ; chose plus inquiétante, la correspondance est étroite entre les icônes chrétiennes de la procession et l'icône de Lénine, qui attend elle aussi le miracle, le départ du tracteur. Tout ceci n'est rien encore à côté de l'héroïsation du souverain dans *Alexandre*.

Du théâtre au cinéma in Le film, sa forme, son sens.

organique ¹ qui imprime sa loi de composition à une belle œuvre lumineuse plus mesurée et équilibrée que les précédentes, œuvre qui s'écarte de l'extatisme, de l'ivresse dionysiaque, du pathos impersonnel et sublime pour proposer un régime beaucoup plus modéré de l'émotion esthétique : l'empathie (ibidem). L'organicisme politique gouverne par ailleurs la représentation de la totalité sociale (*caput* : le chef ; *membra* : les subalternes).

3 • IVAN LE TERRIBLE

Nous sommes toujours sous le régime de la grande individualité historique, et le travail plastique pictural ou architectural s'affirme toujours au dépens de la mouvance libre des foules. Néanmoins l'esthétique est celle du sublime : un sublime d'une autre nature, théâtral, intériorisé, shakespearien, celui du roi criminel et maudit. L'organicité personnelle et l'organicité plastique vont toutes deux se décomposer par excès.

Tout se rassemble encore dans un seul corps, celui d'Ivan, mais c'est un corps monstrueux. Le personnage a gagné en intériorité —une intériorité dont Marfa était dépourvue, même et surtout lorsqu'elle rêvait. Le rêve de Marfa dans *L'Ancien et le Nouveau* a toutes les fonctions qu'on voudra, sauf celles de caractériser un personnage et d'exprimer un état d'âme : il érotise la thématique productiviste, il mythologise le Taureau, il permet le passage de l'utopie à la réalité du sovkhose etc...² Contrairement aussi à la figure légendaire qu'est Alexandre, Ivan est un personnage dramatique doué d'intériorité : c'est la grande conscience qui réfléchit toutes les contradictions d'une époque (représentation théâtrale idéaliste de l'histoire), mais les contradictions qu'il tente d'unifier déchirent en tous sens cette âme tourmentée et névrotique. Au point le plus extrême de l'enflure de l'ego et de la mégalomanie, l'ego se décompose et s'effondre (comme chez Welles et comme chez Shakespeare —voir par exemple la séquence de la veillée funèbre d'Anastasia).

C'est surtout dans la deuxième partie d'*Ivan* qu'Eisenstein joue un mauvais tour à Staline, qui ne lui pardonnera pas (comparer l'interdiction d'*Ivan II* et les honneurs qu'*Alexandre Nevski* valut à Eisenstein). Parallèlement, la sur-composition formelle-plastique égare, au lieu de simplifier, de structurer et d'épurer (alors que les belles formes jouaient ce rôle dans *Alexandre Nevski*) et l'organicité des belles formes se décompose à son tour dans un *spatium* intensif inquiétant, disproportionné, névrotique.

Pour *Ivan*, la dénomination d'organicité ne convient donc pas plus que pour les films de la période muette, puisqu'elle se réduirait à une synergie et à un vitalisme pathétiques ; le tout s'unifie et se réfléchit dans un corps monstrueux qui est la démesure même, et l'anti-unité, le déchirement par excellence, un corps "déformé" qui contient le principe de sa décomposition inorganique. Intériorisé dans une âme et personnalisé, le pathos est pourtant porté jusqu'au point sublime où il défait la subjectivité, la forme personnelle. Intériorisé dans la composition interne du plan, le mouvement (qui n'est plus celui des foules) devient dynamisme plastique, extatisme plastique qui aspire le regard dans les dédales, les torsions et les engouffrements d'un palais-cerveau hanté par un fou.

On aura reconnu dans ce développement des termes de W. Worringer. Nous lui empruntons en effet les principes de sa typologie esthétique-anthropologique. S'interrogeant sur la place que prend l'empathie (*Einfühlung*) dans la satisfaction esthétique, Worringer dégage trois types fondamentaux, types qui sont plutôt anthropologiques qu'historiques malgré les désignations historiques : l'homme primitif, l'homme gothique et l'homme classique.³ Les esthétiques qui leur correspondent sont respectivement :

¹ Le terme est emprunté à Worringer. Les textes de Worringer ici utilisés sont : *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck 1978, et *L'art gothique*, Gallimard, 1967.

² Voir J. Aumont, op cit , chap 3.

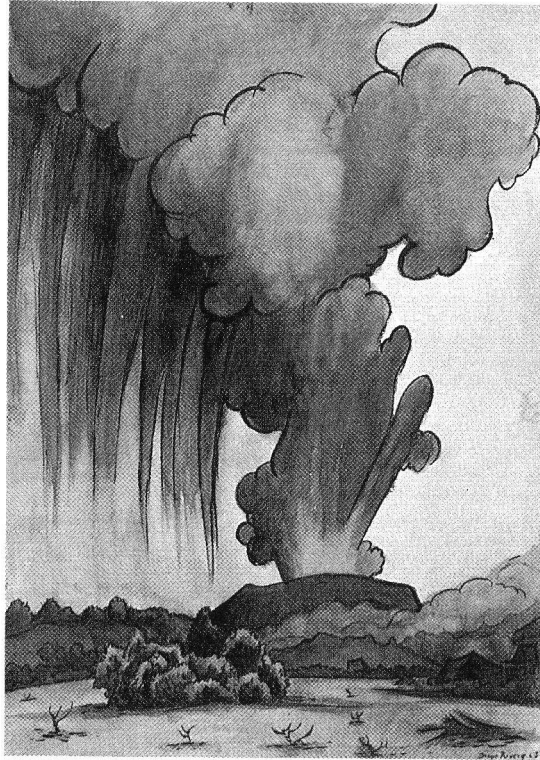
³ Voir *Abstraction et Einfühlung* et *L'art gothique*.

- l'Abstraction (la satisfaction esthétique est fondée sur la répression de toute affectivité dans la contemplation du monde inanimé de l'abstraction géométrique) ;

- le Gothique (type vitaliste inorganique et pathique : l'homme gothique est l'homme d'une vitalité terrible, d'un pathos puissant débordant les limites de la vie organique) ;

- et enfin l'*Einfühlung* classique (type vitaliste, organique et empathique : jouissance spéculaire modérée de la belle vitalité organique).

Dans notre classification, le type vitaliste inorganique serait représenté par le sublime eisensteinien de la période muette et d'*Ivan*, et le type vitaliste organique par *Alexandre Nevski*. On pourrait trouver dans le neutre antonionien un exemple du type " Abstraction ".



Volcan en Eruption, Diego RIVERA (1943)

TEXTES UTILISES

ECRITS D'EISENSTEIN

- *Cinématisme : peinture et cinéma*, Complexe, 1980
- *Le film : sa forme, son sens*, Bourgois, 1979
- *Le mouvement de l'art*, Cerf, 1986
- *La Non Indifférente Nature*, 10-18
Tome 1 : 1976, tome 2 : 1978.

TEXTES D'ESTHETIQUE

- Kant : *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1965
- Schiller : *Esthétique*, vol 8 des *Œuvres complètes*, Hachette, 1862
- Worringer : *L'art gothique*, Gallimard, 1967
Abstraction et Einfühlung, Klincksieck, 1978.



Ce sera comme cesser un vice