

## Eisenstein : une figuration, des corps pour le pathétique ?

Vicente Sánchez-Biosca

### I

Je vous propose, pour commencer, de jeter un coup d'œil à un dessin fait par Eisenstein lui-même (Figure 1). C'est une esquisse prévue pour la « typification » d'*Alexandre Nevski*, d'où découle son caractère nécessairement schématique. Elle me suggère plusieurs considérations.

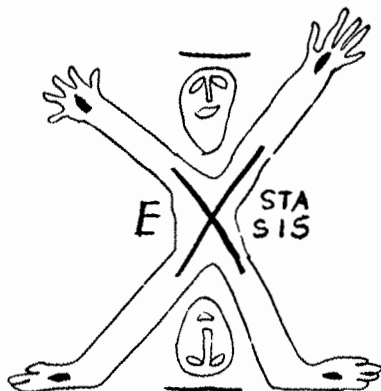


Figure 1

Son thème est le corps humain ou, plus exactement, le corps du héros. Or, celui-ci apparaît symétrique ou, mieux encore, conçu selon une symétrie inversée. La longueur des quatre extrémités est identique, sans qu'aucune distinction entre bras et jambes ne s'avère pertinente — réversibilité qui semble accentuée par la duplication de la tête, renversée dans la partie inférieure du dessin. Le tronc y est, à vrai dire, sacrifié de façon quelque peu grotesque en fonction de la croix intérieure au corps. Il est difficile de se

soustraire à l'impression que les extrémités étirent le tronc au point de le réduire au strict minimum.

Et si le mot sacrifice vient aux lèvres, ce n'est nullement par hasard. Ce concept y est même explicitement représenté par la croix ; une croix qui déchire le corps, et qui reproduit en abyme la croix formée par les extrémités. Double violence exercée sur le corps donc qui rappelle les supplices de jadis, où bras et jambes étaient attachés à quatre chevaux qui tiraient jusqu'à ce que le corps fût écartelé. Ensuite, on ne saurait passer à côté des traces de clous qu'exhibent les mains et pieds de la figure, évoquant sans nul doute la crucifixion du Christ.

Mais, à mon sens, l'affect qui découle de ce corps sur lequel s'exerce la violence du tracé, revêt encore plus d'importance : une joie débordante, voire incommensurable ; les bras étant ouverts en croix, la jouissance paraît moins être l'expression de la psychologie humaine que l'effet d'un éclatement anatomique. Primauté du corps dans les émotions qui n'est pas sans rapport avec le rôle joué par l'agressivité physio-psychologique dans l'esthétique d'Eisenstein dès sa première poétique d'avant-garde.

L'ambiguïté de la passion qui s'empare du personnage n'est qu'apparente, car la douleur rituelle qui en est la cause est fort révélatrice de la jouissance non moins intense qui lui est inextricablement liée. C'est là le point que j'aimerais retenir. Le mot écrit qui accompagne l'étude ainsi que sa disposition graphique particulière guident la lecture en direction d'un thème récurrent chez le dernier (et avant-dernier) Eisenstein, soit : une forme du pathétique définie par l'éclatement anatomique et la sortie hors de soi. Morcèlement du corps qui est alors à la source d'une explosion de la passion, si par ce mot l'on entend et la Passion du Christ et la joie propre au pathétique.

Dans un passage saisissant ayant pour titre « Sur des os », Eisenstein<sup>1</sup> se remémore un paysage après la bataille, peuplé d'os, dont les résonances avec le dessin précédent sont frappantes. Parmi les déchets humains, dit-il, « écartant largement ses bras en "croix de Saint-André", un squelette qui gît sur le dos ». Des années plus tard, lorsque Eisenstein prépare le tournage d'*Alexandre Nevski* cette image revient à sa mémoire : « Je me suis rappelé le squelette écartant jambes et bras "en croix de Saint-André" »<sup>2</sup>. Ce souvenir de mort et la façon dont l'auteur le relie (le mot latin *religare* renvoie précisément à la religion) suffirait à confirmer mon impression que la jouissance et le sacrifice vont souvent de pair chez Eisenstein.

## II

Le commentaire à propos du dessin d'Eisenstein me rapproche de mon objectif, à savoir attirer l'attention sur l'entrecroisement de trois points :

1) Le pathétique, terme ambigu s'il en est, qui apparaît en 1926 sous la plume d'Eisenstein, mais qui resurgit avec une puissance inusitée dans les conceptions de la dernière période de sa vie où, plus curieusement, il se rattache à l'un de ses premiers succès cinématographiques réalisé dans la foulée de l'ardeur révolutionnaire des années vingt, *Potemkine*, lequel non seulement prend la part du lion dans *La Non-indifférente Nature*, mais encore est censé se refléter comme dans un miroir dans *Ivan le Terrible*, bouclant ainsi la boucle de la carrière du cinéaste<sup>3</sup>.

2) L'effort, voire le travail, pour rendre le pathétique figurable du point de vue plastique, en lui donnant une image d'autant plus précaire que l'artiste fait face à l'extase, qui est par définition une limite du discours.

3) L'importance des corps et des traitements corporels extrêmes dans la mise en images ou, pour mieux dire, dans la figurabilité du pathétique.

Bien entendu, les proportions des thèmes convoqués sont gigantesques. Aussi, éviterai-je, dans la mesure du possible, de m'étendre sur chacun de ces trois aspects pris séparément, ne les parcourant que dans le but de mieux cerner leur croisement.

## III

Le pathétique. Voici un terme-clé à tout le moins dans les derniers écrits d'Eisenstein. À vrai dire, je n'ai jamais très bien saisi l'étendue du concept dans les différents sens que l'auteur lui attribue, même à l'intérieur de *La Non-indifférente Nature*, où l'exigence et l'espoir de cohérence devraient être supérieurs, en raison du caractère globalisant de cet essai inachevé portant sur l'œuvre d'art. Suivant une perspective topique, le pathétique se placerait dans un réseau terminologique et conceptuel complexe, qui recouperait l'esprit de l'avant-garde et celui de la dialectique matérialiste. D'abord, l'esthétique met sur pied trois concepts pour rendre compte des rapports entre le texte classique et les deux réactions de l'avant-garde à l'encontre du classicisme, à savoir : l'organique, le principe du montage et le principe de construction. En réalité, ces trois concepts ne sont pas étrangers à Eisenstein, même si le sens exact que l'auteur leur accorde est brouillé par l'intervention du matérialisme<sup>4</sup>. Dans l'organique on trouve déjà un premier écart. En effet, l'organique qui définit le texte classique consisterait

en l'assimilation de l'œuvre d'art à un organisme vivant ; métaphore qui va de pair avec l'identité prônée par l'esthétique classique entre beauté et vérité ; en outre, du point de vue formel, elle souligne le rapport d'intégration entre la partie et le tout (dans une autre terminologie, ce principe serait proche de celui de composition).

Néanmoins, Eisenstein relie le terme d'organique à la théorie d'Engels (*Dialectique de la nature*, dont la traduction russe date de 1935) d'où il tire l'idée que la nature est régie elle-même par des lois dialectiques et, de ce fait, procède par sauts, par bonds. Du même coup, le cinéaste de Riga répond à un mot d'ordre stalinien des années trente qui prône l'unité dans la conception du matérialisme dialectique. De ce point de vue, le principe organique tel qu'élaboré dans *La Non-indifférente Nature* semble avoir dépassé, si je puis dire, le stade analytique du montage qui le précède, ainsi que le rapport de celui-ci avec le principe totalitaire de construction — dont le croisement le plus réussi (mais non moins contradictoire) demeure *Octobre*. Mais quelle que soit la distance d'Eisenstein par rapport à la poétique classique, certaines réminiscences non négligeables de la métaphore de l'œuvre d'art comme organisme vivant réapparaissent avec une insistance obsessionnelle dans ses écrits : vivre le thème avec intensité, l'œuvre vivante, faire vivre au spectateur l'œuvre au point de lui faire éprouver l'impulsion créative de l'artiste au moment de la réalisation — voilà des expressions qui pullulent tout au long de *La Non-indifférente Nature*. Reste à savoir quelle place le pathétique occupe dans cette topique.

Dans les plus pénétrantes recherches du cinéaste, le pathétique couvre un champ sémantique qui convoque d'autres termes qui, n'étant pas rigoureusement synonymes, se recoupent pourtant entre eux : le sublime, le ravissement, le transport mystique, la transe. On se trouverait donc en porte-à-faux si l'on identifiait le pathétique avec sa manifestation extrême, l'extase, en dépit de l'absence de clarté d'Eisenstein, à ma connaissance, sur les rapports mutuels entre ces deux notions qui, parfois même, tendent à l'identité.

Dans ce même réseau sémantique, il serait tentant, quoique peut-être un peu hâtif, d'identifier l'extase avec l'idée de troisième sens telle qu'élaborée par Roland Barthes ; il serait encore plus tentant de l'identifier au pathétique tout court, mais cela serait encore une fois trop hâtif car, malgré le parallélisme, ces deux manifestations de ce que constitue un défi — une limite — au langage sont loin de coïncider. Enfin, il est indéniable que sous la plume d'Eisenstein le pathétique semble s'étendre progressivement au

point de définir quasiment toute œuvre poétique authentique, ce qui n'est pas sans rendre difficile l'entreprise de précision conceptuelle à son sujet.

#### IV

Le représentable, le figurable : ce sujet ne manqua pas d'intéresser Freud, comme l'atteste sa polémique avec Karl Abraham à propos de sa collaboration avec Hans Sachs dans le film de Pabst *Mystères d'une âme* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926), où la figurabilité (*Darstellbarkeit*) concernait la mise en images du fonctionnement de l'inconscient. Le paradoxe et, du coup, l'obsession martelée d'Eisenstein surprend par sa sincérité : l'impossible à dire, l'innommable, n'est qu'un éperon qui stigmatise une compulsion à dire et à figurer à tout prix. Seulement ce qui est impossible à dire mériterait d'être dit, comme concluait le dernier Wittgenstein. En tout état de cause, le pathétique annonce par sa nature un seuil du représentable. Et on sait bien quels vaillants efforts Eisenstein fit pour le circonscrire en architecture, en littérature, dans les arts plastiques... et au cinéma. C'est là, une fois de plus, l'acharnement eisensteinien à fonder un concept général dont le cinéma n'incarnerait qu'une manifestation particulière. J'ai le pressentiment que cet indicible parcourt l'œuvre entière d'Eisenstein, et pas seulement sa dernière partie, comme une blessure béante qui éveillerait autant l'angoisse que l'espoir d'une maîtrise absolue et rassurante sur l'œuvre et sur le spectateur, mais s'avère décevante une fois atteinte<sup>5</sup>.

Peu d'œuvres théoriques et filmiques abordent, exposent et poussent les termes de la contradiction qu'elles exhibent de façon aussi extrêmement palpitante que malade. De là l'intérêt et la productivité à les interroger. Le désir, voire la nécessité, d'épuiser radicalement la question est si intense que le pathétique finit par se soumettre à deux idées pour le moins inattendues : la première est que le pathétique devient dans *La Non-indifférente Nature* l'expression la plus élevée de l'organique (« la forme la plus haute de l'organique — le pathétique »<sup>6</sup>) ; la seconde est l'obsession d'Eisenstein pour établir que l'effet produit sur le spectateur par le pathétique est la conséquence d'un calcul minutieux, voire mathématique, de la construction faite par l'artiste. La première de ces idées fonde l'expression paradoxale de *structure du pathétique* qu'Eisenstein répète à plusieurs reprises (dissoute progressivement, mais aussi fatalement, dans la vraie composition artistique). Comment oserait-on attribuer à cette fuite du sens une valeur structurale ? L'analyse que l'auteur offre de la séquence des escaliers d'Odessa dans *Potemkine* ou de l'épisode de la centrifugeuse dans *La Ligne générale* en dit long sur l'espoir de fondre pathétique et organique. Si cet horizon-là est à la

base du travail de l'artiste, l'épuisement du pathétique par l'étude textuelle serait le rêve de l'analyste alors que la description globalisante du phénomène et de ses conditions psychologiques de réalisation serait la tâche du théoricien<sup>7</sup>. Reste ensuite l'intuition de l'artiste au renoncement de laquelle Eisenstein ne s'est jamais résigné.

Toujours est-il que l'insistance eisensteinienne dans la fuite du sens ne se trouve aucunement diminuée lorsqu'il fait appel, pour une explication plus aboutie du pathos, à l'expérience religieuse et à son traitement de l'extase mystique, entendue comme manifestation supérieure du pathétique. En réalité, ce modèle est plus qu'une métaphore, ne serait-ce qu'en regard de la question que pose Eisenstein et qui consiste à savoir comment, « par quels moyens [pratiques] l'artiste peut-il arriver à ces formules de composition? »<sup>8</sup> La question implique, bien évidemment, le problème fondamental de la forme, mais elle ne fait pas moins appel aux outils physiologiques et/ou psychologiques dont il faut se servir pour la produire.

## V

### *L'expérience religieuse et sa préparation*

Eisenstein est en quête d'instruments pratiques, utiles et empiriquement vérifiables, pour reproduire le ravissement à des fins et au moyen de contenus non religieux. L'artiste devrait utiliser des moyens semblables à ceux qu'utilisent les mystiques ou, du moins, s'en inspirer lorsqu'il touche aux limites du langage. Certes, Eisenstein prend pour acquis, comme il le fait d'ailleurs depuis ses premiers textes théoriques, que le spectateur n'est qu'un réservoir de réponses suscitées par des stimuli provoqués par l'artiste, que ce soit au moyen de voies psychoperceptives simples ou de mécanismes émotionnels et psychologiques plus élaborés. Quoi qu'il en soit, ces instruments sont inscrits dans l'œuvre, c'est-à-dire créés et vécus préalablement par le cinéaste. C'est bien connu : entre ces trois instances — auteur, film, spectateur — aucun manque d'ajustement, aucun déséquilibre<sup>9</sup>. Le pathétique appartiendrait en somme à l'œuvre en soi, et le spectateur, recevant son impact, participerait intensément au processus de la création, c'est-à-dire au mécanisme par lequel l'image (*obraz*) surgit d'une multiplicité de représentations concrètes et partielles (*izobrazenie*). En d'autres termes, le pathétique ferait vivre au spectateur l'expérience douloureuse de la création en tant qu'expérience des limites, soit une fusion momentanée — mais dont les traces demeurent indélébiles — entre une expérience déchirante de création, une œuvre débordante et une sortie hors de soi.

La production d'un état extatique obéirait, somme toute, aux éléments suivants : a) une structure d'influence, trait par lequel Eisenstein demeure fidèle, tout en l'enrichissant psychologiquement, à sa théorie primitive du réflexe conditionné ; b) un travail de la forme placé dans les limites mêmes de la figurativité. Or, ce n'est pas un hasard si le modèle pour approfondir les moyens pour provoquer l'extase chez le spectateur est à chercher dans les *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola, pour qui l'ascèse visait à préparer la parole :

Dans l'extase religieuse (...) — dit Eisenstein — le processus entend faire en sorte que l'extra-figuration et l'extra-objectalité du point culminant de la seconde phase parviennent à « se transformer » au cours de la troisième phase en une image concrète et figurative.

Mais en une seule<sup>10</sup>.

Roland Barthes décrit les *Exercices* de Loyola comme un « art » de soumettre la méditation religieuse à un travail méthodique dont le but ultime est d'élaborer techniquement une interlocution dans une langue nouvelle qui circulerait entre la divinité et l'exercitant.

Cette invention se prépare par un certain nombre de protocoles, que l'on peut rassembler sous une prescription unique d'isolement : retraite dans un lieu clos, solitaire et surtout inhabituel, conditions de lumière (adaptées au sujet de la méditation), emplacement de la pièce où doit se tenir l'exercitant, postures (à genoux, prosterné, debout, assis, visage vers le ciel), portée du regard, qui doit être retenu, et surtout, bien entendu, organisation du temps, pris entièrement en charge par le code, du réveil au sommeil en passant par les occupations les plus modestes de la journée (s'habiller, manger, se détendre, s'endormir)<sup>11</sup>.

S'il est vrai qu'Eisenstein, malgré son intérêt pour Loyola et sa connaissance des écrivains mystiques espagnols, n'offre jamais beaucoup de précisions en ce qui concerne les véhicules préparatoires de l'extase dans l'art, il n'est pas moins vrai que la question sur les moyens est bel et bien posée<sup>12</sup>. Il importe dès lors de considérer le statut de l'image. En effet, comme le souligne Barthes : « On peut concevoir les Exercices comme une lutte acharnée contre l'éparpillement des images, qui marque psychologiquement, dit-on, le vécu mental et dont seule [...] une méthode extrêmement rigoureuse peut venir à bout »<sup>13</sup>. C'est ici que la remarque d'Eisenstein citée auparavant acquiert tout son sens : « [...] une image concrète et figurative. Mais [...] une seule. »

En nous appuyant sur certaines manipulations extatiques, on réussit à communier avec celui qui se trouve en dehors de nous et, ce faisant, nous le pénétrons et il nous pénètre. Toute la théorie de l'image (*obraz*) comme condensation qui est élaborée dans « Montage 1937 » est ici à l'œuvre. Or,

pour Eisenstein matérialiste, il s'agira du même coup d'accéder aux vraies lois dialectiques de la nature énoncées par Engels et de vivre de l'intérieur et de façon participatrice le devenir de l'Histoire. Or, ces expériences, sont-elles vraiment subjectives et ineffables, objectivement non figurables ?

La lecture qu'Eisenstein propose de Loyola nous rapproche, il faut bien le dire, de la figuration plastique :

[...] par tout un système de procédés techniques ingénieusement élaborés l'on provoque chez le « patient » un certain état d'exaltation, d'excitation nerveuse, d'extase — appelez ça comme vous voudrez. En soi, par sa nature psychologique, cet état est informel.

Il serait plus exact de dire qu'il est pré-formel.

S'il est un stade de la pensée où la notion n'existe pas encore et où l'image est l'unique moyen d'expression, il est un autre état, encore plus élémentaire, limité à la seule sensation qui ne trouve aucun moyen de s'exprimer en dehors de simples symptômes de cet état lui-même.

Telle exactement se présente l'extase à ses points limite : sortie de la notion — sortie de la représentation — sortie des sphères de quelconques rudiments de conscience pour entrer dans la sphère « purement » passionnelle de « purs » sentiment, sensation, « état »<sup>14</sup>.

## VI

### *Jouissance du corps, déni de la jouissance sexuelle*

J'ai toujours été étonné par un fait qui me permettra d'introduire le troisième et dernier des éléments dont il sera question ici : la négation de la corporéité par la transcendance, telle qu'on la trouve dans le ravissement, *se manifeste paradoxalement sous la forme d'une figuration privilégiant le corps humain*. Des corps souffrants, blessés, soumis à la violence. Mais s'il est une absence au sein des films d'Eisenstein, non moins que de ses écrits, c'est bien cet autre type de corps dont la mystique — sainte Thérèse et saint Jean de la Croix en tête — s'est servie pour obtenir les plus intenses métaphores, sinon l'ensemble de sa batterie rhétorique, à savoir : le corps sexuel ou érotisé. L' Aimé, l'Épouse, l'union, le fer rouge qui brûlait les entrailles de la sainte d'Avila (j'y reviendrai). Certes, l'ambiguïté de la jouissance n'est pas moins présente dans ces textes, à tel point que la lecture allégorique se dresse sur les cendres d'une littéralité que la tradition ecclésiastique mit tout son effort à effacer en la traduisant dans un langage figuré<sup>15</sup>. Or, rien de tel chez Eisenstein.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, sa vaste œuvre théorique fait rarement allusion au sexe, malgré l'existence d'un terrain métaphorique



déjà balisé par la mystique, et malgré l'abondance de thèmes et de références qui peuplent ses textes. Il suffirait de se rappeler la façon dont Eisenstein réécrit les trois mots que Stendhal voulait placer comme épitaphe sur sa tombe (« Visse, Scrisse, Amò... ») en les situant en guise d'épigraphe de ses *Mémoires* : « il vécut, il réfléchit, il se passionna ». Le glissement est lourd de sens à plusieurs égards, si bien que je ne retiendrai pour l'occasion que la substitution du terme *amò* (il aima) par cet autre, « se passionna », mettant l'accent sur l'ordre du pathétique en dépit de l'amour charnel auquel Stendhal faisait référence. Loin que j'entende revenir sur un diagnostic psychanalytique d'Eisenstein, sujet sur lequel beaucoup a été écrit (trop peut-être). Aussi je n'y fait référence que comme pure et simple contexte pour mon propos. Or les absences, c'est bien connu, sont aussi importantes (si non davantage) que les présences.

Cette disparition du corps sexuel est d'autant plus significative que les corps qui relèvent du sacrifice foisonnent aux quatre coins des films d'Eisenstein, et déploient une sensualité débordante : hommes, femmes, enfants, voire bébés ; des corps difformes quasi carnavalesques, d'autres relevant d'une hétérogénéité ethnique inépuisable, des corps indigènes qui épousent le paysage mexicain de *Que viva Mexico !* ou d'autres, enfin, soumis à l'excès expressionniste du jeu. Corps aussi d'animaux sauvagement martyrisés (les bœufs, les vaches, le cheval, entre autres). Dans la monstration de tous ces corps en état de détresse se charge, me semble-t-il, une jouissance qui n'est pas étrangère au pathétique ni à l'extase.

Un simple inventaire de corps souffrants se révélerait interminable surtout si l'on tient compte de la composition des plans, des cadres, du montage et des références intertextuelles qu'utilise Eisenstein pour accroître l'impression foudroyante que leur vue provoque : les corps piétinés par les chevaux dans *Que viva Mexico !*, les corps transpercés par les flèches dans la première partie d'*Ivan le Terrible*... Le moins qu'on puisse dire c'est que les connotations idéologiques liées à ces corps, tout comme leur appartenance sociale, sont, à cet égard, indifférentes : une pulsion destructrice envahit tout. La violence — et ceci relève d'un mot d'ordre révolutionnaire, tout en le réécrivant — est un don.

Envisagés dans une perspective narrative, les corps déclenchent souvent des mouvements effrénés qui mènent parfois au chaos et ce, davantage qu'ils ne renvoient à une idéologie précise ; le corps devient le nœud de ce qu'Eisenstein aimait appeler le saut qualitatif ou l'explosion en chaîne d'effets pathétiques. Dans *La Grève*, le corps pendu de l'ouvrier honnête met en branle la rébellion ; dans *Potemkine*, c'est autour du corps inerte de

Vakoulintchuk pendant la scène de deuil que se prépare l'explosion de la colère révolutionnaire ; le corps de l'enfant exhibé de façon quasiment obscène par sa mère sur les escaliers d'Odessa immobilise le rythme vertigineux de la scène pour aussitôt le déchaîner à nouveau. Quelle mère oserait exposer ainsi son enfant moribond, avec les extrémités ouvertes en croix ? Manquerons-nous d'y reconnaître les traits saillants du dessin dont il a été question au début de ce texte ? Or, il y a quelque chose de sublime dans cette façon de tenir le corps, quelque chose de christologique ; il en va de même pour la chute, après la fusillade, des deux corps, le petit — celui de l'enfant — s'accouplant avec le grand — celui de la mère. En effet, que dire de ce bébé qui, en superbe ellipse, se fait décapiter par le sabre d'un cosaque dont le visage exprime une jouissance illimitée... à tel point que le seul œil qui jouisse du privilège de la vision est aussitôt crevé par une balle<sup>16</sup> ?

Cette immense foule de corps souffrants n'échappa point à Eisenstein :

Et effectivement, dans mes films, on fusille des foules de gens, on fait broyer par des sabots de chevaux les crânes d'ouvriers agricoles qu'on a ensevelis dans la terre jusqu'au cou après les avoir attrapés au lasso ( ; *Que viva Mexico !* ), on écrase des enfants sur les escaliers d'Odessa, on les jette des toits (*La Grève*), on les fait tuer par leurs propres parents (*Le Pré de Béjine*), on les jette dans les teilles en flammes (*Alexandre Nevski*) ; on fait couler à l'écran du véritable sang de taureau (*La Grève*) ou bien des succédanés sanglants (*Potemkine*) ; dans certains films, on empoisonne des taureaux (*La Ligne générale*), dans d'autres — des tsarines (*Ivan le Terrible*) ; un cheval fusillé pend d'un pont qui s'ouvre (*Octobre*), et des flèches s'enfoncent dans les corps attachés à une palissade sous Kazan assiégée. Et ce n'est vraiment pas un hasard si, pendant plusieurs années d'affilée, le maître de mes pensées, mon héros favori, n'est autre que le tsar Ivan Vassilévitche le Terrible soi-même<sup>17</sup>.

Pour en finir, il est chez Eisenstein une animation quasiment humaine dans les mouvements de certaines machines, laquelle puise dans l'esprit futuriste : une vie menée au paroxysme semble ainsi insufflée au pont d'*Octobre* de même qu'à la centrifugeuse de *La Ligne générale*. Aussi ne me semble-t-il pas exagéré de voir des traits relevant des corps organiques, vivants, palpitants, dans cette imagerie héritée du futurisme.

## VII

### *Deux exemples hétérogènes*

Mon propos consistait à examiner par quels moyens cinématographiques certains corps eisensteiniens, éprouvant une intense souffrance, deviennent des incarnations d'une jouissance extatique. Je suis conscient de n'avoir répondu qu'en partie à cette promesse. Dans l'espoir d'accomplir

mon objectif, j'aurai recours à deux exemples. Le premier est plutôt atypique, son « atypicité » le rendant en réalité d'autant plus emblématique pour l'occasion, même si sa condition extatique peut raisonnablement être mise en doute : il s'agit de la statue du tzar Alexandre III, détruite dans la séquence d'ouverture fort célèbre d'*Octobre*. Pour peu qu'on y réfléchisse, la statue est prise pour un vrai corps, immense, imposant, mais un corps en quelque sorte vivant. Le montage — ceci a maintes fois été signalé — le décompose et, certes, le soumet à une opération de nature analytique pouvant relever du montage intellectuel. Toutefois ce qui m'intéresse aujourd'hui ne concerne pas ce mécanisme discursif, pas plus que la deuxième décomposition que la statue subit lors de l'intervention de la foule. Une fois attachées, les cordes disparaissent comme si de rien n'était, les hommes et les femmes qui s'y consacraient s'évanouissent également à leur tour, et quelque chose d'étrange se produit : les membres d'Alexandre III tombent pièce par pièce comme le ferait un organisme vivant, soumis à un rituel d'écartèlement. La jambe, le bras, la tête se détachent du corps de façon à rappeler les tortures de l'Ancien Régime ou les exécutions à la hache. Ce n'est pas la chute abstraite du tzarisme qui est seule en cause ici (même si l'interprétation allégorique est non seulement légitime, mais évidente). Ce qui m'importe de souligner, en fait, c'est la littéralité du morcèlement d'un organisme... en pierre. Or, il n'en va pas de ma propre interprétation, mais bien de celle qu'offre Eisenstein lui-même, telle qu'on la trouve dans un des rares passages qu'il consacre au corps des femmes ou, pour être plus exact, au corps des jeunes filles :

Et voici qu'un beau jour, les jeunes filles, démontées, finissent sous forme de torsos, poitrines, bras, cuisses et jambes leur douteuse existence.

Peut-être bien qu'elles m'ont été utiles à quelque chose...

C'est probablement en me les rappelant que j'ai mis une telle frénésie gourmande à démonter en morceaux la gigantesque effigie d'Alexandre III au début d'*Octobre*<sup>8</sup>.

L'originalité ne sera pas non plus ma vertu dans le choix de mon deuxième exemple (comment y parviendrais-je s'agissant d'Eisenstein ?). Je vous suggère de fixer votre regard pour la cent et unième fois (!) sur certaines images tirées des célèbrissimes escaliers d'Odessa. Une femme, tout de noir vêtue, munie d'un voile également noir, pousse un landau où gît son petit (Figure 2). L'âge des victimes descend tragiquement dans cette dernière partie du *Potemkine* : l'enfant à la chemise blanche tâchée de sang et maintenant le bébé. Mais revenons à la femme. Nul ne saurait ignorer la référence intertextuelle qu'Eisenstein met en place : l'*Extase de sainte Thè-*

rèse, ensemble sculptural de Gian Lorenzo Bernini, le Bernin, qui date de 1646 et qui représente tout le pathos du baroque dans l'esprit de la Contre-réforme (Figure 3). La canonisation de la sainte étant récente, le Bernin n'en pouvait pas davantage représenter l'esprit du temps. La scène est censée donner forme à l'expérience mystique que la sainte relate dans le chapitre XXIX de son *Autobiographie*, à savoir : son ravissement. Chez le Bernin, le tour de force pour mettre en images de pierre (encore les pierres) l'ineffable est bien réussi : le visage de la sainte révèle la perte de conscience, les yeux fermés, les lèvres entrouvertes, les mains et les pieds dans une sorte d'abandon. Et le sourire ambigu du petit ange, la lumière magique qui baigne la scène.



Figure 2



Figure 3

Qu'en fait donc Eisenstein ? Chez lui, cette sainte devient une mère ; une mère qui semble en deuil, comme si son habit était un funeste présage du drame qu'elle est sur le point de vivre. Il n'y a ici aucun souci de la placer en un lieu convergeant avec le reste des personnages : *déspatialisation* qui renforce l'impression d'un non-lieu narratif. Une balle traverse son ventre ; le ventre qui vraisemblablement vient de donner le jour à l'enfant. Les mains de la femme s'enfoncent dans ce ventre sacrifié et en sortent maculées d'un sang épais. Le visage, quant à lui, semble s'abandonner à une extase qui est, bien entendu, renforcée par l'explicite recours au Bernin. Les yeux égarés, le ventre transpercé, le sang... C'est alors que le geste révèle une jouissance intense qui côtoie la douleur. Il n'est pas exagéré d'y voir ce point inextricable où les frontières entre la douleur et le plaisir s'effacent. Ou, pour mieux dire, cet au-delà du plaisir, cette jouissance, qui est nourrie par la pulsion de

mort, où l'équilibre entre la sainte et la mère, entre le ventre souffrant pour faire naître et le ventre blessé par les fusils des soldats, ne tient plus et se déchire comme le fait son vêtement. On ne saurait s'étonner que le langage fasse défaut et, pourtant, Eisenstein, s'appuyant sur une référence explicitement mystique, trouve une figuration, une image, et une seule, pourrait-on ajouter, bien avant que sa théorie sur l'image (*obraz*) et sur le pathétique ne soit formulée.

Malgré les apparences, ce corps sacrifié m'apparaît bien éloigné de l'affect dont le dessin du *Nevski* nous parle. Et ceci d'autant plus que l'esquisse aboutissait à une joie héroïque qui, malgré l'évocation graphique de la douleur, pointait vers le sublime. Ici, par contre, l'extase est atteinte par le moyen d'une douleur extrême, dont la source narrative s'avère, si j'ose dire, triviale. La jouissance, on le sait, n'est pas que la joie, mais le corps incarne dans chacun des cas une forme de sortie hors de soi, l'une physique, voire grotesque, transcendant l'autre. Pour atteindre l'extase, la douleur, une douleur ineffable, en a été la condition.

## VIII

### *Pour conclure*

C'est à ce degré qu'il plut plusieurs fois au Seigneur de me donner cette vision : je voyais près de moi, à ma gauche, un ange dans sa forme corporelle, ce qu'il ne m'arrive de voir que très exceptionnellement [...]. Mais il plut au Seigneur de me montrer l'ange sous cette forme. Il n'était pas grand, plutôt petit, d'une grande beauté, son visage très enflammé le désignait comme des plus élevés, qui semblent tout embrasés. [...] Je voyais dans ses mains un long dard en or, avec, au bout de la lance, me semble-t-il, un peu de feu. Je croyais sentir qu'il l'enfonçait dans mon cœur à plusieurs reprises, il m'atteignait jusqu'aux entrailles, on eût dit qu'il me les arrachait en le retirant, me laissant tout embrasée d'un grand amour de Dieu. La douleur était si vive que j'exhalais ces gémissements dont j'ai parlé, et la suavité de cette immense douleur est si excessive qu'on ne peut désirer qu'elle s'apaise, et que l'âme ne peut se contenter de rien moins que de Dieu. Ça n'est pas une douleur corporelle, mais spirituelle, pourtant le corps ne manque pas d'y participer un peu, et même beaucoup. C'est un duo si tendre entre l'âme et Dieu que je le supplie d'en donner un avant-goût à ceux qui penseraient que je mens<sup>19</sup>.

Ces mots appartiennent à sainte Thérèse.

À deux reprises, sainte Thérèse. Cette dernière vue de l'intérieur, c'est-à-dire depuis son discours qui met en mots son corps littéralement brûlé par le dard qui pénètre ses entrailles et qui la fait tressaillir en une extase sexuelle sans équivoque. La première, l'image d'une mère en deuil, comme un collage qui intégrerait une succession de représentations, de moments,

en une totalité immobile. Un ventre de mère percé, une jouissance du corps blessé, des yeux qui regardent vers le haut, vers le ciel. Entre les deux, le Bernin, premier metteur en images de la scène extatique d'autrui, d'où Eisenstein tire la source de son image. Ne sommes-nous pas dès lors autorisés de soupçonner que l'émergence de ces images par lesquelles l'irreprésentable se représente, en dit long sur une autre jouissance, nourrie par celui qui les crée et qui nous fait participer — à tout le moins le petit spectateur que je suis — de la vivante expérience de la douleur ?

## Notes

1. *Mémoires*, Paris, Juillard, 1989, p. 158.
2. *Ibid.*, p. 160.
3. F. Albera, dans sa préface au deuxième volume de *La Non-indifférente Nature* (Paris, U.G.E., 10/18, vols 1 et 2, *Ceuvres choisies*, tomes II et IV, 1976-1978), voit dans la prééminence du *Potemkine* à un moment aussi tardif de la vie d'Eisenstein une tentative désespérée de l'auteur pour s'accrocher au seul classique indiscutable reconnu et par le pouvoir soviétique et par la communauté internationale.
4. L'étude la plus approfondie dans le contexte de l'esthétique russo-soviétique est, à ma connaissance, celle de F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe* (Lausanne, L'Âge d'homme, 1990), où il oppose entre autres le principe de construction à celui de composition dans l'art russe dès 1912-1913.
5. J. Aumont parlait il y a quelques années d'un grand écart qui serait à la base de l'enseignement d'Eisenstein qui pourrait très bien s'étendre à ses théories en général : « tout se joue [...] dans la tension entre un programme plus que parfait, touffu, compliqué, surchargé, au point de nécessiter de longues justifications, et d'ailleurs soucieux davantage de complétude que de cohérence ou de rentabilité — et une pratique aux allures spontanéistes, véhémentes, réactives, joyeuses », *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979, p. 20.
6. Eisenstein, *op. cit.*, vol. 1, 1976, p. 98.
7. Les exemples fournis par Eisenstein à propos du pathétique ne semblent pas uniformes ni cohérents : Piranèse, le gothique, mais aussi le modèle du réalisme socialiste au cinéma, *Tchapaev*. Certes, l'auteur fait des distinctions par ci et par là sur les formes du pathétique, mais celles-ci sont loin d'être satisfaisantes du point de vue théorique, ce qui me fait soupçonner une constante improvisation.
8. *Ibid.*, p. 97.
9. Voir entre autres D. Bordwell (1993) citant et commentant la citation suivante d'Eisenstein : [the artistic image] « the spectator does not only see the depicted elements of the work ; he also experiences the dynamic process of the emergence and formation of the image in the same way the author experienced » [« Montage 1938 »], in *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
10. *La Non-indifférente Nature*, *op. cit.*, vol. 1., p. 365.
11. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 54.

12. « Je suis intéressé par le problème de l'extase religieuse en tant que problème partiel du pathos. À mon hôtel, dans l'armoire à vêtements, alternant avec les livres de Lévy-Bruhl sur la pensée primitive, se trouvent : saint Jean de la croix (le saint espagnol), les œuvres de sainte Thérèse, la Manresa — manuel d'exercices spirituels de Saint Ignace de Loyola », *Mémoires, op. cit.*, p. 234.
13. *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 73.
14. *La Non-indifférente Nature, op. cit.*, vol. 1., pp. 383-384.
15. Voir à cet égard les commentaires de saint Jean de la Croix sur ses propres textes poético-érotiques visant à les vider d'ambiguïté, tel qu'un vrai mode d'emploi.
16. Sans aucune volonté d'épuiser le sujet : le corps de la victime de Pskov qui au bord de la pendaison crie au libérateur *Alexandre Nevski*, celui défunt d'Anastasia qui au milieu du deuil déclenche la colère d'Ivan. Le corps, enfin, du prolétariat, assimilé aux bœufs sacrifiés à l'abattoir dans une des plus sauvages métaphores jamais tournées à ma connaissance et qui mimétise en la renversant la métaphore de l'Ancien Régime lorsqu'elle faisait référence au corps du Roi ou au corps de l'État.
17. *Mémoires, op. cit.*, p. 52.
18. *Ibid.*, p. 106.
19. *Ibid.*, pp. 207-208.



## ESTHÉTIQUE - 5

### Eisenstein : l'ancien et le nouveau

Sous la direction de  
Dominique Chateau  
François Jost  
Martin Lefebvre

*Ouvrage publié avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris I*



Publications de la Sorbonne  
1, rue Victor Cousin  
75231 Paris Cedex 05



Colloque de Cerisy

2001