

L'Œil extatique. Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts,

Ada Ackerman

▶ **To cite this version:**

Ada Ackerman (Dir.). L'Œil extatique. Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts,. Centre Pompidou-Metz, pp.320, 2019, 2359830597. ⟨hal-02419158⟩

HAL Id: hal-02419158

https://hal.science/hal-02419158v1

Submitted on 22 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

SERGUEÏ EISENSTEIN

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « L'Œil extatique.
Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts » présentée au
Centre Pompidou-Metz du 28 septembre 2019 au 24 février 2020, sous
le commissariat d'Ada Ackerman, chargée de recherches au CNRS/THALIM,
et de Philippe-Alain Michaud, conservateur au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, chef du service du cinéma expérimental.

SERGUEÏ EISENSTEIN L'ŒIL EXTATIQUE

Sous la direction d'Ada Ackerman

Centre
Pompidou-Metz

Avant-propos

Serge Lasvignes
Président du Centre Pompidou-Metz

Emma Lavigne
Directrice du Centre Pompidou-Metz

« La méthode du cinéma est comme un verre grossissant rendant visible la méthode de chacun des arts[1]. »

Sergueï Eisenstein (1898-1948), réalisateur mythique qui fit la gloire du cinéma soviétique en cultivant l'art du montage et du rythme, a inventé, au milieu des années 1920, un nouveau langage visuel qui se situe d'emblée à la croisée des arts. Homme de théâtre, dessinateur, théoricien, collectionneur et lecteur insatiable, il n'a de cesse dans son œuvre de faire référence à l'histoire de l'art. La rétrospective que présente le Centre Pompidou-Metz, à travers les grands films qui l'ont fait connaître – de *La Grève* (1925) à *Ivan le Terrible* (1941-1946) – mais aussi à travers ses expérimentations théâtrales, ses dessins ou ses projets inachevés, témoigne de son imaginaire foisonnant et de son approche visionnaire.

Eisenstein est bien plus qu'un cinéaste soviétique. Si ses réalisations sont étroitement liées aux révolutions historiques et artistiques qu'a connues la Russie au cours de la première moitié du xxe siècle, elles sont également le reflet de ses nombreux voyages en Europe, aux États-Unis et au Mexique, de ses lectures et de ses rencontres. Elles conservent aujourd'hui une portée intacte et continuent d'exercer une influence notable. Francis Bacon – qui est au même moment mis à l'honneur au Centre Pompidou de Paris – reconnaissait ainsi s'être « clairement tourné vers la peinture après avoir été frappé par la remarquable imagerie visuelle des films d'Eisenstein *La Grève* et *Le Cuirassé Potemkine*[2] ». Nombre de réalisateurs ne cachent pas leur dette à son égard, de Martin Scorsese à Alexander Kluge, qui a récemment réactivé l'un des projets avortés d'Eisenstein, celui de porter à l'écran *Le Capital* de Karl Marx[3] : « Ce réalisateur hardi et entêté ne se contentait pas de vouloir [...] renverser le cinéma en général et d'en fonder un autre. Ses propositions de "constellations visuelles", cette manière qu'il a de poursuivre le montage au-delà de ce qu'il atteint dans ses films, y intégrant réflexions et écrits, le recours aux séries et l'usage des demi-tons, des harmoniques, bref : la modernité d'Eisenstein est pertinente à notre époque[4]. »

L'exposition « L'œil extatique. Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts » entend rendre compte de cette acuité du regard qui fut la sienne et de son actualité. La programmation associée, en écho à l'activité théâtrale d'Eisenstein, propose ainsi une création conçue spécialement par Vladimir Pankov et sa compagnie SoundDrama, soulignant la vitalité persistante des réflexions et pratiques théâtrales russes des années 1920. Le compositeur Pierre Jodlowski est l'un des autres invités phares de cette saison. Il présente, à partir de notes publiées pour la première fois en français dans ce catalogue[5], un projet de sonorisation de *La Ligne générale* qu'avait imaginé Eisenstein et dont il livre au public sa propre interprétation.

Nous souhaitons vivement remercier Dominique Païni, à l'initiative de cette exposition, Laurent Le Bon, qui l'a inscrite dans la programmation du Centre Pompidou-Metz, et les commissaires, Ada Ackerman et Philippe-Alain Michaud, pour leur investissement sans faille dans l'ambitieuse recherche qui sous-tend cette traversée panoramique de l'œuvre d'Eisenstein. Nous tenons aussi à remercier Olga Kataeva, chargée de recherches, Fanny Moinel, responsable du pôle production, et Julie Schweitzer, cheffe de projet, qui travaillent depuis plusieurs années à la mise en œuvre de cette exposition, ainsi que toute l'équipe qui a contribué à sa réalisation. Nous remercions également Olga Sviblova, directrice du Multimedia Art Museum de Moscou, pour la richesse des échanges. Cette manifestation pluridisciplinaire témoigne des liens culturels qui se multiplient ces dernières années entre la Russie et la France. Elle n'aurait pu voir le jour sans le partenariat d'exception avec les Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI), qui détiennent le plus volumineux fonds d'archives du cinéaste. Des prêts tout aussi prestigieux en provenance d'institutions russes majeures (la galerie Trétiakov, le musée Pouchkine, le musée Bakhrouchine, le musée du Théâtre et de la Musique...) permettent de replacer Eisenstein dans son contexte d'origine et de montrer le dialogue qu'il entretenait tant avec ses contemporains qu'avec la culture, notamment russe, antérieure à l'invention du cinéma. Nous exprimons toute notre gratitude à l'ensemble des autorités de la Fédération de Russie dont le concours a facilité le bon déroulement de ces échanges transnationaux. Afin d'évoquer la diversité des références qui parcourent l'œuvre d'Eisenstein, le Centre Pompidou-Metz a bénéficié de prêts exceptionnels du musée du Quai-Branly, tel l'étonnant squelette de Juda, qui a été restauré et remonté à l'occasion de cette exposition. Nos chaleureux remerciements s'adressent à Films Sans Frontières, dont la précieuse collaboration offre au visiteur de découvrir l'intégralité de la filmographie d'Eisenstein dans le parcours de la Grande Nef et dans l'Auditorium du Centre Pompidou-Metz, transformant l'exposition en une spectaculaire fabrique des images. Enfin, nous tenons à exprimer toute notre reconnaissance à la Fondation Total, dont le généreux mécénat a rendu possible cet ambitieux projet.

1 Sergueï Eisenstein, « La psychologie de la composition. La psychologie de l'art » (23 décembre 1940), in *Sergei Eisenstein. The Eisenstein Collection,* Calcutta, Seagull Books, 2006, p. 213.

2 Francis Bacon, *Journal*, entrée du 4 juin 1988, cité in *Francis Bacon. Jivopis,* cat. exp., Moscou, Maison central des artistes et Nouvelle Galerie Trétiakov, 1988, p. 5. Concernant l'influence d'Eisenstein sur Bacon, *cf.* notamment Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1996.

3 Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital*, 2008, 84', production Kairos Film.

4 Kluge, *Idéologies : des nouvelles de l'Antiquité*, Paris, Théâtre Typographique, 2014.

5 Voir p. 296 du présent ouvrage.

Eisenstein, œil extatique 8
Ada Ackerman

Regards sur Eisenstein — 13

Un Eisenstein non didactique 15
Entretien entre Naoum Kleïman et Ada Ackerman

Pouvoir des images et efficacité du montage 21
Antonio Somaini

Eisenstein, collectionneur, curateur, homme de musée 33
Ada Ackerman

Eisenstein historien de l'art 49
François Albera

Portfolio — 61

Notices rédigées par Ada Ackerman (A. A.), Philippe-Alain Michaud (P.-A. M.) et Pascal Rousse (P. R.)

Formation théâtrale 63

La Grève 89

Le Cuirassé Potemkine 113

Glass House 139

Octobre 153

La Ligne générale 171

¡Que viva Mexico! 185

Le Pré de Béjine 209

Alexandre Nevski 223

Ivan le Terrible 237

La galerie eisensteinienne 255

Eisenstein et les avant-gardes — 269

Les passages parisiens d'Eisenstein 271
Dominique Païni

Eisenstein, le film et la peinture d'histoire 281
Philippe-Alain Michaud

Écrits — 291

Présentés et édités par Ada Ackerman

Projets de mise en forme pour la première du film de S. Eisenstein, L'Année 1905 (Kasimir Malévitch, 1925) 292
Le jeu des objets (1925-1926) 293
De la forme du scénario (1929) 294
Le livre sphérique (5 août 1929) 295
Plan de sonorisation de La Ligne générale (17 août 1929) 296
La synthèse des arts [fin des années 1930] 298
« Le meurtre du roi Duncan » (géométrisme et naturalisme) (23 novembre 1934) 302
Pour la fondation d'un musée du Cinéma (1940) 306
Le tambour rythmique (août 1940) 307
La magie de l'art (8 juillet 1947) 313
Le film autobiographique (28 novembre 1947) 315

Annexes — 317

Chronologie 318

Filmographie, établie par Naoum Kleïman 320

Index 324

Liste des sigles et acronymes 327

Bibliographie sélective 329

Liste des œuvres exposées 336

Sommaire

Eisenstein, œil extatique

Ada Ackerman

« Il est le Léonard de Vinci du cinéma »
Barthélemy Amengual[1]

Sergueï Eisenstein révolutionna la pratique et la pensée du cinéma, et son apport théorique à la notion fondamentale de montage fut considérable. Il reste pourtant un cinéaste souvent ignoré du grand public et dont bien des aspects demeurent méconnus des cinéphiles eux-mêmes. S'il fut un artiste que le monde s'arrachait, coqueluche des avant-gardes dont le travail et la pensée bouleversaient les esprits, ami de nombreux intellectuels et artistes de tous horizons, cette aura s'est aujourd'hui considérablement amoindrie. En France, malgré un renouveau récent des études eisensteiniennes, le cinéaste n'incarne plus cette figure majeure du paysage intellectuel qu'il fut durant les années 1970, dont l'œuvre était en permanence diffusé dans les ciné-clubs et dont les écrits faisaient l'objet de traductions systématiques, initiées notamment par *Les Cahiers du cinéma*. De manière plus générale, Eisenstein jouit d'une célébrité paradoxale en tant que « maître en morceaux[2] » : son œuvre est en grande partie placé sous le sceau de l'inachèvement, qu'il s'agisse de ses films ou de ses écrits ; les films qui sortirent de son vivant firent l'objet de remaniements et de censure ; certains furent mutilés (*¡Que viva Mexico!*, 1930-1932), d'autres détruits (*Le Pré de Béjine*, 1935-1937). Maître paradoxal aussi qui dut sa célébrité, en Russie comme à l'étranger, au *Cuirassé Potemkine* (1925), un film néanmoins quasi absent des écrans soviétiques jusqu'en 1950, puis montré à l'occasion de célébrations dans une version remontée et sonorisée ne rendant pas justice à sa construction et à sa puissance initiales. En Union soviétique, le nom d'Eisenstein fut essentiellement associé à *Alexandre Nevski* (1938), diffusé, quant à lui, en permanence sauf entre 1939 et 1941, soit un film patriotique de commande à l'égard duquel le cinéaste nourrissait des sentiments ambivalents.

L'œuvre d'Eisenstein semble se prêter à une infinité de lectures et d'interprétations, parfois contradictoires, ainsi qu'en témoigne la bibliographie proliférante qui lui est consacrée. Stalinien, formaliste, freudien, constructiviste, marxiste, homosexuel, communiste, moderniste, structuraliste, intermédial, bataillien, post-moderniste, warburgien... On n'en finirait pas d'énumérer les qualificatifs qui lui ont été attribués et qui révèlent combien il est difficile de réduire à une étiquette l'esprit dialectique, transgressif et intempestif qui fut le sien. Son travail a longtemps été enfermé dans une lecture principalement idéologique, comme le montre la critique d'Alexandre Soljénitsyne dans *Une journée d'Ivan Dénissovitch* (1962), qui dresse le portrait d'un cinéaste complice du pouvoir stalinien : « Ne me parlez pas de génie. Dites que cet homme est un valet, qu'il a accepté une besogne dégradante, mais ne le traitez pas de génie : un génie n'accommode pas ses œuvres au goût des tyrans[3]. » Si la question, éminemment complexe, de la relation du réalisateur à Staline continue à susciter de grands débats, nécessaires, à la lumière d'archives soviétiques désormais accessibles, il importe aussi d'envisager la complexité et la portée des accomplissements d'Eisenstein en dehors du seul contexte soviétique.

« L'Œil extatique » entend faire découvrir et redécouvrir au public français et européen un nom majeur du septième art et de la culture mondiale, un homme considéré comme le « Léonard de Vinci russe », un faiseur et un amateur d'images, un collectionneur et un commentateur d'art, un Eisenstein visionnaire, soucieux d'expérimentation radicale capable d'affecter profondément et durablement le spectateur, un artiste toujours désireux de repousser et de transcender les limites des médiums auxquels il recourt. Conçue selon une perspective interdisciplinaire, l'exposition présente l'ensemble des activités créatrices d'Eisenstein : s'il est aujourd'hui connu pour son cinéma, il fut aussi un dessinateur prolifique ainsi qu'un metteur en scène de théâtre inventif, formé par Vsévolod Meyerhold, et dont l'audace frappa les esprits. De son père, architecte, il conserve une préoccupation architecturale qui traverse son œuvre. Toutes ces pratiques se nourrissent l'une l'autre, liées par des préoccupations communes, qu'il soit question du geste expressif, du goût pour la physionomie, de l'excentrisme, du grotesque, mais aussi de l'érotisme et du comique. Car Eisenstein ne fut pas qu'un érudit et un théoricien ambitieux, il fut aussi un maître de l'humour et de la transgression, un « Eisenstein espiègle[4] », qui ne pouvait rentrer dans le lit de Procuste du plan d'État.

L'art d'Eisenstein est étoffé de références extrêmement variées, que l'exposition s'attache à retracer, mettant en évidence le dialogue soutenu entre son travail et l'histoire des arts : « [...] il nous arrive fréquemment d'avoir recours aux éléments de la culture, images et langages, des époques passées. Or cela détermine naturellement et pour une très grande part le style de nos œuvres[5]. » Au reste, l'œuvre d'Eisenstein se prête idéalement à être revisité par l'espace du musée, dans un contexte où l'exposition du film est devenue une pratique curatoriale à part entière. En outre, les supports de diffusion VHS puis numériques du film, en permettant la manipulation de ce dernier, ont conduit à l'envisager selon un prisme analytique et comparatiste, qui favorise l'« effet tableau[6] ».

Le cinéaste, qui n'avait bénéficié auparavant que d'expositions de dessins pour l'essentiel (la première en 1957) et de rétrospectives de ses films, a fait l'objet ces dernières années d'une multiplication d'expositions interdisciplinaires. Pour n'en citer que quelques-unes : « Sergueï Eizenchteïn. Montaj attraktsionov » [Sergueï Eisenstein. Le montage des attractions], Moscou, Multimedia Art Museum, 2016-2017 ; « Svidételstva [Témoignages]. Goya, Eisenstein, Longo », Moscou, Garage – musée d'Art contemporain, puis New York, Brooklyn Museum, et Hambourg, Deichtorhallen, 2016-2018 ; « Ejzenštejn. La Rivoluzione delle immagini » [Eisenstein. La révolution des images], Florence, galerie des Offices, 2017-2018 ; « Sergei Eisenstein. The Anthropology of Rhythm » [Sergueï Eisenstein. L'anthropologie du rythme], Rome, Fondation Nomas, 2017-2018 ; « Shapeshifting. Eisenstein as a Method » [Métamorphose. Eisenstein comme méthode], Łodz, Muzeum Sztuki, 2018 ; sans oublier l'exposition permanente au musée du Cinéma à Moscou ouverte en 2018. Eisenstein eut lui-même l'occasion de réfléchir à la manière d'exposer son travail cinématographique lors de la manifestation « Film und Foto » de Stuttgart,

en 1929, selon un autre dispositif que celui de la projection en salle. Nous avons retenu ici certains de ses principes : évocation des films à travers des agencements de photogrammes qui, parfois, se mêlent à des photographies ; création de boucles d'extraits montés en fonction de « conflits » thématiques, plastiques ou selon des logiques de métamorphose formelle ; emploi du ralenti.

L'exposition dévoile le vaste éventail de références mobilisées par Eisenstein dans son travail, film par film, chacun d'eux étant abordé comme un univers plastique singulier, avec des enjeux esthétiques, figuratifs propres et, partant, un ensemble de sources spécifiques – ce qui ne nie nullement, par ailleurs, le fait que les films se fassent écho et partagent des problématiques et inspirations communes. Elle cherche à faire pénétrer le visiteur dans la « fabrique » des images eisensteiniennes, sans prétention à l'exhaustivité, à un moment où la question de la genèse artistique est devenue centrale au musée. Grâce à une scénographie mobilisant l'échafaudage comme rappel de l'esthétique constructiviste qui fut si importante pour Eisenstein, le film est ici envisagé comme le point nodal à partir duquel se déploie une constellation de références empruntées aux différents arts.

Toutefois, notre démarche ne saurait se limiter à un examen critique des sources d'Eisenstein ou à un exercice d'analogie formelle. Le rapprochement d'œuvres de médiums, d'époques, de genres et de régimes différents, d'images fixes et d'images animées engendre des associations inédites comme des effets de tension et de collision. L'aspiration d'Eisenstein à « faire cabrer le conflit intérieur[7] » ainsi que le procédé de montage qui structure son œuvre se trouvent ainsi matérialisés sur les cimaises. Dès lors, l'exposition incarne aussi sa vision de l'art et de la culture, affranchie des hiérarchies et des frontières disciplinaires, Eisenstein n'hésitant pas à mobiliser et à hybrider cultures académiques et cultures populaires. En somme, il s'agit de mettre en scène, à la suite d'Eisenstein, *le travail des images,* et de souligner combien l'orchestration de myriades de sources iconographiques à laquelle il procède fournit au spectateur contemporain des pistes, des points de repère pour affronter et ordonner à son tour la profusion visuelle qui caractérise le XXIe siècle.

Au milieu des œuvres et documents d'Eisenstein, dont un nombre élevé est montré pour la première fois en France, sont présentés des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art mondial – des réalisations de contemporains d'Eisenstein, russes et étrangers, et, surtout, du patrimoine artistique précédant l'apparition du cinéma : peinture, sculpture, gravure, dessin, architecture. L'exposition dépeint ainsi Eisenstein comme un acteur de la « grande expérience » de la culture russe et soviétique[8], mais également comme un avant-gardiste contribuant à l'aventure de l'histoire de l'art mondiale, au sein de laquelle il joua un rôle de passeur. L'œuvre d'Eisenstein, longtemps appréhendé selon un paradigme de rupture, peut être lu au contraire sous l'angle d'une continuité avec l'héritage du passé, notamment l'art du XIXe siècle, un patrimoine qu'il revisite et s'approprie à l'aide du cinéma. On peut ainsi, à l'exemple d'Eisenstein, envisager autrement le cinéma : s'il le considère comme le médium et art le plus abouti, il ne le conçoit pas pour autant comme séparé ontologiquement des autres arts ; il suppose un principe de continuité entre le cinéma et les arts plastiques, qui, de manière aristotélicienne, le contiendraient en « potentiel ».

On ne s'étonnera guère, dans ces conditions, qu'Eisenstein se confronte régulièrement dans ses films à des problématiques classiques de l'histoire de l'art. L'exposition revient aussi sur la manière dont il a relu l'histoire de l'art à la lumière du cinéma et dont, à sa suite, nous pouvons l'appréhender différemment. Matérialisation la plus élaborée de processus psychologiques et de besoins primordiaux profondément ancrés en l'Homme, le cinéma lui permet de repenser la culture mondiale : « La méthode du cinéma est comme un verre grossissant, à travers lequel on peut observer la méthode de chacun des arts[9]. » Pour cette leçon de cinéma à partir de l'histoire de l'art, qui fonctionne aussi bien comme une leçon d'histoire de l'art à partir du cinéma, l'accrochage convoque, dans la dernière partie du parcours, les notions clés de montage et de plasmaticité qu'Eisenstein développe dans ses écrits théoriques des années 1930 et 1940 pour commenter un grand nombre d'œuvres. Montage et métamorphose sous-tendent une histoire de l'art eisensteinienne, délibérément anachronique, déspécifiée et déhiérarchisée, ouverte aux cultures extra-occidentales, une histoire de l'art « extatique » – au sens littéral de l'extase comme sortie de soi et, par extension, capacité à se transformer.

Eisenstein, artiste de la synecdoque, de la *pars pro toto*, aurait sûrement apprécié d'être défini comme un « œil extatique » : œil de cinéaste, bien sûr, tout autant qu'œil d'artiste, et surtout *regard* porté sur l'histoire culturelle universelle. Qu'un lieu tel que le Centre Pompidou-Metz, dédié à une programmation interdisciplinaire, puisse accueillir cette exposition aurait réjoui plus encore le cinéaste, qui n'a jamais cessé d'afficher sa prédilection pour la langue et la culture françaises, et ce, dès le plus jeune âge : « Le français est étroitement lié aux toutes premières sensations de mon impressionnabilité », déclarait-il dans ses *Mémoires*[10].

1 Barthélemy Amengual, *¡Que Viva Eisenstein!,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 21.

2 Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016, p. 173.

3 Alexandre Soljénitsyne, *Une journée d'Ivan Dénissovitch*, Paris, Julliard, 1976, trad. du russe Lucia et Jean Cathala, p. 102.

4 Tatiana Goriaéva, Naoum Kleïman et Viacheslav Ivanov (dir.), *A Mischievous Eisenstein*, cat. exp., Saint-Pétersbourg, Slavia, 2006.

5 Sergueï Eisenstein, « De la pureté cinématographique » (1932), in *Le Film : sa forme/son sens* [1949], adapté du russe et de l'américain sous la dir. d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 103.

6 Dominique Païni, « Le cinéma, l'écran et la cimaise », *Le Cinéma, un art plastique,* Paris, Yellow Now, 2013, p. 34.

7 « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10-18, trad. Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, 1974, p. 196.

8 Ainsi que le faisait Camilla Gray de manière fondatrice, en sortant Eisenstein du seul contexte des études filmiques pour l'inscrire dans celui, plus large, de la modernité artistique, dans *The Russian Experiment in Art, 1863-1922,* Londres, Thames and Hudson, 1971.

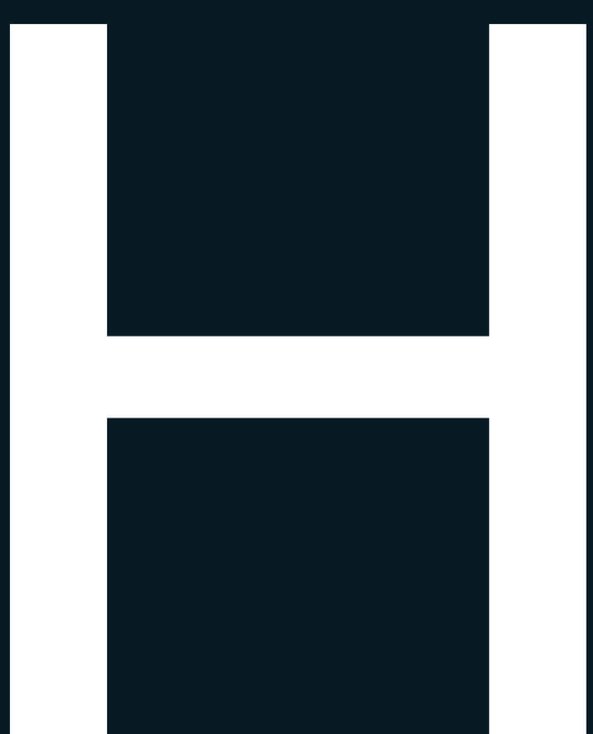
9 Eisenstein, « La psychologie de la composition » (décembre 1940), *in* Ian Christie et Richard Taylor (dir.), *Eisenstein Rediscovered*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 213.

10 Eisenstein, *Mémoires,* Paris, Julliard, trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, 1989, p. 69.

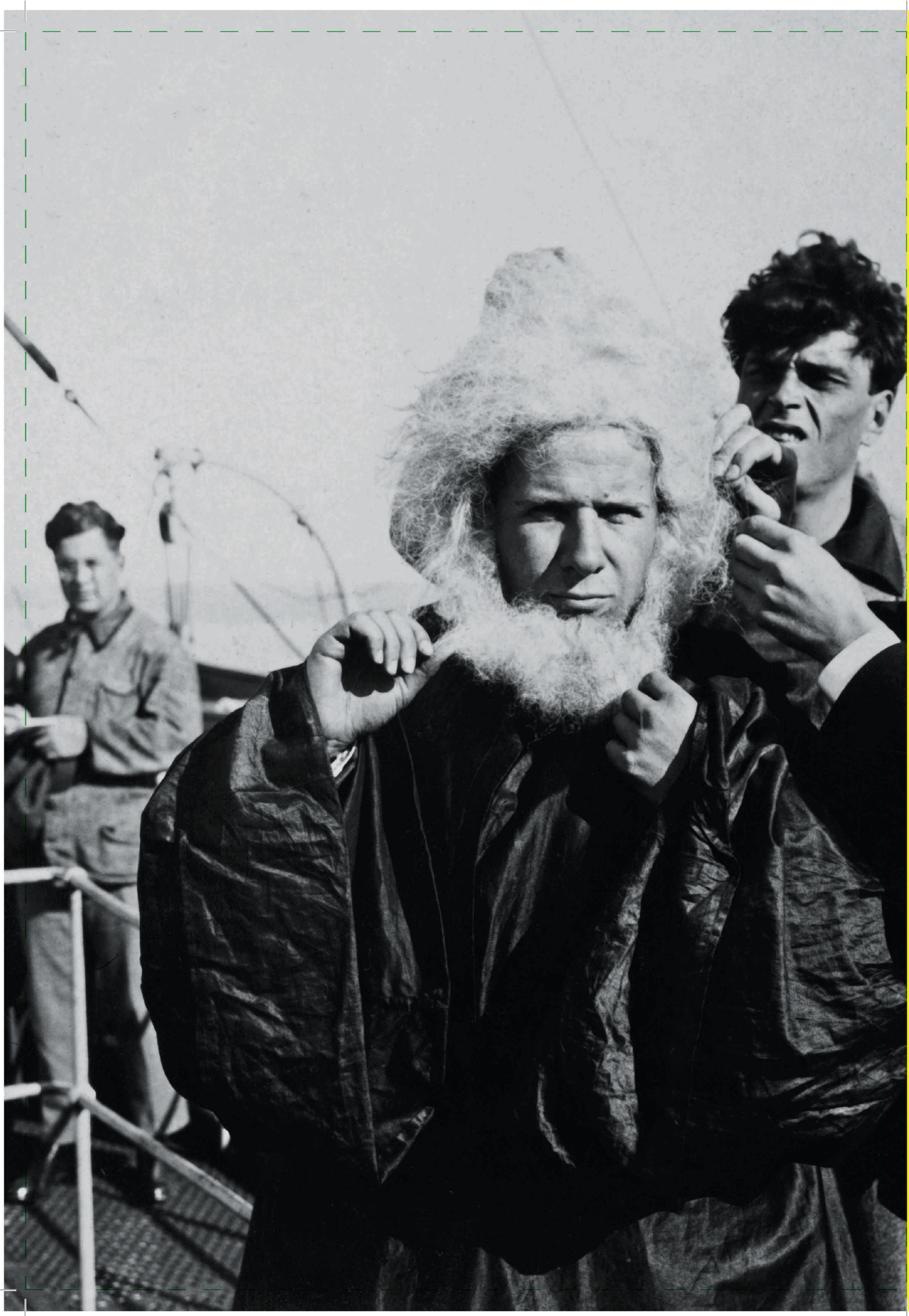


Anonyme
Sergueï Eisenstein serre la main de Mickey, villa de Walt Disney, Holmby Hills, septembre 1930
Photographie envoyée à Péra Atachéva, dédicacée par Walt Disney à Sergueï Eisenstein : « À mon meilleur ami en URSS, avec mon meilleur ami aux États-Unis, Hollywood, septembre 1930 »
Épreuve gélatino-argentique, 24×18 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

Новые прочтения



Regards sur Eisenstein



Эйзенштейн
Не дидактичный



Entretien entre Naoum Kleïman
et Ada Ackerman

Un Eisenstein
non didactique



Anonyme
Le Cuirassé Potemkine, photographie de tournage : Eisenstein revêt un costume de pope pour faire la doublure d'un figurant ayant refusé de tomber de l'escalier dans la scène du soulèvement sur le cuirassé Potemkine, 1925
Épreuve gélatino-argentique, 30×40 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
(p. 14)

↑
Anonyme
Serguеï Eisenstein avec ses étudiants du VGIK (Institut d'État de la cinématographie), 1940
Épreuve gélatino-argentique, 18×24 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

Ada Ackerman : Vous avez consacré une immense partie de votre vie et de votre activité à étudier Eisenstein, à faire connaître sa pensée et son œuvre. Quelle a été votre première rencontre avec son travail ?

Naoum Kleïman : Quand j'ai commencé mes études au VGIK [Institut d'État de la cinématographie], en septembre 1956, notre professeur, Nikolaï Lébédev, a abordé l'histoire du cinéma russe et soviétique avec *La Grève* d'Eisenstein et *La Mère* de Vsévolod Poudovkine (1926), que nous avons vus avant même les premiers mélodrames russes. Son idée était de nous fournir au préalable la « véritable image de l'époque », comme pour nous préparer à voir le cinéma pré-révolutionnaire depuis « la bonne position de classe ». Je n'ai pas du tout saisi l'importance de *La Grève*. Nous y avons vu un film contenant des informations intéressantes et inhabituelles, rien de plus. Plus tard, on nous a montré en cours *Le Cuirassé Potemkine* et nous l'avons bien entendu considéré comme un chef-d'œuvre. Mais un mois auparavant, j'avais vu *Kino-Glaz* et *La Sixième Partie du monde* de Dziga Vertov, qui était alors devenu mon héros. Ce n'est qu'en 1958 qu'Eisenstein a pris véritablement de l'importance pour moi, quand j'ai découvert la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*, qui venait tout juste d'être autorisée. Je n'arrivais pas à croire qu'il fût possible de créer un tel film dans l'Union soviétique de Staline. C'est sans doute le premier choc qui m'a fait voir un autre Eisenstein que celui que j'avais imaginé. Une autre image que celle du porte-voix de la révolution, du cliché diffusé par les critiques soviétiques, qui s'appuyaient sur le *Potemkine*, sur le drapeau rouge. Une image alimentée d'ailleurs par certains de nos professeurs au VGIK, pour qui Eisenstein n'était pas un humaniste, car, chez lui, l'image des gens ordinaires compterait moins que le mouvement des masses et l'extase collective. Selon eux, cette approche avait peut-être été nécessaire ou utile au début de l'ère soviétique, juste après la révolution, mais ensuite, des artistes comme Poudovkine avaient ouvert la voie à la figure du héros, à une analyse psychologique reposant sur une intrigue et des acteurs professionnels, à la méthode Stanislavski, etc. Mais dans la deuxième partie d'*Ivan*, telle que je l'ai vue, tout contredisait l'approche de Constantin Stanislavski. Rien n'était naturel. Les émotions étaient transmises par une pure artificialité. Chaque moment du film prenait des significations infinies. Ce fut une révélation pour moi. Ce jour-là, après la première projection, je suis sorti sur la place à côté du cinéma, et je suis retourné voir le film. J'ai même décidé que j'écrirais mon mémoire sur *Ivan*. Je suis donc allé voir Péra Atachéva, la veuve du cinéaste, qui m'a montré les dessins d'Eisenstein. J'en avais déjà vu quelques-uns lors de l'exposition de dessins à la Maison centrale des Artistes de 1957, mais ce n'était qu'une sélection très restreinte de dessins dits réalistes. Ceux que j'ai vus chez Péra étaient très différents, surtout les dessins mexicains et les esquisses pour *Ivan*. Péra a commencé à m'expliquer qui était Eisenstein, quel genre de personne il était. Clairement, ce n'était pas un super-héros manipulant les gens ordinaires au nom d'un fétiche appelé révolution. Péra insistait particulièrement sur l'humour d'Eisenstein – nous avons passé une soirée entière à rire car elle me rapportait ses blagues, dressant ainsi un portrait totalement surprenant du personnage. Un Eisenstein « non didactique » ; un Eisenstein qu'elle ne censurait pas, répétant certaines de ses plaisanteries provocatrices, des expressions qu'il était indécent, à l'époque, de prononcer ou de publier. C'est ce rire partagé qui a déclenché mon envie d'étudier Eisenstein, comme artiste et comme personne. Pas comme un monument figé. C'est pourquoi j'attends beaucoup des nouveaux travaux consacrés à Eisenstein et de l'exposition au Centre Pompidou-Metz, pour que l'on cesse de faire de lui un simple maillon de la culture soviétique et qu'on lui redonne toute sa place dans la culture mondiale. Son œuvre nous rattache à l'histoire et au passé, mais il est également très précieux pour l'avenir ; c'est l'une de mes convictions les plus profondes. En fait, on peut voir en Eisenstein un lien entre le passé et le futur : les deux interagissent et se valorisent mutuellement, comme dans un ruban de Möbius, comme si le cinéma avait influencé les arts qui l'ont précédé autant que l'inverse. C'est pourquoi Eisenstein était si prudent concernant l'héritage culturel du passé : pour lui, tout ce qui a été découvert ou créé devait être préservé et transmis aux générations futures. Le temps n'existe pas en art. L'art est intemporel. Ce qui a été créé il y a des siècles conservera sa valeur, même si les lectures et les interprétations peuvent changer, une valeur indépendante de toute origine historique ou géographique, et de tout désaccord théorique. Malgré ses fameuses polémiques avec Vertov, Eisenstein savait que ce qu'avait fait Vertov devait être reçu et transmis.

A. A. À propos de transmission, y a-t-il des éléments, dans les écrits d'Eisenstein, qui permettent d'élaborer aujourd'hui des programmes cinématographiques ?

N. K. J'ai eu envie d'organiser un programme intitulé « Les films conseillés par Eisenstein », en m'inspirant de son article « Le granit de la ciné-science[1] », qui définit son premier programme d'enseignement au VGIK, où il enseigne depuis 1928 avant d'être nommé directeur de la chaire de mise en scène le 1er octobre 1932, et dans lequel il énumère les films que les étudiants doivent voir. C'était un vrai programme, une sorte de programme « pré-Langlois », complété par d'autres films qu'Eisenstein avait mentionnés dans certains de ses cours donnés en 1928-1929 puis en 1932-1934. Naturellement, Eisenstein recommandait aux étudiants les films de David Wark Griffith et d'Erich von Stroheim, Charlie Chaplin et Buster Keaton, Fritz Lang et Ernst Lubitsch, Abel Gance et René Clair, mais aussi des maîtres de films dits de répertoire, comme Louis Feuillade, Sam Wood, Fred Niblo, Frank Borzage, Ewald André Dupont ; c'étaient des exemples qui allaient à l'encontre de ce que lui-même faisait, mais qui faisaient partie intégrante, selon lui, de la culture

cinématographique. Cette programmation n'a finalement pas été montrée mais la liste existe toujours, prête à l'emploi !

A. A. Ces dernières années, de nombreux ouvrages ont tenté d'apporter un éclairage nouveau sur Eisenstein. Que vous inspire ce renouvellement des études eisensteiniennes, cette nouvelle « Eisensteinmania » ?

N. K. L'époque d'Eisenstein semble s'inscrire dans une « nouvelle Renaissance », et l'exposition de 2017 aux Offices, où ses films ont été projetés dans ce musée qui contient tant de chefs-d'œuvre de la peinture italienne, viendrait corroborer cette intuition. Au xxe siècle, en effet, il s'est produit une deuxième Renaissance : elle a été freinée par les régimes totalitaires et par la Seconde Guerre mondiale, mais elle ne demande qu'à se poursuivre. Il est d'ailleurs très éclairant de comparer le xxe siècle à la Renaissance : Albert Einstein et Nicolas Copernic, Pablo Picasso et Giotto di Bondone, le cinéma et les fresques... Pour Eisenstein, le cinéma est une sorte de fresque d'un genre nouveau, « peinte par la lumière » et mobile. Ce que je veux dire, c'est que nous ne sommes encore qu'au début de cette nouvelle Renaissance. Elle a été interrompue, mais elle n'est pas achevée. C'est une direction en laquelle je crois et que j'ai envie d'approfondir.

A. A. Puisque vous parlez de Renaissance et d'humanisme, pourriez-vous commenter la vision de l'Homme qu'avait Eisenstein, sa vision du peuple, par opposition à sa vision des masses ?

N. K. Ce qui était très important chez lui, et cela dès son enfance, c'était le « typage » [*tipaj*]. Pas seulement au sens de ce qui rend un individu reconnaissable en tant qu'individu. Le typage, selon Eisenstein, doit permettre au spectateur de reconnaître instantanément le caractère d'une personne mais aussi son appartenance à une certaine classe sociale. En outre, il est toujours un reflet d'une époque historique. Eisenstein s'est nourri d'artistes comme Grandville, qui lui a appris à individualiser chaque personne, par exemple en comparant des êtres humains et des animaux. C'était un moyen très efficace d'interpréter certains personnages sociaux ou historiques dans un sens satirique ou ironique. La « qualité de typage » [*tipajnost'*] correspond au plus haut degré d'expressivité ; elle peut donc être utilisée au cinéma, quand un plan ne dure que quelques instants, pour que le spectateur reconnaisse immédiatement le personnage dans ses différentes « dimensions ». Pour Eisenstein, les personnes – y compris le public, bien sûr – ne sont jamais des « créatures unicellulaires ». Elles possèdent plusieurs dimensions : personnelle, ethnique, historique, sociale. Leurs réactions associent des motivations rationnelles et irrationnelles (émotionnelles), des convictions de classe et des préjugés ordinaires, etc. Et si un réalisateur veut créer l'image d'un peuple et non d'une « foule » – d'une « masse » homogène –, il doit faire voir cette pluralité de réactions et leur évolution dans une direction ou une autre. Eisenstein montre toujours les gens d'abord comme différenciés. Ensuite, il essaie de saisir ce qui peut les unir, et permettre ainsi à la masse de devenir *narod*, le peuple, c'est-à-dire, littéralement, des êtres d'une même lignée (*oni rodilis, narodilis*, « ils sont nés »). Dans les films d'Eisenstein, le peuple ne devient *narod* que si les individus sont d'abord différenciés comme êtres humains et unis ensuite par des idéaux humanistes, des espoirs et des désirs partagés. Dans le cas du *Cuirassé Potemkine*, durant le deuil de Vakoulintchouk, ce qui lie tout le monde (y compris les spectateurs), c'est la compassion. Au début de la célèbre séquence de l'escalier d'Odessa, des gens de toutes classes sociales sont unis par un même sentiment de liberté. En d'autres termes, pour Eisenstein, la masse n'est qu'un nombre, une entité quantitative, une simple addition d'individus. Alors que le peuple (*narod*) présente une qualité autre : c'est une multiplication des individus, dans une nouvelle dimension qui transforme chacun. La loi est ici la même que pour le *kadrik* (le photogramme), qui devient mouvement en rencontrant un autre *kadrik* et en créant une superposition dans l'esprit du spectateur (phénomène qui se répète d'ailleurs, dans l'esprit d'Eisenstein, au niveau du plan (*kadr*) qui, en rencontrant un autre plan, engendre un concept). Ainsi, quand, dans la dernière séquence de la première partie d'*Ivan*, on voit les gens supplier le tsar de revenir, tous les individus fusionnent dans un continuum sans avoir été différenciés auparavant. Ce n'est pas un peuple – *narod* – mais une masse qui demande à rester en servitude. Le tyran n'a pas de peuple.

En revanche, pour revenir au *Potemkine*, on constate qu'Eisenstein inclut dans la foule non seulement différents types sociaux mais aussi différents types nationaux : lors du deuil après la mort de Vakoulintchouk, la provocation contre les juifs déclenche des protestations de personnages de différentes nationalités : apparaissent à l'écran des visages ukrainiens, italiens, grecs ; différentes nationalités unies en tant que nation par la solidarité et la compassion. C'est typique des films d'Eisenstein. Il en est de même pour son projet – interrompu car trop ambitieux – *Le Grand Canal de Fergana*, en 1939, qui réunissait Kirghizes, Ouzbeks, Tadjiks, et dans lequel cette dimension internationale était essentielle.

Il est intéressant de noter qu'Eisenstein ne célèbre pas seulement le pouvoir du peuple – le *narod* en tant qu'acteur du pouvoir –, contrairement à Vertov, qui idolâtre l'unité du peuple et du pouvoir, notamment à travers la figure de Lénine. Eisenstein montre aussi que le *narod* devient véritablement *narod* quand il combat le pouvoir, quand il n'est pas le pouvoir. Dans *La Grève*, dans *Octobre*, la masse s'organise et se transforme en peuple en s'engageant dans une bataille contre le pouvoir en place.

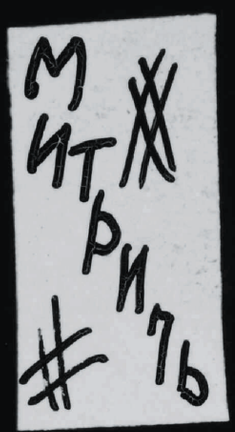
A. A. Comment, par le cinéma, Eisenstein amène-t-il les gens à penser, à se comporter comme des citoyens, et dans quelle mesure cette leçon est-elle encore valable aujourd'hui ?

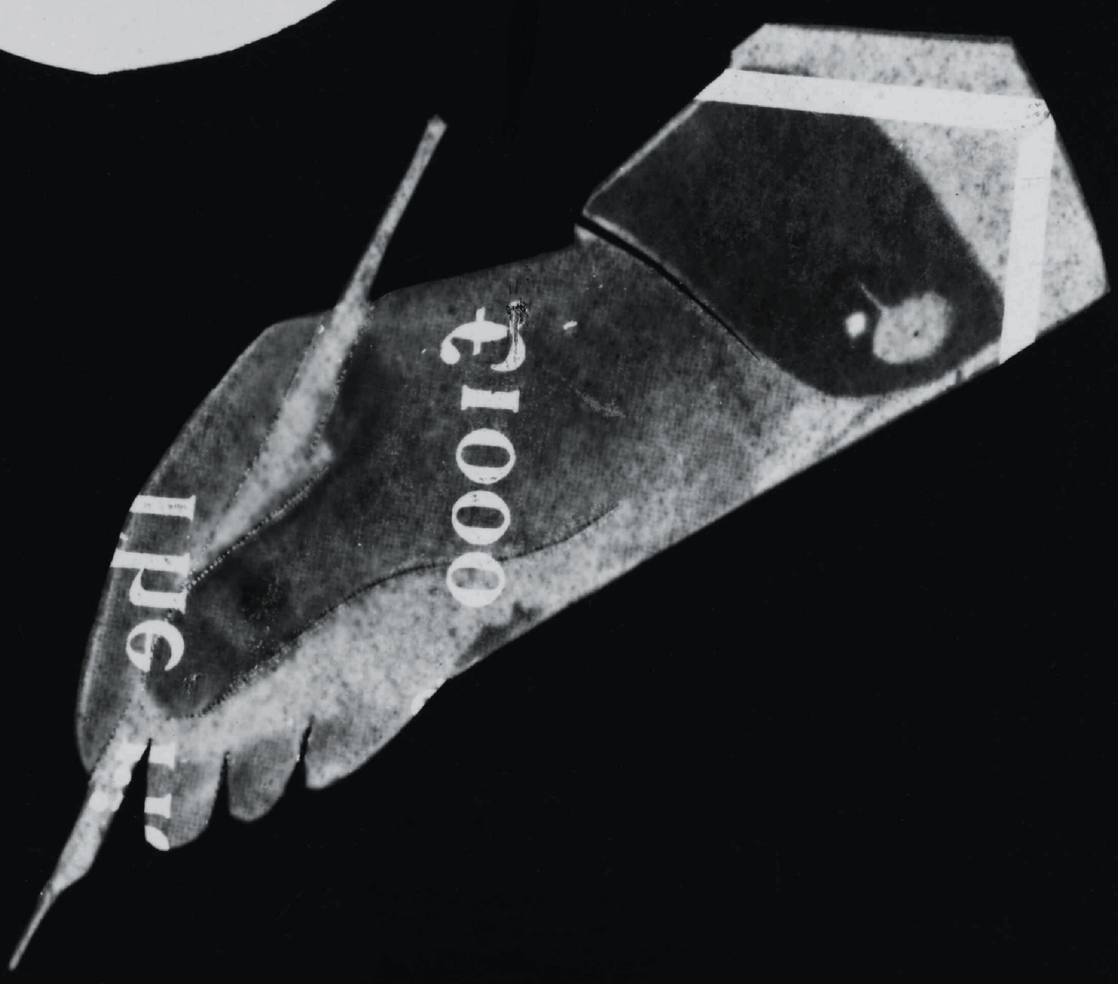
N. K. Eisenstein voulait inciter le spectateur à « penser dialectiquement », comme il l'a dit en tournant *Octobre* alors qu'il imaginait, entre 1927 et 1928, faire un film d'après la méthode employée par Marx dans *Le Capital*. En même temps, la compassion est un élément central de sa poétique. Son insistance sur la participation (*pritchastnost*) du spectateur est le contraire de la distanciation de Bertolt Brecht (*Verfremdung*). Eisenstein ne veut pas prendre de distance, briser la compassion, rompre le lien qu'elle crée. Au contraire, il essaie de mobiliser chez le spectateur autant de compassion que possible. Eisenstein a été accusé de sadisme, de fétichisation de la violence, mais la violence n'est qu'un des moyens de l'extase, qui favorise une compassion maximale. Quand on est impliqué dans une compassion maximale, alors on commence à être un citoyen. Eisenstein ne cherche pas à provoquer de l'anxiété ; à travers l'art, il veut ébranler la conscience et éveiller les émotions du spectateur. Pour William Shakespeare, le choc est à l'origine de la tragédie grecque, car il nous transforme, il nous projette dans une nouvelle qualité. Et quand on atteint cette qualité, que l'on vit un moment d'extase, de sortie de soi, alors on entre dans une autre dimension, plus vaste, sociale, religieuse, morale, esthétique. Le choc vous sort de votre individualité, il brise en partie votre dimension personnelle tout en mobilisant votre nature humaine. Par le choc, Eisenstein cherche à atteindre la dimension prélogique de notre conscience. Cette dimension prélogique n'est pas seulement l'étape qui précède la pensée logique ; elle est aussi l'étape où l'individu fait encore partie d'un tout, d'un collectif, où il n'est pas séparé du monde, de l'Humanité, de la nation, de l'univers... Dans le « prélogique » se trouve notre unité avec le monde. Une unité qu'il faut atteindre, encore et encore, par les moyens de l'art.

Entretien réalisé le 17 mai 2019
Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

1 « Le granit de la ciné-science » (1933), *Les Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p. 6-12, n° 223, août-septembre 1970, p. 58-61, n° 224, octobre 1970, p. 52-56 (version plus élaborée, publiée sous le titre : « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation ; de la méthode d'enseigner la réalisation »).







Выпуск 1-й.

СТАЧКА.

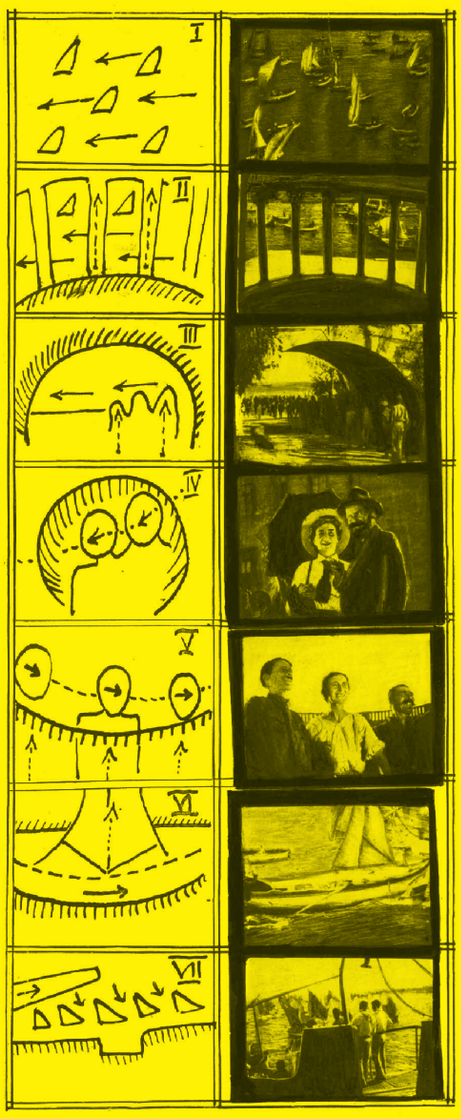
в 6 частях.

Сила образов, действенность монтажа



Antonio Somaini

Pouvoir des images et efficacité du montage



Dmitri Débabov
Collage photographique conçu pour la campagne de publicité autour du film
La Grève de Sergueï Eisenstein, 1925
Tirage photographique et pellicule découpés et collés sur papier noir, 11,8 × 8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
(p. 20)

↑
Sergueï Eisenstein
Photogrammes et schémas de montage de l'épisode des yoles
[3e partie du *Cuirassé Potemkine*], 1925
Illustration pour l'article « "Eh!" De la pureté du langage cinématographique »,
première publication in *Soviétskoïé Kino* [Cinéma soviétique], n° 5, 1934
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

Actes d'images, actes de montage

« Pouvoir des images », « regard », « agentivité » (*agency*), « vouloir », « performance », « animisme » des images, « actes d'image »... Depuis quelques années, la question de la capacité des images à agir, à produire des effets, à déclencher des réactions, parfois intenses et violentes, et à nous regarder comme si elles étaient des « quasi-sujets » doués d'une vie propre est au centre d'une série d'études au croisement entre histoire de l'art, philosophie, anthropologie, théorie des images et de la culture visuelle[1]. Initiés par le livre *Le Pouvoir des images* (1989) de l'historien de l'art David Freedberg – avec son parcours émaillé d'images religieuses, monuments funéraires, portraits en cire, *ex-voto*, reliques, statues qui pleurent et qui saignent, lieux de pèlerinage et monts sacrés, icônes miraculeuses, manifestations d'idolâtrie et de fureur iconoclaste –, ces travaux puisent leurs racines dans les recherches menées en Allemagne dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'art entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle (des théories de l'*Einfühlung* de Friedrich Theodor Vischer, August Schmarsow, Heinrich Wölfflin, Theodor Lipps et Wilhelm Worringer, aux études de Julius von Schlosser sur les portraits en cire, jusqu'à l'approche « énergétique » d'Aby Warburg de l'histoire culturelle des images[2]) et se prolongent à présent vers d'autres contextes et d'autres périodes historiques, interrogeant notamment les nouvelles formes par lesquelles se manifeste aujourd'hui la puissance des images.

Dans un contexte culturel et médial entièrement transformé par le développement des technologies numériques, d'Internet et des réseaux sociaux, un contexte dans lequel on assiste à une prolifération sans cesse d'images de tous types, la question du pouvoir des images est aujourd'hui abordée selon une perspective qui essaie de rendre compte des formes d'agentivité techniques, non humaines, qui interviennent dans l'ensemble des domaines culturels et sociaux. Qu'est-ce qu'une image à l'âge des algorithmes ? Face aux technologies numériques, aux nouvelles formes de *machine vision* et aux nouveaux systèmes algorithmiques d'extraction et de traitement de données, quelle définition peut-on donner d'une image ? Quels en sont le pouvoir, la performance, l'agentivité, quand toute image numérique accessible sur Internet se manifeste aux yeux humains pour une fraction de temps très limitée par rapport à la durée virtuellement illimitée de sa circulation dans l'infrastructure invisible des réseaux ? À quels types d'action et d'activation participe-t-elle en vertu de son format, de son codage ?

En attendant une théorie capable d'expliquer ces nouvelles formes algorithmiques de la puissance des images[3], c'est à Horst Bredekamp que nous devons la tentative la plus récente d'aborder de manière systématique la question de l'agentivité des images. Dans son livre *Théorie de l'acte d'image* (2010), l'historien de l'art allemand rappelle que le pouvoir des images a été analysé, jusqu'à l'âge des Lumières, à l'aide de termes latins tels que *vis*, *virtus*, *facultas* et *dynamis*, utilisés pour nommer des forces naturelles[4]. Avec l'expression *Bildakt* (« acte d'image »), formulée en écho aux théories des *speech acts* (« actes de langage ») proposées pendant les années 1960 par John L. Austin et John R. Searle[5], Bredekamp souligne que les images ne sont pas des entités inertes qui attendent passivement de devenir l'objet d'un regard humain, mais des entités vivantes, douées d'une capacité d'action autonome qui leur permet de produire un large éventail d'effets d'ordres esthétique, épistémologique, émotionnel, social et politique. Distinguant trois types d'acte d'image – « schématique », « substitutif » et « intrinsèque » –, il propose un cheminement à travers des images qui regardent, parlent à la première personne, s'autodésignent au moyen d'inscriptions, bougent de manière autonome (les automates), s'animent (la statue de Pygmalion), sont formées d'êtres vivants (les tableaux vivants), s'engendrent sans intervention humaine (les images « achéiropoïètes »), déclenchent des réactions si violentes qu'elles en sont détruites, se substituent à ce qu'elles représentent, tuent ou immobilisent celui qui les observe.

En même temps ancienne et actuelle, cette question de la puissance des images traverse la totalité des écrits d'Eisenstein, depuis ses réflexions sur le « mouvement expressif » de l'acteur et la théorie du « montage des attractions » (1922-1924), jusqu'à son ambitieux projet d'une « histoire générale du cinéma » (1946-1948). Nous proposons de considérer ce corpus comme un vaste chantier théorique au sein duquel est constamment reformulée ce que l'on pourrait appeler une *théorie des actes de montage* : une théorie qui interroge les lois qui permettent aux formes de montage (dans le sens large qu'Eisenstein attribue à ce concept, au-delà du seul cinéma) d'être *efficaces*, d'*agir* sur l'esprit et le corps du spectateur, en contribuant à transformer le contexte historique, culturel, social et politique dont elles relèvent.

Vingt-cinq ans durant, Eisenstein déploie une réflexion qui entrelace systématiquement ses propres activités – théâtre, cinéma ou dessin – à des références issues de domaines aussi variés que la biologie, la neurologie, la psychologie, la psychiatrie, l'ethnologie ou la philosophie. Adoptant un point de vue morphologique et comparatif, sa pensée explore dans toutes les directions, de manière non linéaire et non chronologique, l'histoire des arts et des religions. Au-delà de la diversité formelle qui caractérise ses écrits – comprenant des articles publiés dans les revues de l'époque, des projets de livres sans cesse retravaillés et inachevés, des cahiers et notes dans lesquels l'écriture se mêle à des dessins, schémas, coupures de presse, collages et photocollages –, tous peuvent se lire comme des tentatives d'expliquer la puissance des images et l'« efficacité » [*deïstvennost*] du montage en agençant, à l'intérieur de la forme artistique, tout un faisceau d'*énergies* qui sillonnent le monde naturel et historique[6].

Eisenstein s'y confronte aux mêmes problèmes que les auteurs des recherches récentes cités ci-dessus : faut-il chercher des fondements biologiques,

physiologiques, neurologiques et psychologiques au pouvoir des images et à l'efficacité du montage, ou faut-il les aborder sur les plans culturel et social des connaissances et des croyances ? Peut-on traiter cette question selon une perspective transhistorique et transculturelle, ou doit-on situer les formes efficaces dans le contexte de leurs sociétés et de leurs époques, en privilégiant singularités et différences, au lieu de rechercher des lois générales ?

Les réflexions d'Eisenstein s'appuient en premier lieu sur sa propre activité artistique, qu'elles contribuent en retour à informer. Ses films sont ponctués d'images vivantes et agissantes : yeux en gros plan qui fixent le spectateur à la fin de *La Grève*, vermine grouillant en gros plan et canon menaçant le spectateur dans *Le Cuirassé Potemkine*, statue du tsar Alexandre III qui se démonte et se remonte toute seule dans *Octobre*, opposition entre impuissance des icônes orthodoxes et puissance des machines dans *La Ligne générale*, reconstitution rituelle des scènes de la Passion dans l'épisode « Fiesta » de *¡Que viva Mexico!*, destruction et réappropriation des icônes dans *Le Pré de Béjine*, heaumes zoomorphiques dans *Alexandre Nevski*, œil du Pantocrator qui nous regarde dans l'espace clos d'*Ivan le Terrible*... Ses dessins mettent également en scène des images douées d'activité : corps crucifiés qui transmettent des stigmates à d'autres corps qui les contemplent, masques qui engendrent des changements d'identité, images saintes et achéiropoïètes, tel le voile de Véronique, qu'Eisenstein présente, dans les légendes de ses dessins mexicains, comme « mère du reportage par image » [voir p. 205].

Dans les années 1920, Eisenstein conçoit ses films et ses mises en scène de théâtre comme des « structures agissantes[7] », et envisage le pouvoir des images et l'efficacité du montage à l'aide des modèles épistémologiques de la psychologie réflexologique et de la dialectique. D'un côté, la psychologie expérimentale et matérialiste développée par Ivan Pavlov et par Vladimir Bekhtérev, qui vise à expliquer les émotions et le comportement humains en termes neurophysiologiques et qui se fonde sur une vision « énergétiste » de la réalité, d'après laquelle les phénomènes naturels, corporels, psychiques et sociaux ne sont rien d'autre que des suites de « conversions » d'un même flux énergétique fondamental et universel[8]. De l'autre, une dialectique pensée à l'instar de la *Dialectique de la Nature* de Friedrich Engels (publiée pour la première fois, en russe et en allemand, en 1925), et donc comme dynamique conflictuelle qui régit non seulement le monde des idées et des faits historiques et sociaux mais également celui des phénomènes naturels. « Mouvement expressif », « attraction », « contagion mimétique », « influence émotionnelle », « conflit », « dynamisation émotionnelle et intellectuelle » sont les concepts clés qu'Eisenstein dégage à partir de ces deux grands modèles dans des textes comme « Le mouvement expressif » (1922, écrit avec Sergueï Trétiakov), « Le montage des attractions » (1923), « Le montage des attractions au cinéma » (1924), « I. A. 28 » (1928), « La quatrième dimension au cinéma » (1929), « Perspectives » (1929) et « Dramaturgie de la forme filmique » (1929)[9].
En 1929, Eisenstein formule aussi la possibilité de développer un « montage intellectuel » et un « cinéma intellectuel » [*intellektoualnaïa kinématografiïa*][10] capables de conditionner les émotions mais aussi la pensée.

Dans une deuxième phase de son parcours – qui débute à l'automne de 1929, quand il entame un périple à travers l'Europe, les États-Unis et le Mexique, avant de revenir à Moscou, en mars 1932 –, la réflexion d'Eisenstein se structure autour de nouvelles références théoriques. Tout en maintenant une continuité avec les textes des années 1920, les concepts clés par le biais desquels Eisenstein aborde la question du pouvoir des images et de l'efficacité du montage sont désormais ceux de « régression » (*régress*), « imagicité » (*obraznost*), « pathos » (*pafos*), « organicité » (*organitchnost*), « extase » (*ekstaz*), « *urge* » et « *Trieb* » (pulsion en anglais et en allemand). Ces notions forment la toile de fond d'une pensée qui s'élabore dans un dialogue constant avec sa propre pratique, comprenant souvent l'analyse de ses propres films.

Régression

Les années 1929-1932 marquent un tournant fondamental dans la pensée d'Eisenstein[11]. Il situe dorénavant sa réflexion sur l'efficacité de l'œuvre d'art dans le cadre d'une vision de l'histoire qui postule que les couches profondes et archaïques de la vie psychique et sociale ne sont jamais caduques, mais survivent et coexistent avec des couches plus évoluées, selon une vision *archéologique* et *stratifiée* de la conscience et de la culture que nous retrouvons, à la même époque, dans des textes comme *Malaise dans la culture* (1929) de Sigmund Freud et *Fouille et souvenir* (1932) de Walter Benjamin (un texte directement lié au grand chantier archéologique du projet de livre sur les « passages » de Paris).

Ce tournant a plusieurs causes. Tout d'abord, la rencontre à Paris, entre novembre 1929 et mai 1930, avec le groupe d'écrivains, artistes, archéologues et ethnologues réunis autour de Georges Bataille et de la revue *Documents*, en particulier avec Georges Henri Rivière, directeur adjoint du musée d'Ethnographie du Trocadéro[12]. Ensuite, la découverte, lors du tournage des épisodes du film inachevé *¡Que viva Mexico!*, des entrelacements entre moderne et archaïque dans le Mexique du début des années 1930, où des formes culturelles et sociales provenant de stratifications temporelles différentes (passé pré-colombien, domination espagnole, catholicisme baroque, dictature du Porfiriato, révolution mexicaine de 1910-1920, Mexique post-révolutionnaire) survivaient et coexistaient les unes à côté des autres, si bien qu'en voyageant d'une région à une autre, « on avait l'impression de se déplacer dans le temps plutôt que dans l'espace[13] », comme si « la géographie s'était substituée à l'histoire[14] ». Une autre raison réside dans la lecture de textes clés de l'ethnologie des trois premières décennies du XXe siècle comme

→ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine : *la viande avariée examinée par le médecin Smirnov*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières



↓ Sergueï Eisenstein
Octobre, *prologue : la destruction de la statue du tsar Alexandre III*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières



↘ Anonyme
Sergueï Eisenstein au montage du film Octobre, 1927
Épreuve gélatino-argentique, 12×16 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



les *Éléments de psychologie des peuples* (1900) de Wilhelm Wundt, *Le Rameau d'or* (1906-1915) de James Frazer, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) et *La Mentalité primitive* (1922) de Lucien Lévy-Bruhl, mais aussi des études de l'archéologue, philologue et paléolinguiste Nikolaï Marr sur les origines gestuelles du langage et sur la nécessité d'aborder l'histoire des langues en suivant une perspective matérialiste et sociale[15]. Enfin, les échanges et les collaborations, à partir de 1925 et ensuite pendant les années 1930 et 1948, avec le psychologue Lev Vygotsky (mort en 1934) et le neuropsychologue Alexandre Louria, promoteurs d'une approche évolutive et historico-culturelle de l'étude des fonctions psychiques de l'homme, et auteurs de recherches sur le développement du fœtus, sur l'hypnose, la synesthésie et la mémoire, ainsi que sur les formes de régression cognitive et linguistique produites par les traumatismes cérébraux, l'aphasie et la schizophrénie[16].

Tous ces éléments inspirent le livre auquel Eisenstein s'attelle à son retour à Moscou : un ouvrage resté inachevé qui aurait dû s'intituler *Méthode* (*Métod*), et dont l'élaboration s'étale de manière discontinue entre 1932 et 1948, sans jamais se fixer sur une structure précise[17]. Eisenstein y énonce une théorie de l'art et de son « problème fondamental » (*Grundproblem*) fondée sur l'idée que « nous vivons en ayant recours simultanément à toutes les strates[18] » de la conscience et de la culture, que « notre conscience oscille sans cesse d'un point à l'autre », et qu'elle « est capable à chaque instant d'effectuer des mouvements de va-et-vient entre ces stades fondamentaux »[19]. Loin d'être figée dans le présent, la conscience, pour Eisenstein, peut donc toujours opérer des retours vers le passé, à travers plusieurs formes de « régression » (*régress*).

Malgré la grande diversité des réflexions qui sont développées dans *Méthode* – via un agencement de matériaux et de fragments constituant en soi une forme de pensée par montage[20] –, ce projet peut être considéré comme une éblouissante cartographie des « voies de la régression[21] » : des voies qui permettraient de remonter aux sources d'une pensée qu'Eisenstein appelle, en suivant Lévy-Bruhl, « prélogique » ou « protologique » (*dologuitcheskoïé* ou *praloguitcheskoïé*), « sensorielle » (*tchouvstvennoïé*), « diffuse » (*diffouznoïé*), « globale » (*kompleksnoïé*) ou « imaginale » (*obraznoïé*), afin d'y saisir des formes efficaces pouvant être réactivées dans le domaine de l'art, notamment le cinéma.

Eisenstein s'intéresse dans ce cadre à la condition « protoplasmatique » des organismes unicellulaires, condition qui constitue à ses yeux le modèle d'une forme en état de devenir et de potentialité perpétuelle ; à la vie intra-utérine du fœtus, qui se déroule dans une situation d'apesanteur et d'autarcie qui, parce qu'elle est inscrite dans les profondeurs de la mémoire, suscite un désir de « plongée dans le sein maternel » (*MLB, Mutterleibversenkung*) dont les traces peuvent être repérées tout au long de l'histoire de l'art[22]. Les dessins des enfants et leur langage « intérieur » et « égocentrique » lui apparaissent comme des réserves de solutions de montage encore à explorer. Il étudie les langues, les croyances, les systèmes de pensée et les rites des sociétés dites archaïques, en voyant dans la figure rhétorique de la *pars pro toto* une forme de pensée proche de celle du gros plan cinématographique. Il analyse les formes de régression produites par des substances hallucinogènes (opium, haschich, peyotl) et les traumatismes cérébraux, les états d'exaltation et d'extase engendrés par la danse, la puissance hypnotique du rythme. Il s'intéresse à la survivance, dans le monde contemporain, de traces des mentalités animistes et totémistes dans la langue et dans les spectacles populaires, comme le cinéma d'animation de Walt Disney ; à la signification mythologique et alchimique de la bisexualité et de l'androgynie conçues comme états à la fois originaires et utopiques ; au communisme originel des premières communautés humaines, vu comme condition renvoyant à l'horizon d'une société sans classes. Interprétée dans cette perspective, l'histoire des arts, des formes de représentation, des mythes, des rites et des spectacles – du *Banquet* de Platon aux *Silly Symphonies* de Disney – devient pour lui le champ d'une fouille archéologique infinie que les textes rédigés pour *Méthode* laissent proliférer dans toutes les directions.

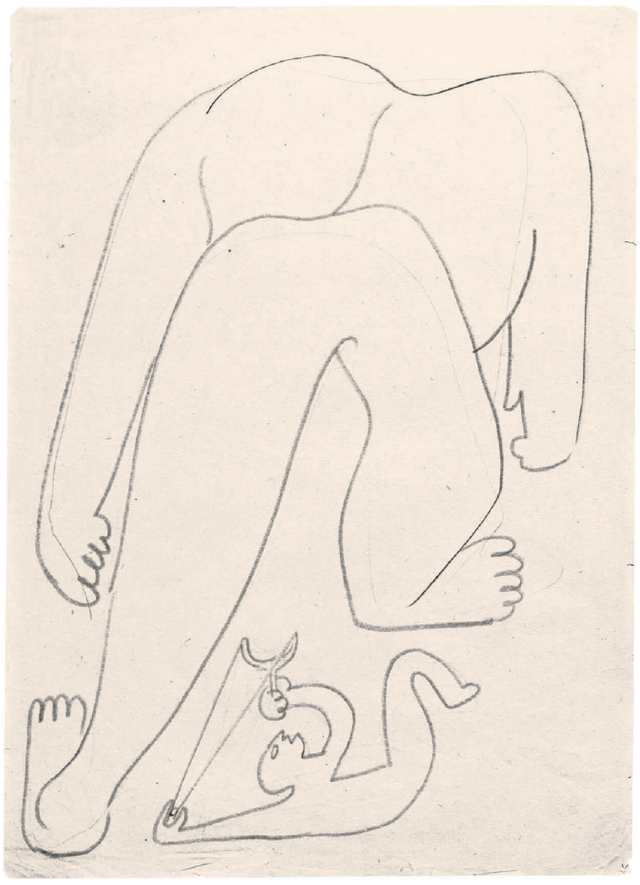
La vision de l'œuvre d'art efficace qui émerge de cette exploration des « voies de la régression » est celle d'une forme dialectique traversée par la tension, le conflit, l'« écart » (*shift* ou *sdvig*)[23] entre stratifications temporelles divergentes, entre régression vers un passé onto- et phylogénétique et progression vers le futur, descente vers le « prélogique » et ascension vers la rationalité :

« La dialectique de l'œuvre d'art est bâtie sur la plus curieuse des "dyades". L'effet [*vozdéïstviïé*] de l'œuvre d'art repose sur le fait qu'un double processus se déroule en elle simultanément : un élan progressif ascendant en direction des idées au plus haut degré de la conscience – et simultanément, au moyen de la structure formelle, une plongée dans les couches les plus profondes de la pensée sensorielle [*tchouvstvennoïé mychléniïé*]. Les pôles opposés de ces deux courants créent la tension remarquable de l'unité de la forme et du contenu qui caractérise les œuvres d'art authentiques. Toutes la possèdent[24]. »

Imagicité, organicité, pathos, extase

Entre 1937 et 1938, dans un contexte politique caractérisé par la terreur des purges staliniennes et des attaques de plus en plus véhémentes contre tout type de « formalisme » qui ne serait pas aligné sur les principes d'un « réalisme socialiste » pourtant jamais clairement défini, Eisenstein travaille à un nouveau projet de livre, consacré directement au procédé du montage, dont il analyse la présence dans toutes les étapes de la réalisation

→ Sergueï Eisenstein
Sans titre, de la série « David et Goliath », 1931
Mine graphite sur papier, 37,3 × 27 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



↓ Georges Henri Rivière
« La Ligne générale », composition des photogrammes par Sergueï Eisenstein, *Documents*, vol. 2, n° 4, 1930, p. 218-219
27,5 × 21,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky



La Ligne générale. 1929. Mise en scène de S. M. Eisenstein et G. Alexandroff. Opérateur : Edouard Tissé. — Paysans en procession dans la campagne cherchant à faire tomber la pluie.

La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans attelés à la charrue. — 4. Le koulak. 5. La femme du koulak. — 6. Porc. — 7 et 9. Le taureau Fomka. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le komsomol. — 14. Truie allaitant.

d'un film – depuis le cadrage et la composition du plan jusqu'aux formes plus complexes de montage audio-visuel et chromatique, qu'il appelle « montage vertical »[25] – mais aussi dans les manifestations *transmédiales* du montage à travers l'histoire des formes artistiques pré- et extra-cinématographiques.

Intitulé *Montage* (*Montaj*)[26], ce projet est une fois de plus centré sur la question de l'*efficacité du montage*, de sa capacité à agir sur le corps, les émotions et la pensée du spectateur. Eisenstein y formule l'idée que l'essence du montage réside dans l'opération qui produit une « image » (*obraz*) synthétique, globale, efficace, dotée d'une forte puissance cognitive et émotionnelle, à partir de plusieurs « représentations » (*izobrajéniïé*) hétérogènes, partielles et fragmentaires. Une telle opération de montage peut s'effectuer non seulement dans le domaine du cinéma mais aussi dans ceux du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, du théâtre, de la musique, de la littérature, de la poésie, ainsi que dans le domaine des rites religieux tels que les chemins de croix ou les exercices spirituels. Lorsqu'une composition réussit à produire de telles unités synthétiques d'ordre supérieur à la simple somme des parties la constituant, alors, explique Eisenstein, elle fait preuve d'« imagicité » (*obraznost*).

À compter de 1939, avec les textes qu'il rédige pour un autre projet de livre, *La Non-Indifférente Nature*, la réflexion d'Eisenstein sur l'efficacité du montage prend encore une autre direction. Au cœur de ces textes figurent les trois concepts fondamentaux de « pathos » (*pafos*), « organicité » (*organitchnost*) et « extase » (*ekstaz*), à partir desquels Eisenstein formule une théorie de l'art fondée sur une vision de la nature comme « milieu » ou « environnement » (*sréda*) qui est « non-indifférent », puisque constamment traversé par une énergie dialectique qui mène toute entité vivante à un état de transformation continue, dans lequel chaque partie tend à « sortir de soi » et à se transformer qualitativement en quelque chose d'autre[27].

Après avoir abordé le concept de « pathos » en 1928-1929 dans un texte intitulé « Comment se fabrique le pathos ? » (*Kak délaïetsa pafos?*)[28] et celui d'« extase » pendant son séjour parisien, en 1929-1930, avec les lectures de textes de mystiques comme Thérèse d'Avila, Jean de la Croix et Ignace de Loyola, Eisenstein revient sur ces notions dans les différentes sections de *La Non-Indifférente Nature*. « Pathos » et « extase » indiquent ici un principe « actif et agissant » [*v déïstvii i déïstvenno*][29] qui parcourt le monde naturel, la vie humaine et les formes culturelles et sociales comme un courant produisant des vibrations empathiques reliant organismes, comportements, émotions et formes artistiques à l'énergie dialectique qui anime la réalité dans son ensemble. De ce point de vue, le concept d'« organicité » est synonyme de « pathos » et d'« extase », puisque tout organisme se trouve dans un état d'*ek-stasis*, de « non-stase » ou de « sortie d'un état de stase » : un état de « transport », de « frénésie » et de « sortie de soi » (*vykhod iz sébia*) qui produit sans cesse des crescendos d'intensité suivis par des « explosions » et des transformations dialectiques qui prennent souvent la forme d'une inversion ou d'un renversement.

Dans deux sous-parties du texte « Pathos », intitulées « Hyper-objectivité et hyper-corporalité » (*Sverkhpredmetnost i sverkhtélesnost*) et « Du problème de la supra-historicité » (*K voprossou nadystoritchnosti*), Eisenstein s'interroge sur la dimension trans-historique et trans-médiale des principes du « pathos » et de l'« extase », capables de *migrer* à travers le temps et l'espace et de se manifester dans les contextes culturels et artistiques les plus divers. Il répond à cette question en postulant l'existence d'une « formule du pathos » (*formoula pafossa*) ou « formule de l'extase » (*formoula ekstaza*)[30] qui expliquerait la capacité de certaines œuvres et de certaines compositions de montage à se conformer aux lois qui régissent la dynamique dialectique du réel et à les transmettre de manière empathique au spectateur, en lui donnant « la sensation subjective de vivre émotionnellement ces lois[31] ». « La structure pathétique, écrit-il, 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[32]. »

Le concept de « formule de pathos » joue un rôle fondamental dans la pensée d'Aby Warburg, qui l'utilise pour la première fois dans un texte intitulé « Dürer et l'Antiquité italienne » (1905), centré sur l'analyse d'un dessin d'Albrecht Dürer, *La Mort d'Orphée* (1494), et sur sa source probable, une gravure du cercle d'Andrea Mantegna[33]. Sans se connaître, ni avoir lu leurs textes respectifs, Eisenstein et Warburg attribuent une importance capitale à la même notion[34]. Warburg élabore son concept de *Pathosformel* dans le contexte d'une vaste réflexion sur la « survivance » (*Nachleben*) et la « re-entrée » (*Wiedereintritt*)[35] de l'antique dans la Renaissance italienne, tandis que la *formoula pafossa* d'Eisenstein comporte une dimension à la fois *heuristique* et *normative* liée à la tentative d'identifier les lois qui sont à la base des différentes formes pathétiques efficaces rencontrées dans l'Histoire pour ensuite les réactiver dans le cadre du cinéma. Les analogies entre ces deux versions sont surprenantes et mènent, dans certains cas, les deux auteurs à s'intéresser aux mêmes œuvres, comme le *Laocoon* du Greco, commenté dans le texte d'Eisenstein « El Greco y el cine » (1937-1939)[36] et reproduit dans la planche 41a de l'Atlas Mnémosyne que Warburg consacre au « Pathos de la douleur » (*Leidenpathos*) et au thème de la « mort du prêtre » (*Tod des Priesters*).

La « formule de pathos » possède une dimension *énergétique*, celle d'un « flux pathétique » (*pathetische Strömung*)[37] qui traverse l'histoire. Chez Warburg, cette énergie se manifeste dans les « gestes agités » (*erregte Gebärde*) et les « accessoires mobiles » (*bewegtes Beiwerk*) de la Nymphe, figure féminine qui évolue dans un milieu fluide et tourbillonnant[38], et de toutes les figures dans lesquelles s'expriment différents types de « formules de pathos » associées à des situations émotives (« course », « danse », « poursuite », « enlèvement »



Aby Warburg
Atlas Mnémosyne, planche 41a, « Pathos de la douleur. Mort du prêtre », octobre 1929
Londres, The Warburg Institute Archive
(œuvre non exposée)

ou « viol », « combat », « victoire », « triomphe », « mort », « lamentation » et « résurrection », selon un schéma provisoire rédigé par Warburg en 1905-1911[39]).
Chez Eisenstein, la *formoula pafossa* est perceptible non seulement dans les gestes agités des figures mais aussi dans la composition éclatée des œuvres « extatiques » que l'on peut retrouver tout au long de l'histoire de l'art. Pour les deux auteurs, la « formule de pathos » comporte une dimension *dialectique* et *polarisée*.
Chez Warburg, elle produit des formes de « renversement » (*Umkehr*) et d'« inversion énergétique » (*energetische Inversion*)[40] : comme le montre la planche 42 de l'Atlas Mnémosyne, la même « formule de pathos » peut se manifester dans les gestes meurtriers d'une ménade ou dans le désespoir d'une Madeleine éplorée.
Chez Eisenstein, la « formule de pathos » est caractérisée par des transformations qualitatives continues prenant de manière récurrente la forme d'inversions.
Enfin, chez les deux auteurs, la « formule de pathos » parcourt l'histoire selon une logique non chronologique et non téléologique, une logique de « survivance » (*Nachleben*) qui peut être étudiée uniquement grâce à l'instrument morphologique du *montage* : un montage que Warburg conçoit comme « regard comparatif » (*vergleichende Betrachtung*)[41] et Eisenstein comme « activité comparative » (*sopostavitelnaïa déïatelnost*)[42].
D'un côté, le montage de reproductions photographiques dans les planches de l'Atlas Mnémosyne, de l'autre le montage d'exemples et de comparaisons entre gestes et compositions pathétiques dans les textes de *La Non-Indifférente Nature*.

Urges et *Triebe*

Pendant les deux dernières années de sa vie, entre 1946 et février 1948, Eisenstein travaille à un dernier projet, voué, lui aussi, à rester inachevé : une « histoire générale du cinéma » en plusieurs volumes, qui peut être considérée comme une forme d'« archéologie des médias » *avant la lettre*[43]. Eisenstein se donne pour objectif de reconstruire une double généalogie : d'un côté, celle de tous les médias, techniques et formes de représentation qui, *avant le cinéma*, ont expérimenté les mêmes « moyens expressifs » que ceux dont ce dernier s'est emparé à la fin du XIXe siècle (enregistrement photographique, défilement d'images, projection de lumière, montage visuel, audiovisuel et chromatique) ; de l'autre, celle de tous les médias, techniques et formes de représentation qui ont répondu, là encore *avant le cinéma*, aux mêmes « besoins » et aux mêmes « pulsions » (les deux termes utilisés par Eisenstein sont l'anglais « *urges* » et l'allemand « *Triebe* ») que le cinéma, en premier lieu le « besoin » de « fixer les phénomènes » sensibles en les soustrayant au passage du temps et à la disparition.

En lisant les dizaines de pages de notes, dessins et schémas qui restent de ce projet hyperbolique et presque utopique, qui s'étend du passé immémorial des empreintes de main dans les grottes paléolithiques et des rites dionysiaques jusqu'au futur du cinéma stéréoscopique et de la télévision, on retrouve, parmi ceux qu'Eisenstein considérait comme des « précurseurs » (*forerunners*) du cinéma, de nombreux exemples auxquels Freedberg s'intéresse lui aussi dans *Le Pouvoir des images* et qui figurent également dans les publications récentes sur la question des « actes d'image » : masques funéraires, moulages, portraits en cire, monuments funéraires, *ex-voto*, reliques, lieux de pèlerinage et monts sacrés, rituels de *reconstitution* religieux et politiques, de la Passion à la prise du palais d'Hiver.

En écrivant au cours d'une période qu'il considérait comme un « post-scriptum » de sa vie, peu de temps après le grave infarctus qui l'avait frappé en 1946, Eisenstein réfléchit une dernière fois aux lois qui expliquent le pouvoir des images et des constructions de montage efficaces, et les trouve alors dans le domaine psychologique des « pulsions » et des « besoins » transhistoriques et transculturels qui incitent l'homme à fuir la mort et à sauvegarder des traces sensibles de ce qu'il sait être voué à la disparition. Après avoir conçu son cinéma comme un moteur de transformation sociale dans les années 1920 – avec des films comme *La Grève* (1924), *Le Cuirassé Potemkine* (1925), *La Ligne générale* (1926-1929) et *Octobre* (1927-1928) –, Eisenstein achève sa vie en voyant dans le cinéma une forme de « momification dynamique[44] » : un médium voué principalement à l'enregistrement, la sauvegarde et la remémoration du passé.

1 Par ordre chronologique : David Freedberg, *Le Pouvoir des images* (1989), Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 1998 ; Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992 ; Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993 ; Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998 ; W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (2005), Dijon, Les presses du réel, 2014 ; Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007* (2010), Paris, La Découverte, 2015 ; Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne (dir.), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2010 ; Teresa Castro, « An Animistic History of the Camera. Filmic Forms and Machinic Subjectivity », *in* Diego Cavallotti, Federico Giordano et Leonardo Quaresima (dir.), *A History of Cinema Without Names*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2016, p. 247-255 ; Jean-Michel Durafour, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2018.
Pour une vision d'ensemble, *cf.* Andrea Pinotti et Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016 (trad. fr. à paraître : *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, Dijon, Les presses du réel).

2 Sur les théories de l'empathie, *cf.* Pinotti, *L'Empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain* (2011), Paris, Vrin, 2016. Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire* (1911), Paris, Macula, 1997. L'approche énergétique qu'a Aby Warburg de l'histoire culturelle des images est particulièrement évidente dans les notes qui accompagnent l'élaboration de l'Atlas Mnémosyne : Aby Warburg, « Mnemosyne I. Aufzeichnungen, 1927-29 », *in* Martin Treml, Sigrid Weigel et Perdita Ladwig (dir.), *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 640-646. Sur Warburg, *cf.* Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

3 C'est à l'artiste et théoricien Trevor Paglen que nous devons pour l'instant les recherches les plus lucides sur ce sujet. *Cf.* Trevor Paglen, « Invisible Images (Your Pictures Are Looking

At You) », *The New Enquiry*, 8 décembre 2016, https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/.

4 Bredekamp, *op. cit.* à la note 1, p. 15-18.

5 John L. Austin, *How to Do Things with Words* [conférences données à Harvard en 1955], Oxford, Clarendon Press, 1962, trad. fr., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 ; John R. Searle, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage* (1969), Paris, Hermann, 1972.

6 Sur les rapports entre cinéma et énergie, et sur la possibilité d'élaborer une généalogie du cinéma fondée sur la notion d'énergie, *cf.* Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, 2016, notamment le chap. 10, « Cinema, Motion, Energy and Entropy », p. 301-330.

7 Sergueï Eisenstein, « Le montage des attractions » (1923), *Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, trad. Jacques Aumont, 1974, p. 118.

8 Ana Hedberg Olenina, « Vladimir Bekhterev » et « Ivan Pavlov », *in* Luka Arsenjuk et Ada Ackerman (dir.), *Reading with Eisenstein*, Montréal, Caboose, à paraître ; Oksana Bulgakowa, « From Expressive Movement to the "Basic Problem" », *in* Anton Yasnitsky, René van der Veer et Michel Ferrari (dir.), *The Cambridge Handbook of Cultural-Historical Psychology*, Cambridge University Press, 2014, p. 423-448. Sur le paradigme énergétiste de la réflexologie, *cf.* John MacKay, « Film Energy. Process and Metanarrative in Dziga Vertov's *The Eleventh Year* (1928) », *October*, n° 121, été 2007, p. 41-78.

9 Sur ce dernier texte, *cf.* François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, n^lle^ éd., Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, à paraître en 2019.

10 Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, op. cit. à la note 7, p. 197. Sur cette idée d'un « cinéma intellectuel » se fonde en 1927-1928 le projet non réalisé d'un film à partir du *Capital*, de Karl Marx, que les découvertes récentes d'Elena Vogman dans les archives ont permis de réévaluer : Elena Vogman, « Dance of Values. Reading Eisenstein's *Capital* », *Grey Room*, n° 72, été 2018, p. 94-124, et *Dance of Values. Sergei Eisenstein's Capital Project*, Berlin, Diaphanes, 2019.

11 Dès 1975, David Bordwell postule un « tournant épistémologique » dans la pensée d'Eisenstein (« Eisenstein's Epistemological Shift », *Screen*, vol. 15, n° 4, hiver 1974, p. 29-46 ; *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1993). Ses études, néanmoins, ne prennent pas en compte le vaste projet de livre intitulé *Méthode*, qui donne à ce tournant une autre signification.

12 Sur le séjour parisien d'Eisenstein, entre novembre 1929 et mai 1930, *cf.* Marie Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2018.

13 Eisenstein, *Montaj*, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino, 2000, p. 91-92.

14 Eisenstein, « Commentaire sur *Le Grand Canal de Fergana* », cité par Naoum Kleïman *in* « Il tempio messicano di Ejzenštejn », *in* Camillo Bassotto et Stefano Cavagnis (dir.), *¡Que viva Mexico!*, Mestre, Cineforum italiano, 1999, p. 30.

15 Sur Eisenstein et Marr, *cf.* Vogman, « Nikolai Marr », *in* Arsenjuk et Ackerman, *op. cit.* à la note 8 ; et Vogman, *Sinnliches Denken. Eisensteins exzentrische Methode*, Berlin, Diaphanes, 2018, p. 226-238.

16 Sur Eisenstein, Vygotsky et Louria, *cf.* Julia Vassilieva, « The Eisenstein-Vygotsky-Luria Collaboration. Triangulation and Third Culture Debates », *Projections*, vol. 13, n° 1, printemps 2019, p. 23-44.

17 Les textes et les notes rédigés par Eisenstein dans le cadre du projet de livre intitulé *Méthode* ont été publiés en deux éditions : Eisenstein, *Metod*, Kleïman (dir.), 2 vol., Moscou, Mouzeï Kino – Eisenstein-Tsentr, 2002 ; Eisenstein, *Metod / Die Methode*, Oksana Bulgakowa (dir.), 4 vol., Berlin et San Francisco, PotemkinPress, 2008.

18 Eisenstein, *Metod*, ibid., vol. I, chap. « Diffouznoïé vospriïatiïé », p. 323.

19 *Ibid.*, p. 324.

20 Vogman, *op. cit.* à la note 15, chap. 1, « Exzentrisches Denken », p. 39-118.

21 « Pouti "*régressa*" » est le titre d'un chapitre de *Metod*, op. cit. à la note 17, vol. I, p. 194-214.

22 Un choix de textes provenant du projet *Metod* relatifs au MLB a été publié en traduction française *in* Eisenstein, *MLB. Plongée dans le sein maternel*, présentation et trad. Gérard Conio, Paris, Hoëbeke, 1999.

23 Sur ce concept d'origine futuriste, *cf.* Vogman, *op. cit.* à la note 15, p. 159-175.

24 Eisenstein, « La forme du film : nouveaux problèmes » (1935), in *Le Film : sa forme/son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la dir. d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 162 ; trad. modifiée par nos soins.

25 Eisenstein, « Vertikalny montaj » (1940), *in* Kleïman (dir.), *Néravnodouchnaïa priroda. Vol. 1 : Tchouvstvo Kino*, Moscou, Mouzeï Kino – Eisenstein-Tsentr, 2004, p. 84-165.

26 Eisenstein, *Montaj*, *in* Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino – Eisenstein-Tsentr, 2000.

27 Eisenstein, *Néravnodouchnaïa priroda*, op. cit., 2 vol. / trad. fr. *La Non-Indifférente Nature*, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Luda et Jean Schnitzer, 1975 (vol. 1) et 1978 (vol. 2). Sur les dynamiques de l'« extase » et du « pathos » en lien avec la question du « soulèvement », *cf.* Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016 ; *cf.* aussi Massimo Olivero, *Figures de l'extase. Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.

28 « Kak délaïétsa pafos ? » (1929), tapuscrit, Moscou, RGALI, 1923-2-793.

29 Eisenstein, *La Non-Indifférente Nature 1*, op. cit., p. 360.

30 *Ibid.*, p. 360 (« formule du pathétique ») et p. 392 (« formule de l'extase »).

31 *Ibid.*, p. 375.

32 *Ibid.*, p. 96.

33 Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » (1906), in *Essais florentins*, trad. de l'all. Sibylle Müller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 159-166, rééd., Paris, Hazan, 2015. *Cf.* aussi Didi-Huberman, op. cit. à la note 2.

34 Sur Eisenstein et Warburg, *cf.* Sylvia Sasse, « Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Ėjzenštejn und Aby Warburg », *in* Cornelia Zumbusch (dir.), *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, p. 171-190 ; Antonio Somaini, « Cinema as "Dynamic Mummification", History as Montage : Eisenstein's Media Archaeology », *in* Kleïman et Somaini (dir.), *Eisenstein, Notes for A General History of Cinema*, Amsterdam University Press, 2016, p. 19-105 (en particulier p. 61-77).

35 Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », *op. cit.*, p. 162.

36 Eisenstein, « El Greco y el cine », *Cinématisme. Peinture et cinéma*, François Albera (dir.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1980, rééd., Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, trad. Valérie Pozner, Éléna Rolland, Anne Zouboff, Danièle Huillet, François Albera, 2009, p. 65-128. Le tableau *La Mort de Laocoon et de ses fils* du Greco est analysé à la p. 102.

37 Warburg, *op. cit.*, p. 163.

38 *Cf.* Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015.

39 Didi-Huberman, *op. cit.* à la note 2, p. 249-252.

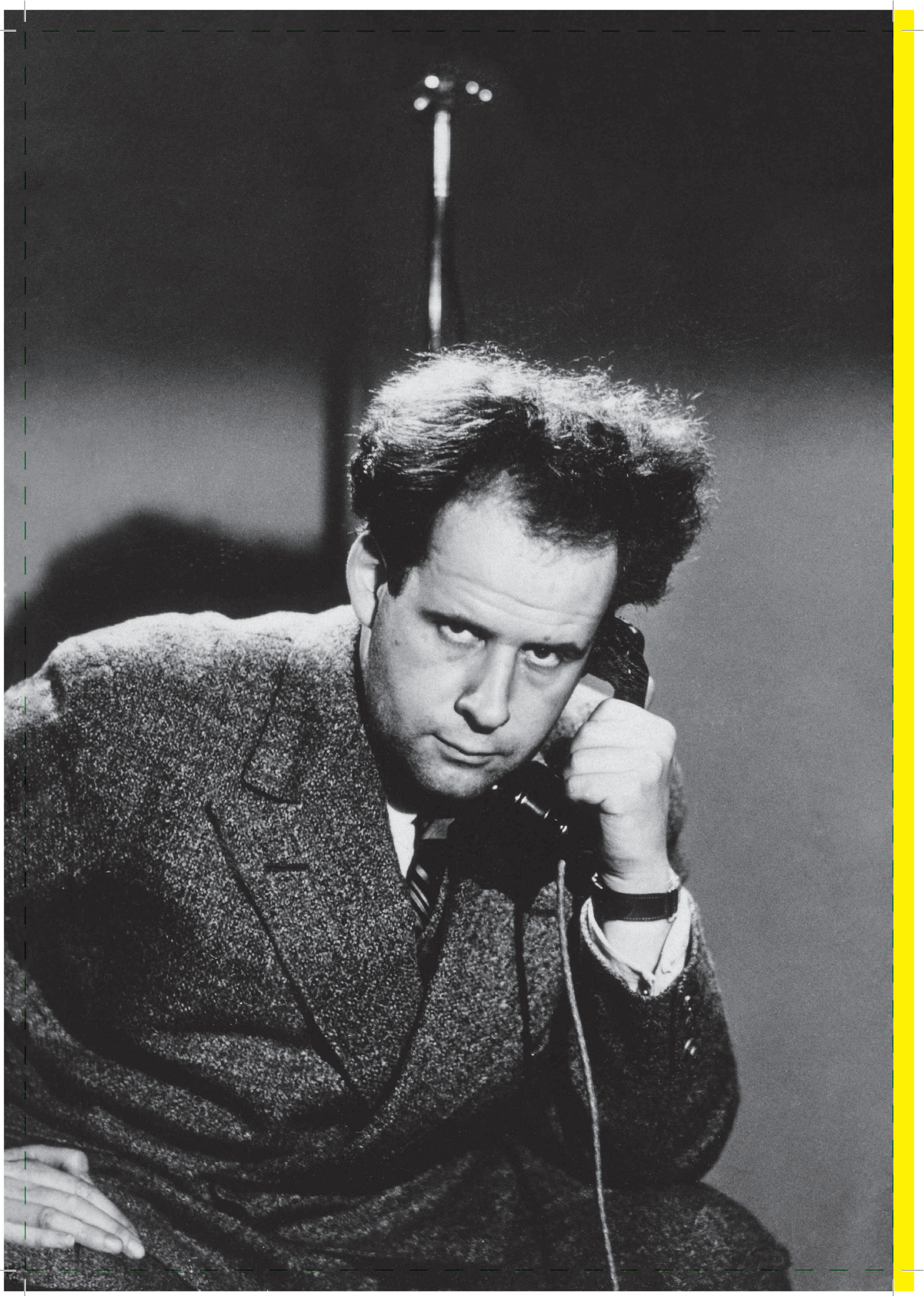
40 Warburg, « Mnemosyne I. Aufzeichnungen, 1927-29 », *Werke in einem Band*, op. cit. à la note 2, p. 646. Mnémosyne, planche 42.

41 Warburg, « Mnemosyne Einleitung », *ibid.*, p. 630.

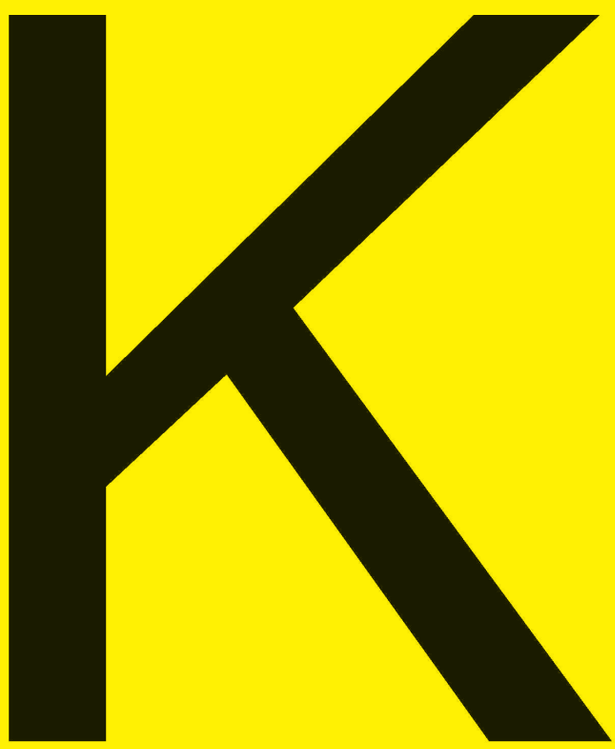
42 Eisenstein, « Introduction et compléments à "Stuttgart" », *in* Albera, op. cit. à la note 9, p. 94.

43 Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Kleïman et Somaini (dir.), Paris, AFRHC, trad. Catherine Perrel, 2014. Pour une introduction générale à ce projet inachevé, *cf.* les deux textes publiés dans cette édition par François Albera (« Quel héritage renions-nous ? Eisenstein dans l'historiographie du cinéma », p. 197-235) et Antonio Somaini (« Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias », p. 237-290).

44 *Ibid.*, p. 137-143.



Коллекционер, куратор, музейный деятель



Ada Ackerman

Eisenstein, collectionneur, curateur, homme de musée





Man Ray
Sergueï Eisenstein, 1929
Épreuve gélatino-argentique recadrée à l'encre noire, 8,3 × 6,2 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
(p. 32)

↑
Anonyme
Chronique filmée de l'appartement de Sergueï Eisenstein à sa mort, vues de ses collections et de sa bibliothèque, 1948
Film documentaire noir et blanc, muet
Krasnogorsk, Archives cinématographiques et photographiques d'État russes (RGAKFD)

Si l'œuvre filmique d'Eisenstein se prête particulièrement bien au genre du « cinéma exposé », si l'ensemble de son activité créatrice, dans toute sa diversité de pratiques, semble appeler les cimaises du musée, c'est aussi parce que son travail sur et avec les images croise différentes problématiques relatives au commissariat d'exposition, ainsi que le suggère Ian Christie[1]. Nous nous proposons d'envisager ici la relation d'Eisenstein aux images et au patrimoine artistique sous l'angle double de la pratique de la collection et de l'activité curatoriale.

Eisenstein collectionneur

Les films et photographies des appartements d'Eisenstein l'attestent, le cinéaste fut un collectionneur actif et curieux, n'hésitant pas, dans ses écrits comme dans son œuvre, à faire se côtoyer les objets les plus divers, issus de nombreuses cultures et domaines, selon le principe de montage qui lui était cher : masques japonais, fétiches africains, *ex-voto* et pantins mexicains, lithographies d'Honoré Daumier, estampes de Tōshūsai Sharaku et de Kitagawa Utamaro, gravures de Piranèse, jouets de Dymkovo, *loubki* russes, accessoires chinois de théâtre...

Comme pour les livres, qu'Eisenstein aimait passionnément, « au point de pouvoir commettre un meurtre pour eux[2] », et qu'il achetait sans modération jusqu'à recouvrir d'ouvrages le moindre recoin de son appartement, l'activité de collection lui procurait une joie intense. Il évoque l'une de ses toutes premières acquisitions, une gravure de Moreau le Jeune, auprès d'un antiquaire du marché Alexandrov, en ces termes : « Je défroissai ma feuille avec toute la volupté de l'authentique collectionneur caressant un authentique trésor[3]. » Eisenstein rapporte régulièrement dans ses écrits ses péripéties et quêtes pour acquérir tel ou tel objet, allant, parfois, jusqu'à fournir le détail de ses transactions. À propos de Piranèse, dont il déclare admirer « de longue date ses frénésies architecturales[4] », il évoque l'une de ses « Prisons », « objet de longue convoitise, de chasse passionnée durant des années », qu'il finit par obtenir grâce à un troc avec un musée auquel il a cédé, en échange, un Gérard Edelinck, un William Hogarth, un Robert Nanteuil et un Claude Mellan[5].

L'ensemble de cette collection a été préservé, heureusement, et se trouve aujourd'hui réparti entre le musée national du Cinéma de Moscou, qui a rendu visible ce fonds dans l'exposition consacrée à l'appartement du cinéaste ouverte en 2018[6] ; le musée des Beaux-Arts Pouchkine, qui a hérité de son fonds d'arts graphiques et dont l'inventaire comporte cent trente-deux numéros, parmi lesquels des œuvres de Sharaku, de James Ensor, de José Guadalupe Posada, de Daumier, de George Grosz, d'Edward Gordon Craig ; et, enfin, les Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI), qui conservent, dans les fonds 1923-2 et 1923-3, plusieurs œuvres ayant appartenu à Eisenstein, dont des Diego Rivera et des Jean Charlot [voir p. 275 b.].

L'environnement familial d'Eisenstein a joué un rôle décisif dans sa destinée de collectionneur. Alors qu'il est encore adolescent, sa tante par alliance, Alexandra Boutovskaïa, lui transmet son goût pour la gravure en lui faisant découvrir sa collection, exceptionnellement riche, qui comprend tout Jacques Callot, tout Stefano della Bella, de nombreux Francisco de Goya, Hogarth et bien d'autres artistes : « La place me manque pour énumérer seulement ceux dont elle avait les œuvres complètes[7] ! » Alexandra Boutovskaïa l'aide, en tant qu'experte, à effectuer ses premières acquisitions. Les archives russes contiennent plusieurs documents qui témoignent des débuts d'Eisenstein en tant que collectionneur, par exemple cet inventaire que le jeune homme dresse en 1918 dans lequel il consigne avoir acheté, entre 1917 et 1918, une vingtaine de lithographies comprenant, entre autres, des Daumier, des Paul Gavarni, des Étienne Wattier[8], certaines lui ayant été vendues précisément par sa tante[9]. C'est probablement cette dernière qui le conseille lorsqu'il acquiert, en 1923, l'ensemble de l'édition viennoise des *Balli di Sfessania* de Callot, en vingt-quatre planches[10]. Alors qu'il se trouve au faîte de sa carrière théâtrale, nul doute qu'il ait été enchanté de pouvoir entrer en possession de cette série concentrant la gestuelle excentrique et grotesque de la commedia dell'arte, qui les passionne, lui comme son maître Vsévolod Meyerhold. Dans son dernier appartement, à Potylikha, ainsi que le révèlent différentes photographies, Eisenstein encadrera et accrochera ces estampes de Callot en quatre rangées verticales, un dispositif qui évoque irrésistiblement celui de la pellicule filmique et qui réorchestre les gravures de Callot en quatre récits de danse extatique et comique[11] [voir p. 84].

L'agencement des objets n'était bien sûr pas laissé au hasard puisqu'il s'agissait, par leur mise en relation, de favoriser la pensée, d'alimenter la réflexion théorique de leur propriétaire, selon le principe de montage qui traverse tout son œuvre. La description de l'appartement d'Eisenstein par son ami le cinéaste Grigori Kozintsev est à cet égard édifiante : « Tout cet amoncellement de reproductions, de curiosités, de traités s'amalgamait en une sorte de bloc d'argile : le sculpteur le malaxe, cherche à transformer le tout en une matière malléable, en matériau pour son travail[12]. »

De surcroît, sa collection était dotée d'une puissante dimension affective puisqu'elle matérialisait, au même titre que les livres de sa bibliothèque, souvent dédicacés, les réseaux intellectuels et amicaux du cinéaste, de nombreuses œuvres lui ayant été offertes, assorties quelquefois de savoureuses mentions. L'un des murs portait une peinture de Fernand Léger –

les deux artistes se rencontrent à Paris à la fin de 1929 – avec la dédicace suivante : « À Eisenstein, ce fétiche de Paris », confirmant la fascination que le cinéaste exerça sur le Tout-Paris durant son voyage de 1929-1930. Fascination qui transparaît également dans le portrait que Kiki de Montparnasse réalise du Soviétique, plaçant en arrière-plan un navire évoquant le *Potemkine*, et qu'Eisenstein disposa lui aussi dans son appartement, non loin du Léger. La muse parisienne éprouvait une forte sympathie à l'égard d'Eisenstein en raison de leur goût partagé « pour les gros bateaux et les matelots[13] ». Les dédicaces des œuvres, souvent humoristiques, attestent une complicité certaine et une admiration réciproque entre les personnalités rencontrées et le cinéaste ; Edward Gordon Craig note sur une des scènes de commedia dell'arte acquises par ce dernier : « au Grand Serge Eisenstein je souhaite les agréments bienfaisants de ces péchés capitaux ».

La dimension affective et mémorielle de la collection prend une importance d'autant plus forte pour Eisenstein lorsqu'il se retrouve en disgrâce à son retour du Mexique, alors qu'on lui reproche de ne plus être assez en lien avec la « réalité soviétique » et de se consacrer excessivement à l'écriture théorique, une activité précisément alimentée par l'espace de la collection. Le cinéaste Sergueï Vassiliev invective Eisenstein lors de la Première Conférence des travailleurs du cinéma soviétique, de 1935, durant laquelle le cinéaste fait l'objet d'un désaveu massif :

> « Je veux que tu comprennes que ton travail scientifique et théorique – qui t'occupe dans ton bureau, assis au milieu de livres, de magnifiques statuettes et de tout un tas d'autres merveilleuses choses, drapé dans un admirable kimono couvert de hiéroglyphes chinois –, que tout cela est coupé de la pratique et que ça n'est pas tout. Tant que tu ne te résoudras pas à t'immerger dans notre réalité et à éprouver ce qu'éprouvent tous les Soviétiques aujourd'hui, tu ne pourras rien créer qui ait de la valeur, assis dans ton bureau[14]. »

L'appartement représente alors pour Eisenstein un refuge qui abrite ses centres d'intérêt, un microcosme qui rassemble ses expériences passées au point qu'il est possible, à partir de sa collection, de dérouler sa vie et ses passions, démarche matérielle qu'adopte Véra Roumiantséva dans l'ouvrage qu'elle consacre à cet appartement[15]. En proie à un isolement croissant, Eisenstein trouve du réconfort à contempler sur ses murs les souvenirs des moments de grâce à l'étranger : photographies de tournage de *¡Que viva Mexico!*, vue d'une fresque de Roberto Montenegro représentant Eisenstein à Mexico, portraits de et avec ses amis du monde entier, assortis parfois de chaleureuses dédicaces : l'acteur afro-américain Paul Robeson, les cinéastes Charlie Chaplin et Abel Gance, l'acteur Harpo Marx, l'actrice danoise et femme fatale Asta Nielsen, l'écrivain James Joyce, le chanteur d'opéra chinois Mei Lanfang, le savant Albert Einstein, le muraliste mexicain José Clemente Orozco.

L'accrochage peut prendre valeur de résistance : comme le montrent les chroniques filmées, dans son dernier appartement, Eisenstein suspend une reproduction d'un portrait de Meyerhold par Boris Grigoriev (1916), alors que son maître, arrêté en 1939, est désormais *persona non grata*, de sorte qu'afficher de l'admiration pour lui représente un geste pour le moins risqué[16].

Les films comme collections

La démarche de collectionneur d'Eisenstein de même que sa pratique d'agencer les objets transparaissent également dans ses films. Dès *Le Cuirassé Potemkine*, l'écrivain formaliste Viktor Chklovski s'émerveillait de son art de manier les objets : « Chez lui, les objets fonctionnent à merveille : le cuirassé devient véritablement le héros de l'œuvre. Les canons, leur mouvement, les mâts, l'escalier – tous jouent, mais le pince-nez du docteur joue mieux que le docteur lui-même[17]. » Dans *Octobre*, cette attention portée à l'objet atteint un tel degré que la chercheuse Oksana Boulgakova considère qu'il y travaille à la manière d'un curateur[18].

Tout d'abord, à plusieurs reprises, Eisenstein joue avec le dispositif muséal, l'exemple le plus éclatant étant constitué par la séquence dite des dieux, où, pour démontrer et illustrer la vacuité du concept de Dieu, il se rend au musée d'Anthropologie et d'Ethnologie de Léningrad (actuelle Saint-Pétersbourg) et y filme plusieurs sculptures et effigies de divinités issues des religions et cultes les plus variés. Il les agence ensemble en vertu de liens formels et multiplie les points de vue selon un montage extrêmement dynamique, dans une séquence destinée à inaugurer un cinéma capable de philosophie. Le film ne se contente pas de relayer le dispositif du musée, il en prend la relève, transformant la collection en un montage de cinéma.

Dans une autre séquence, non moins inattendue, pour un film de commande à la gloire de la révolution d'Octobre, Eisenstein filme *L'Éternel Printemps* d'Auguste Rodin – un exemplaire était conservé à l'Ermitage depuis 1923 – dont la vue amène une soldate du « bataillon de choc » à capituler. Eisenstein prend bien soin d'intégrer à son montage le cartel de l'œuvre, qui revêt une dimension symbolique puisque, littéralement, le Printemps désarme le palais d'Hiver. Les sculptures occupent de manière générale une place de choix au sein de ce film, que Rosalind Krauss a qualifié de « musée virtuel de la statuaire[19] », l'enjeu étant, pour Eisenstein, qui doit à l'époque prendre position dans le débat divisant le milieu cinématographique russe entre cinéma joué (de fiction) ou non joué (documentaire), d'accorder à l'objet une place aussi importante, si ce n'est plus, qu'à l'acteur : « Les statues

→ Roberto Montenegro
« Voilà Eisenstein. 1931 », peinture murale au Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Mexique, 1931
Photographie avec les inscriptions de R. Montenegro et S. Eisenstein
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



↓ Edward Gordon Craig
La Commedia dell'arte, 1925
Portant la dédicace « To friend Eisenstein in 1935 »
Gravure sur bois, 12,7×18,1 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine



↓↓ Fernand Léger
Sans titre, vers 1929
Gouache offerte à Sergueï Eisenstein et portant en bas à droite la dédicace « À Eisenstein, ce fétiche de Paris. Amicalement, Léger »
Moscou, musée du Cinéma
(œuvre non exposée)



“ont joué”, comme les gens. [...] le travail de la statue est entièrement déplacé dans la sphère du jeu[20].» Eisenstein considère en effet que le cinéma se distingue radicalement du théâtre en ce qu’il peut notamment s’appuyer sur le «jeu des objets» : il faut exploiter l’«expressivité affective», en mettant en valeur leur texture, leur couleur, leur contour comme autant de «stimuli»[21]. Sa fascination pour l’objet intervient aussi au moment où il rêve à un «cinéma intellectuel», capable, à l’instar de l’*Ulysse* de Joyce, qu’il considère comme la Bible du nouveau cinéma[22], de se passer de l’anecdote en s’appuyant sur un montage rapide entre des objets à première vue disparates et hétérogènes mais dont la rencontre, conflictuelle, engendre associations et concepts. Comme il l’écrit dans son journal : «Ma manière individuelle de pensée et d’expression est *multiplicationnelle*. Staccatto. *Without any continuity*. Comme un discours de substantifs. Le montage des dieux – un montage de substantifs uniquement. Il existe des plans-verbes. Dynamiques. Et des plans-substantifs, montés selon des signes texturaux [*faktournyïé*] et graphiques. [...] Style télégraphique[23].»

Si étrange que cela puisse donc paraître, pour une commande devant célébrer le mythe fondateur du régime soviétique et appelant, en tant que tel, le genre du film d’histoire, Eisenstein truffe son film de nombreuses séquences «intellectuelles», «désanecdotisées». D’où la place de choix qu’il accorde aux objets : verres, assiettes, cruches, icônes, lustres, médailles... Comme le note Suzanne Liandrat-Guigues, «ces objets échappent à la représentation de l’Histoire et acquièrent une présence autonome[24]». Les pages de travail d’Eisenstein contiennent de très nombreuses mentions et dessins d’objets à filmer, tels que «service de vaisselle avec des aigles[25]!»

Cette hypertrophie des objets, cette «collectionnite» à l’écran est engendrée par la fascination qu’éprouve Eisenstein, tandis qu’il travaille à la préparation du film, pour le monde de choses que représente le palais d’Hiver, qui fut transformé en musée national au même titre que l’Ermitage le 30 octobre 1917 puis surnommé palais des Arts – dès le lendemain de son instauration, les bolchéviks déployèrent un grand soin à récupérer les objets qui en avaient été pillés pendant et après l’insurrection[26]. Eisenstein écrit à ce sujet : «C’est un matériau d’une richesse cinématographique exceptionnelle. Muir & Mirrielees [grand magasin mythique qui ouvre à Moscou en 1908, qui deviendra le non moins mythique Goum, puis l’actuel Tsoum] [...] Rien que la chambre à coucher éblouit par sa valeur : 300 icônes et 200 œufs de Pâques en porcelaine. La vision se trouble[27].»

Le cinéaste passe de nombreuses heures à étudier ce matériau, en témoigne, entre autres, un dossier de travail contenant deux cent trente-quatre photographies des intérieurs du palais d’Hiver avant et après l’assaut du 25 octobre[28]. [voir p. 157 h.]

Ces photographies aident Eisenstein à choisir les salles et objets à reconstituer, par exemple le boudoir et les chambres à coucher du tsar et de la tsarine. De même, les collections de l’Ermitage, au sujet desquelles il découpe de nombreux articles, lui fournissent un matériau aussi varié qu’expressif qui convient parfaitement à ses expérimentations sur le montage intellectuel, de sorte que le film se retrouve rapidement contaminé par le dispositif de la collection, qu’il y importe.

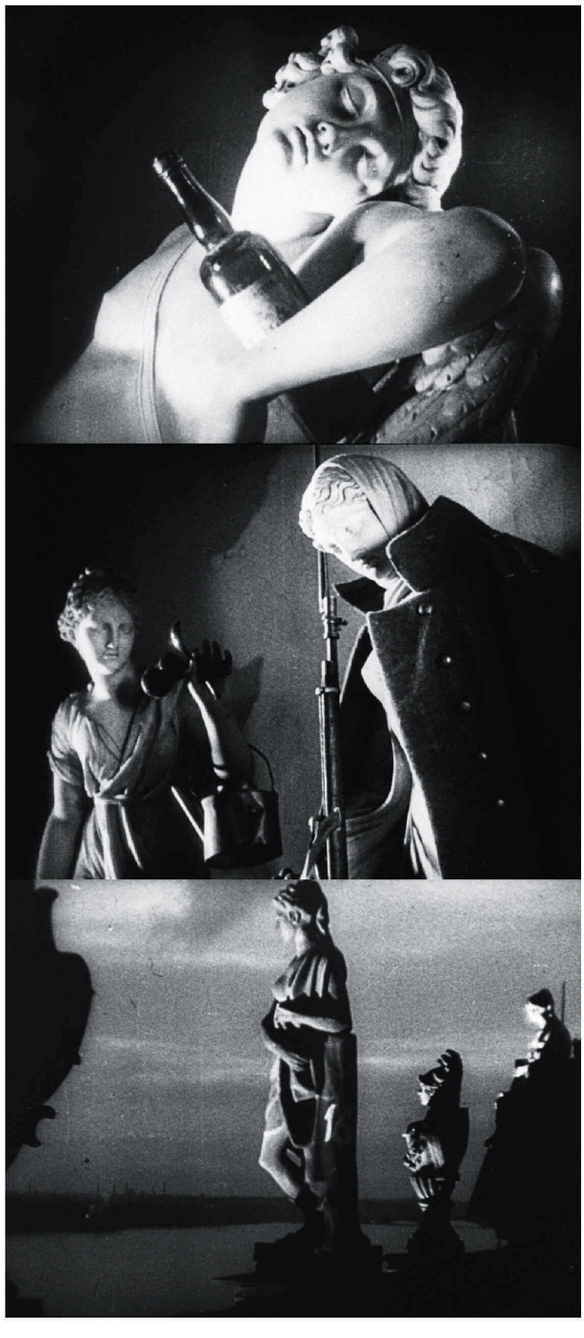
Si le film témoigne de la fascination d’Eisenstein pour les objets et fonctionne comme un musée filmique, alors même qu’*Octobre* doit muséifier l’Histoire, ce musée demeure très ambigu. Eisenstein était impressionné par l’excès d’objets du palais d’Hiver et par la débauche de luxe qu’ils incarnaient ; il suffisait donc, selon un procédé de métonymie propre au cinéaste, de les montrer pour discréditer la classe à laquelle ils appartenaient et, partant, en appeler à la disparition et de cette classe et des objets la caractérisant. Eisenstein se donne pour mission, comme il le note dans son journal, de procéder «à l’exécution de sa Majesté, Nicolas II, par les choses du quotidien». Il n’hésite pas à multiplier les objets devant la caméra, insistant sur leur caractère sériel, sur leur qualité de *marchandise accumulée*, ce qu’atteste la comparaison qu’il établit entre le palais d’Hiver et le grand magasin Muir & Mirrielees, inspiré en cela par *Au bonheur des dames* d’Émile Zola, dont il admirait tout l’œuvre.

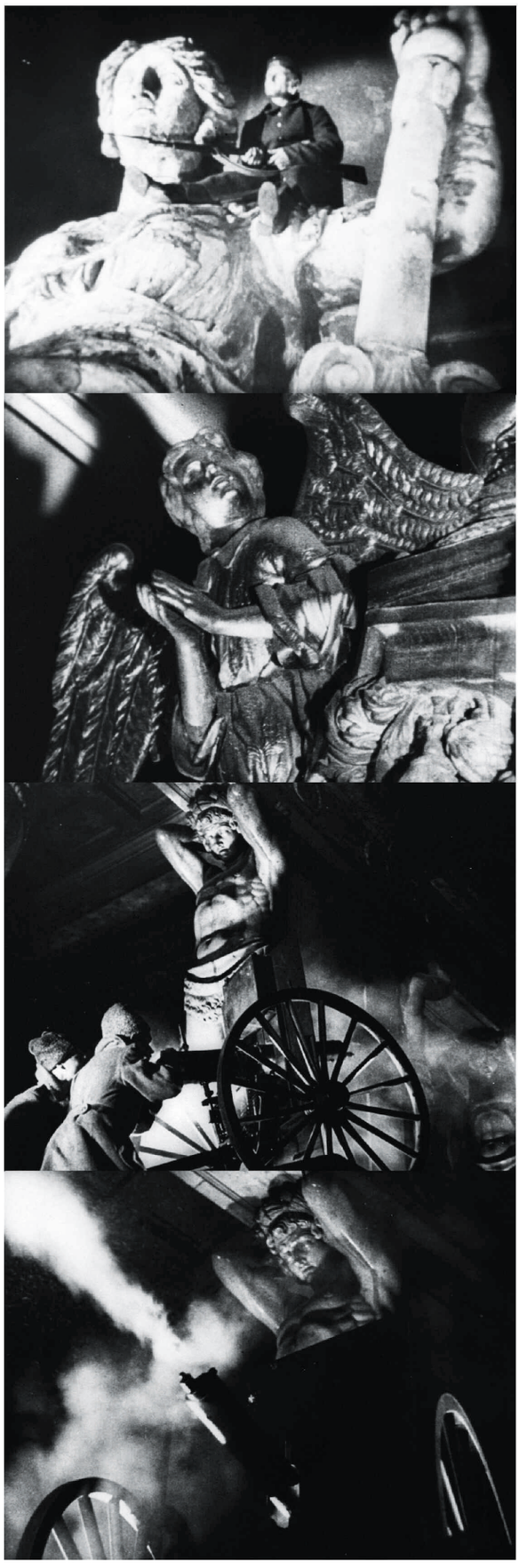
Le musée filmique d’Eisenstein est paradoxal en ce qu’il fait comparaître des objets pour mieux les vouer à disparaître, un enjeu qu’a bien compris Chklovski : «La révolution a reçu en héritage des musées et des palais dont elle ne sait que faire. Le film d’Eisenstein est la première utilisation sensée du palais d’Hiver. Il l’a détruit [...] *Et ces objets eux-mêmes sont montrés avec une telle lenteur que leur quantité finit par écraser le Gouvernement provisoire, et finalement eux-mêmes*[29].» Mais pour nombre de critiques, l’insistance d’Eisenstein sur les objets fut source d’incompréhension et de rejet ; il fut accusé de «*vechtchizm*» (amour des choses), de fétichisation maladive, voire réactionnaire, de l’objet, comme l’exprime Adrian Piotrovsky, homme de théâtre et de lettres classiques :

> «Lorsque les statues, le cristal et la porcelaine commencent à remplir l’écran de manière persistante, cela n’évoque pas seulement le symbolisme du palais du tsar et du Pétersbourg autocratique emprunté à [Alexandre] Blok et à [Valéri] Brioussov[30], mais également la ligne qui est proche de l’esthétique russe associée au groupe du Monde de l’Art. De sorte que, sous l’apparence constructiviste d’un *Octobre* conçu de manière matérialiste, se tapissent les vestiges des styles décadents et démodés de notre art[31].»

Dans *La Ligne générale*, qu’Eisenstein avait interrompue pour tourner *Octobre*, l’attention à l’objet n’est pas moins importante, qu’il s’agisse de filmer des séries d’objets de dévotion des processionnaires ou de produits issus de la nouvelle ferme moderne. Sergueï Trétiakov, l’ami et collaborateur d’Eisenstein, le note, alors que le film n’est pas encore achevé : «Ce qui étourdit en premier,

Sergueï Eisenstein
Octobre : *un film avec des acteurs de pierre et de marbre*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières





c'est un sentiment inhabituellement saturé de la chose, de sa texture [*faktoura*], de son poids[32] [...]. » Comme dans *Octobre*, Eisenstein joue avec les références à l'histoire de l'art : dans la séquence du début détaillant la misère de l'isba, symbolisant l'indigence de la campagne russe, il effectue un geste iconoclaste voisin de ceux de Marcel Duchamp dans *L.H.O.O.Q.* (1919) et de Kasimir Malévitch dans son œuvre « alogique » *Composition avec Mona Lisa* (vers 1914) lorsqu'il insère de manière inattendue une carte postale de la Joconde à côté d'une bouteille et d'une *rhiza* d'icône, instaurant une comparaison ironique entre Mona Lisa, réduite à un modeste bout de carton, et la paysanne filmée dormant la bouche entrouverte, dénuée de toute grâce.

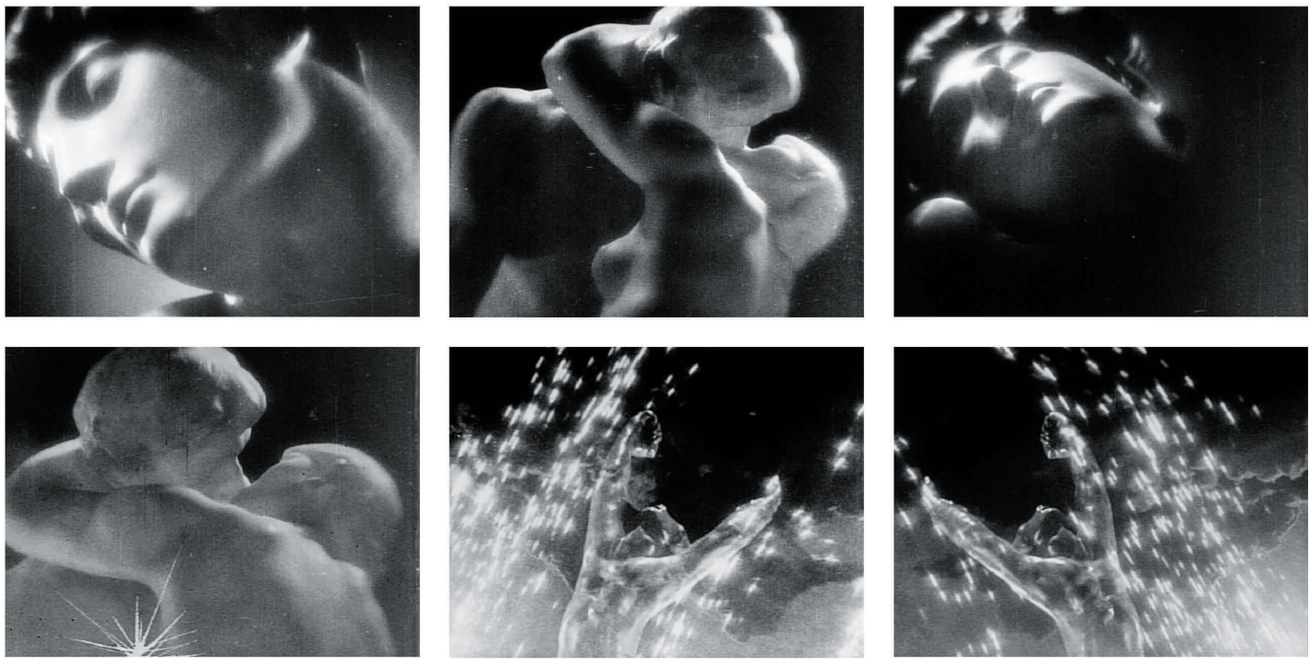
Eisenstein reprend son exploration du musée par le film lors de son séjour parisien de 1929-1930, en compagnie de son assistant Grigori Alexandrov et de son fidèle opérateur Édouard Tissé. Alors qu'ils travaillent au projet de *Romance sentimentale*, qui doit leur donner l'occasion d'expérimenter les relations entre son et image, Eisenstein poursuit la rencontre amorcée dans *Octobre* entre la statuaire de Rodin et l'art du film. En effet, pour ce film qui se veut une libre association d'images à partir d'une ballade traditionnelle russe chantée à l'écran par la maîtresse du commanditaire, le riche marchand de perles Léonard Rosenthal, le trio soviétique tourne une partie du film au musée Rodin de Paris. Le film compte plusieurs vues de ses sculptures *Le Baiser* et *L'Enfant prodigue*, qui se retrouvent dynamisées par un montage énergique de prises fixes et très courtes, cadrées en gros plan et selon des diagonales, le tout appuyé par des expérimentations sonores. Dans le courrier que Simon Schiffrin adresse, au nom des Studios Billancourt, qui sont en charge du projet, à Georges Grappe, le directeur du musée, pour lui demander l'autorisation de tournage, il insiste sur le dessein des Soviétiques de « cinématographier quelques-unes des sculptures » du musée[33]. Ainsi que le révèlent les notes de travail relatives au projet, le plan initial consistait à mêler aux détails des sculptures de Rodin des accessoires et des habits réels, de manière à suggérer leur animation, comme dans *Octobre*, où venaient s'insérer, par exemple, entre les bras d'une statue une bouteille de vin ou une baïonnette[34]. Les carnets de travail de Grigori Alexandrov renferment des planches associant des gros plans de mains de sculptures de Rodin avec des mains de mannequin photographiées par Pierre Imans et des détails de chroniques indochinoises peintes, afin de produire un « arrangement de mains masculines et féminines selon différents éclairages et fonds[35] ». Outre ce mélange des corps de marbre et des corps de chair, devant produire, par le montage filmique, l'hybridation des genres et des règnes chère à Eisenstein, le trio prévoyait d'élargir cette incursion du cinéma dans le « musée imaginaire » au-delà des seules sculptures de Rodin : « L'expression de véritables yeux, des mouvements de bouches humaines, des mains, s'entremêlent dans une composition rythmique, aux raccourcis passionnels et des plus belles sculptures et des peintures les plus connues[36]. »

Effectivement, dans les carnets d'Alexandrov, on trouve des renvois à différentes œuvres et collections de musées français qui sont considérées comme autant de pistes d'images à inclure : « Sculpture de Carpeaux. Bronze du Louvre. Renaissance. Collections publiques du Louvre[37] » ; « Louvre. 1. La Vénus d'Arles (poitrine) n°137, salle IX, 2. Vénus de Milo – en reproduction. Buste. 3. Jeanne d'Arc, Chapu (visage)[38]. » Il n'est dès lors plus seulement question de faire collection, *via* le film, mais de combiner les œuvres les unes avec les autres pour en former de nouvelles, réitérant à l'aide du montage cinématographique, la création d'Hélène par le peintre Zeuxis à partir du corps de plusieurs femmes.

Expériences curatoriales

Eisenstein n'a pas seulement approché le musée par l'intermédiaire du film : il a également eu l'occasion de se confronter à des problématiques spécifiquement curatoriales. En 1929, le cinéaste est invité par El Lissitzky et Sophie Lissitzky-Küppers à contribuer à la « salle russe » (*Russischer Raum*) de l'Exposition internationale de film et de photographie à Stuttgart (Film und Foto [FiFo]), qui se tient du 18 mai au 7 juillet, sous la houlette de Gustaf Stotz, et qui, comme son nom l'indique, cherche à rendre compte de la place croissante, dans la culture visuelle, de la photographie et du cinéma, et des transformations que ces médiums entraînent non seulement dans l'expérience artistique mais, de manière plus générale, dans la relation de l'Homme à son environnement et dans son appareil perceptif[39]. L'exposition obéit à un principe général de montage articulant différents régimes d'images (artistiques, militaires, journalistiques, publicitaires, scientifiques...). La salle russe doit, quant à elle, promouvoir à l'international les conquêtes des Soviétiques en matière de photographie et de cinéma. Sophie Lissitzky-Küppers, en charge de la sélection, réunit les œuvres de photographes et cinéastes soviétiques majeurs, dont Max Alpert, Esther Choub, Alexandre Dovjenko, Sergueï Eisenstein, Boris Ignatovitch, El Lissitzky, Gustav Klucis, Lev Kouléchov, Vsévolod Poudovkine, Alexandre Rodtchenko, Varvara Stépanova, Arkady Chaïkhet, Sergueï Senkine, Solomon Télingater, Dziga Vertov...

La scénographie de la salle russe est assurée par El Lissitzky, qui, fort de son expérience variée des expositions, considère qu'il s'agit désormais de son activité artistique principale. Il déploie dans cette salle un geste novateur qui la distingue du reste de la manifestation : tout d'abord, il *expose* le cinéma, d'une façon qui tranche avec le dispositif habituel de la projection filmique, par ailleurs employé dans le programme cinématographique qu'élabore alors Hans Richter pour la même FiFo. El Lissitzky y présente les films sous divers formats : extraits choisis projetés en boucle dans des duoscopes





↑↑ Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov
Romance sentimentale, 1930
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 20'
Paris, Films Sans Frontières

↑ Sergueï Eisenstein
La Ligne générale : carte postale de la Joconde, bouteille et *rhiza* d'icône, 1929
Film cinématographique 35 mm noir et blanc, muet, 120'
Paris, Films Sans Frontières

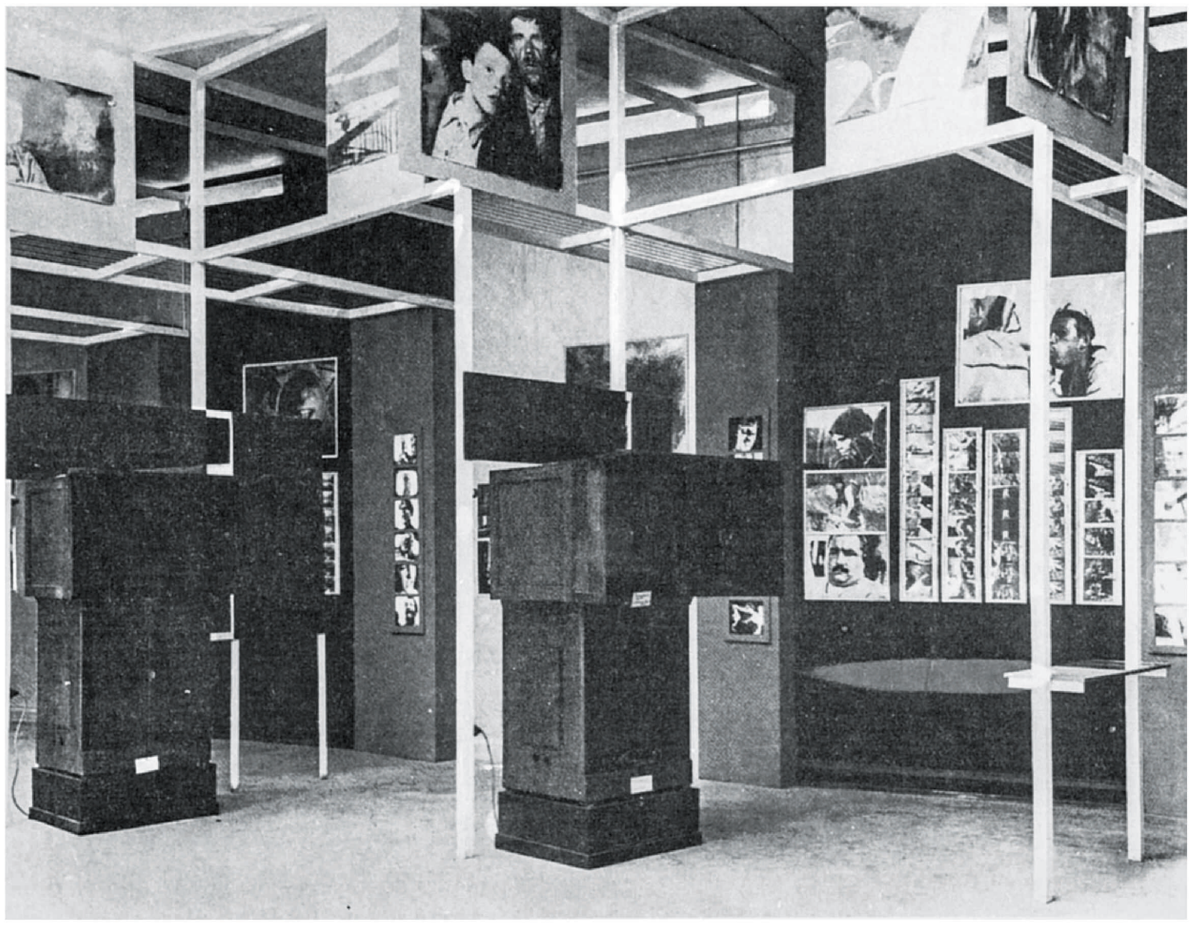
(boîtes fermées contenant un projecteur de cinéma) ; photogrammes isolés et souvent agrandis, séries de photogrammes regroupés verticalement. Des photographies s'y mêlent, de sorte que, par effet de contamination et juxtaposition, le cinéma devient photographie et inversement. Des photographies de Rodtchenko jouxtent des photogrammes agrandis de Vertov ou d'Eisenstein, comme un seul et même ensemble. Certaines photographies sont rangées verticalement, évoquant le dispositif de la pellicule filmique. À ce régime mixte d'images s'ajoute la forme en elle-même composite du photomontage, avec les travaux de Senkine, Télingater, Klucis ou encore d'El Lissitzky[40]. Pareille présentation d'éléments hétérogènes, en ce qu'elle se donne à lire et à voir d'une manière non linéaire et non immédiate, force le spectateur à faire œuvre de *montage* ; elle dynamise sa pensée en même temps qu'il se meut dans l'espace, d'une manière analogue à celle qu'a imaginée Eisenstein pour son montage intellectuel, qu'il théorise précisément à ce moment, en tant qu'esthétique du conflit amenant le spectateur à forger de nouveaux concepts[41].

Lorsque El Lissitzky convie Eisenstein à participer à la manifestation, celui-ci prend la tâche très au sérieux. Il n'hésite pas à décomposer et à recomposer ses films, réitérant par là même l'opération de montage qui leur est centrale, mais en la reconduisant sur un nouveau plan, celui de l'exposition. Tout d'abord, il extrait plusieurs séquences de ses films afin de les regrouper en un seul montage, devant être diffusé en boucle dans un duoscope : le finale de *La Grève*, la séquence de l'escalier d'Odessa, les lions bondissant du *Cuirassé Potemkine* et, enfin, la séquence dite des dieux d'*Octobre*, séquence qui, on l'a rappelé, doit beaucoup au dispositif muséal[42]. Ces extraits constituent chacun un moment charnière dans sa pratique du montage filmique, si bien que l'ensemble représente un résumé éclatant de son travail cinématographique. Dans cet exercice de remontage de la totalité de son œuvre et de mise en scène de ce dernier, Eisenstein applique, dans le cadre de l'exposition, l'analyse *a posteriori* de son travail (« post-analyse »), démarche qu'il affectionne et qui traverse tant de ses écrits, à la croisée entre théorie et autobiographie. Il effectue une semblable opération de démontage et de remontage de ses propres films en prélevant parmi *La Ligne générale* des photogrammes qu'il agrandit, isole ou au contraire regroupe en séries, expérimentant par ce biais d'autres dispositifs de monstration et d'exposition matérielle du film que celui de la projection classique, n'hésitant pas à mettre au centre le corps même du film, sa « cellule » : le photogramme (*kadr*, *kadrik*). Grâce à ce truchement, Eisenstein fait ressortir des formes et thèmes centraux à la poétique de son film, en expérimentant sous un support photographique les procédés qu'il privilégie dans sa pratique filmique : répétition rythmique d'un même motif décliné à travers plusieurs photogrammes (comme l'écrémeuse de *La Ligne générale* ou le pont d'*Octobre*) ; montage-conflit producteur de concept, à l'aide de photogrammes de différents objets s'opposant les uns aux autres (affrontement entre koulaks et paysans)[43]. Eisenstein prolonge cette réflexion sur l'agencement de ses propres photogrammes dans le cadre du texte qu'il prévoit de livrer pour le catalogue de l'exposition. Il souhaite l'illustrer avec des images de ses films, qu'il « sélectionne avec une patience infinie[44] », selon le témoignage de Sophie Lissitzky-Küppers. Le texte n'est finalement pas inclus au catalogue, n'ayant visiblement pas été envoyé à temps depuis Moscou à Berlin par la VOKS (Société panso-viétique pour les relations culturelles avec l'étranger)[45]. Eisenstein reprendra à plusieurs reprises ce texte, initialement intitulé « Stuttgart » puis « Dramaturgie de la forme filmique », dont les états de rédaction successifs et les nombreuses et complexes étapes de publication ont été finement retracés par François Albera[46], et dans lequel il livre sa conception du montage en tant que conflit productif, non seulement au cinéma mais aussi dans le domaine de l'art et de la culture en général.

Eisenstein poursuit cette expérience de montrer et monter ses films *via* des photogrammes, durant son séjour parisien en 1930, lorsque la projection de son film *La Ligne générale* à la Sorbonne (prévue le 17 février) est interdite au dernier moment par le préfet Jean Chiappe. Lui qui admirait tant l'inventivité avec laquelle les caricaturistes français avaient su narguer les ciseaux d'Anastasie sous la monarchie de Juillet contourne alors la censure en prélevant trente photogrammes de son film et en les remontant en une double page pour le numéro 4 de la revue *Documents* de 1930 [voir p. 27]. Comme le précise l'avertissement signé par Georges Henri Rivière, Eisenstein « a bien voulu découper pour nous la pellicule de son film, fournissant ainsi à nos lecteurs une illustration entièrement inédite, *choisie et mise en page* par l'auteur lui-même[47] ». À la « mise en scène » du film (car c'est ainsi qu'est décrite l'activité de réalisation d'Eisenstein et Alexandrov dans la légende) se substitue donc l'acte de sa *mise en page*. Dans cette double page, Eisenstein déploie son « savoir-faire visuel » en tant que « metteur en mouvement des formes »[48], cherchant à transmettre, par une combinaison de trente images, l'essentiel de son film. Il s'agit aussi pour lui de faire parler, de manière *concrète*, un montage d'images en lieu et place de la théorie, étant donné que *La Ligne générale* devait, selon les termes de Georges Bataille, offrir « l'expression de la dialectique philosophique par les formes[49] ».

Réflexions muséales

De ces expériences d'exposition de ses propres œuvres dans divers cadres et contextes, de la salle d'exposition à la revue, de cette pratique consistant à hybrider l'espace du musée avec celui du film, Eisenstein tire aussi des réflexions plus proprement muséographiques, et ses écrits recèlent plusieurs considérations relatives à l'art d'*exposer*. Toujours à l'occasion de son séjour parisien, il visite le Louvre, qui lui apparaît comme le modèle



Vue de la salle russe, conçue par El Lissitzky, à l'exposition « Film und Foto », Stuttgart, 1929

de l'anti-musée en raison de son principe d'accrochage saturé, qu'il décrit à la Zola :

> « Le Louvre, dans l'ensemble, m'a fait la même impression que les Galeries Lafayette ou la Maison du Printemps, la mascarade de Magic City ou le bal de la couture au Grand Opéra. Au milieu de cette bousculade de gens et de tableaux qui se mêlent les uns aux autres comme dans une sorte de marché aux fleurs ou de grande gare, jaillissent, éblouissants, quelques rares Ingres (*Madame* et *Mademoiselle Rivière*), des Daumier (*Crispin et Scapin*), des portraits de Clouet. Le reste, y compris la Joconde, se dissout dans une espèce de mirage diffus, taches de soleil, fresques ouvragées des plafonds, touristes en sueur, traînements de pieds[50] ! [...] »

Eisenstein aspire, et on ne s'en étonnera guère, à un musée *dynamique*, qui mette en mouvement la pensée du visiteur. C'est pourquoi il se montre fasciné, à plusieurs reprises, par le pouvoir de l'éclairage à cet égard :

> « Les musées la nuit, surtout les musées de sculpture, sont étonnants !
> Je n'oublierai jamais mes promenades nocturnes à travers les halls de sculpture antique de l'Ermitage, pendant les nuits blanches. J'étais alors en plein tournage des scènes d'*Octobre* se déroulant au palais d'Hiver ; je traversais les couloirs menant du palais d'Hiver à l'Ermitage lorsque l'éclairage changea brusquement.
> C'était un spectacle fantastique. La lumière laiteuse et bleuâtre du crépuscule fusa à travers les fenêtres en face du quai. Et les ombres blanches projetées par les corps blancs des statues grecques semblèrent s'animer et flotter dans la lumière bleue[51]. »

Ce désir d'offrir au spectateur une expérience du musée médiatisée et transformée par le mouvement fait écho aux protocoles imaginaires qu'Eisenstein conçoit pour transformer plusieurs œuvres, qui peuvent s'apparenter à des propositions curatoriales. Par exemple, alors qu'il débat des caractéristiques de la peinture du Greco, dont il cherche inlassablement à percer « le secret[52] », il propose de mettre en place l'expérimentation suivante : partir de la version conservée à la National Gallery, de Londres, de son *Jésus chassant les marchands du Temple*, qu'il n'estime guère, et la rectifier par l'imagination pour qu'elle corresponde davantage à ce qu'il considère être la véritable manière du Greco. L'idée est de soumettre la peinture à une « extatisation » imaginaire, soit de mettre en branle ses multiples composantes, à commencer par son format : « Cet ennuyeux format rectangulaire horizontal du tableau, équilibré et impersonnel dans ses propositions (41,5 × 50,5 pouces), il faudrait en faire un rectangle s'envolant nettement vers le haut, à la verticale[53]. »

Eisenstein se plaît ensuite à faire exploser et jaillir les personnages et les éléments du décor jusqu'à ce que le tableau se transforme en un autre du maître, *La Résurrection*, dans lequel Eisenstein perçoit tous les signes distinctifs du premier comme désormais embrasés, ce qui démontre, selon lui, que chacun de ces tableaux est « l'empreinte véridiquement exacte de deux phases différentes du devenir créatif d'une seule et même personnalité créatrice[54] ». S'émerveillant du « prodige » obtenu par la « confrontation dynamique de deux œuvres prises à des étapes différentes de la création », il entend en appliquer le principe à d'autres artistes qui partageraient avec Le Greco une même « communion avec le pathétique »[55]. Il réitère ainsi l'expérience avec Piranèse, à partir d'une des planches en sa possession, *La Sombre Prison*, alors qu'il la contemple sur un mur de son appartement : « Je m'interroge sur ce que cette eau-forte deviendrait si on lui insufflait l'extase, si on la faisait sortir hors d'elle[56]. » Il soumet alors l'ensemble de la composition à « une violence extatique », à laquelle il laisse libre cours, transformant mentalement l'œuvre sur plusieurs pages. Au bout du processus, il parvient à une composition totalement frénétique, semblable en tout point à celle de la planche XIV du cycle des *Prisons imaginaires*[57]. Eisenstein s'aperçoit à ce moment qu'il possède cette gravure-là, et que la relation qu'il a établie par l'imagination entre les deux planches a probablement été favorisée par le fait que « toutes deux, mises sous verre, sont accrochées au même mur jaune de [s]a chambre[58]. »

Les exercices de métamorphose des œuvres de Piranèse comme du Greco s'inscrivent dans les essais qu'Eisenstein rédige entre 1945 et 1947 et qu'il rassemble sous le titre *La Non-Indifférente Nature*, opus inachevé, dont l'objet est l'exploration du phénomène de l'extase dans les arts, c'est-à-dire l'étude des procédés de sortie de soi, de métamorphose d'une forme en une autre, de passage d'un état à un autre. Les expériences imaginaires qu'Eisenstein mène en témoignent : son écriture théorique en vient à mimer le « comportement extatique » des œuvres qu'il examine. La transformation qu'il fait subir aux œuvres par la pensée évoque très fortement l'opération de métamorphose à laquelle l'œuvre d'art peut se prêter lorsqu'elle est prise en charge par le film, et davantage encore par le dessin animé. Si l'on a pu comparer les films d'Eisenstein à des dessins animés – *Ivan le Terrible* à l'art de Disney notamment[59] –, ses fictions théoriques sur l'art semblent, elles, appeler également l'art de l'animation en tant qu'instrument de revisitation de l'histoire de l'art.

Questions de patrimoine

Au-delà des problématiques liées à l'art d'exposer qu'Eisenstein relit, sans surprise, à travers le prisme du montage, le cinéaste s'est aussi préoccupé de

→ Piranèse
Prison de Dardanus ou *La Sombre Prison*, 1739
Eau forte, 35 × 23 cm
Lyon, bibliothèque municipale
(œuvre non exposée)



↓ Piranèse
Les Prisons imaginaires, planche XIV, 1761
Eau forte, 41 × 54,5 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz



questions patrimoniales. S'il se pose avec acuité la question de la transmission de son œuvre et de sa pensée – ses nombreux brouillons et l'énergie qu'il déploie à former ses étudiants au VGIK le corroborent –, il s'interroge aussi personnellement à propos du devenir de sa collection : « En arrangeant des livres sur une étagère, j'ai déjà réfléchi à qui les ôtera de là après ma mort[60]. » Lui qui n'hésita pas, après l'arrestation et l'exécution de Meyerhold, à privilégier les archives de ce dernier aux siennes, savait aussi, quand il fut évacué à Alma-Ata, qu'il pouvait compter sur sa fidèle complice, Péra Atachéva, pour préserver l'*aspect matériel* de sa pensée, ce qu'elle fit avec un dévouement absolu ; on lui doit la conservation de l'essentiel des objets et archives d'Eisenstein, ainsi que la reconstitution de son appartement, rue Smolenskaïa (fermé en 2017).

Eisenstein a également conscience que les accomplissements du cinéma soviétique, auxquels sa contribution est essentielle, représentent un trésor culturel qu'il convient, en tant que tel, de préserver pour pouvoir le léguer à la postérité. C'est pourquoi, aux côtés d'autres cinéastes comme Grigori Alexandrov, Vsévolod Poudovkine, Mikhaïl Romm ou Nikolaï Chenguélaïa, il défend énergiquement l'idée de créer un musée du cinéma, que Grigori Boltianski, qui consacra l'essentiel de son activité à l'étude et à la légitimation du cinéma, appelait inlassablement de ses vœux depuis les années 1920[61]. Dans la lettre qu'il cosigne en 1940 avec ses confrères, Eisenstein réclame l'ouverture d'un « ciné-musée » qui offrirait de « rassembler, étudier et organiser systématiquement toutes ces richesses, toute cette expérience créatrice, toutes ces réalisations exemplaires[62] » – il faudra attendre 1948 pour que soit fondé le Gosfilmofond[63], qui se donne pour mission d'archiver le cinéma soviétique, et 1989 pour que soit créé un musée du Cinéma en Russie.

La position d'Eisenstein doit se comprendre à la lumière de son engagement plus général en faveur de la conservation de l'héritage culturel et artistique passé. Depuis les années 1920, alors que la querelle fait rage entre les partisans d'une culture prolétarienne créée *ex nihilo* et impliquant donc une table rase du passé et ceux qui souhaiteraient au contraire s'appuyer sur les conquêtes culturelles antérieures, en les expurgeant de leurs éléments bourgeois[64], Eisenstein n'a cessé de clamer son désir de maintenir l'héritage et de l'étudier. Une position qu'il réaffirme à plusieurs reprises, non sans humour :

« Je me réjouis toujours de m'avouer à moi-même encore et encore une fois que notre cinématographie n'est pas un enfant trouvé, ignorant de ses origines, sans traditions ni attaches, sans passé, ni riches réserves culturelles des époques révolues. Il n'y a que des gens très frivoles et très arrogants pour structurer les lois et l'esthétique du cinéma à partir des postulats d'une suspecte parthénogenèse d'un art issu ou d'une colombe, ou de l'eau et du Saint-Esprit. Puissent Dickens et toute la pléiade des ancêtres remontant aux Grecs et à Shakespeare leur rappeler que ni Griffith, ni notre cinéma ne commencent la chronologie de leur existence par eux-mêmes, mais possèdent un immense passé culturel[65]. »

Tout au long de sa vie, Eisenstein mobilise les références les plus diverses à l'histoire de l'art, à l'histoire *des arts*, cherchant toujours une inclusion maximale de l'héritage culturel passé, par-delà les frontières disciplinaires, historiques, géographiques, stylistiques, au risque d'intégrer des pans de la culture officiellement suspects – notamment lors de la lutte farouche du régime contre le « cosmopolitisme » et le « formalisme » – ou de réinterpréter de manière très personnelle le dogme réaliste-socialiste et les références obligées que ce dernier promeut. Par le nombre incalculable de références qu'ils brassent, les travaux artistiques et théoriques d'Eisenstein s'apparentent à un réservoir culturel à visée universelle – Eisenstein ne nomme-t-il pas l'un de ses derniers chantiers théoriques *Notes pour une Histoire générale du cinéma* ? –, soit un gigantesque musée de la culture humaine, nécessairement débordant. On peut à cet égard interpréter les « vertiges de la liste[66] » qu'Eisenstein établit dans ses écrits théoriques tel un symptôme de ce désir d'accumuler et de prendre en charge le patrimoine humain, coûte que coûte. Quitte à osciller entre le montage comme principe orchestrateur et la dérive, dont l'association libre, le désir d'exhaustivité introduit un facteur de déséquilibre, une potentielle réorganisation permanente.

1 Ian Christie, « M for Method, Memoir, Museum ? », *in* Aleksandra Jach (dir.), *Shapeshifting. Eisenstein as a Method*, Łódź, Muzeum Sztuki, 2018, p. 90-93.
2 Sergueï Eisenstein, « Vstretcha s knigami » [Rencontre avec les livres], *Mémouary*, t. I, Moscou, Troud et Mouzeï Kino, 1997, p. 275 (chapitre absent de l'éd. française).
3 Eisenstein, « La date », *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, p. 144.
4 Eisenstein, « Piranèse ou la fluidité des formes », *La Non-Indifférente Nature 1*, Paris, 10/18, 1976, p. 273.
5 *Ibid.*, p. 272-273.
6 « Le Cabinet de Sergueï Eisenstein », exposition présentée du 29 décembre 2018 au 29 décembre 2023.
7 Eisenstein, « La date », *op. cit.*, p. 145. Stefano della Bella (1610-1664) : graveur italien ayant travaillé à la cour de France.
8 Étienne Wattier (1800-1868), graveur français.
9 RGALI, 1923-1-881.
10 Véra Roumiantséva-Kleïman, *V Domié mastéra. Mir Serguéïa Eisensteina*, Moscou, Biély Gorod, 2018, p. 65.
11 *Ibid.*, p. 219.
12 Grigori Kozintsev, « Sur S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 20.
13 Dédicace des *Souvenirs retrouvés*, citée par Naoum Kleïman, « Gospodinou Eisensteinou, kotory mne simpatitchen » [« À M. Eisenstein, qui m'est sympathique »], *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, n° 85, 2007, p. 94.
14 Sergueï Vassiliev, *Za bolchoïé kinoiskousstvo* [Pour un grand art cinématographique], Moscou, Kinophotoizdat, 1935, p. 112-113, cité *in* Éric Schmulévitch, « *Le Pré de Béjine*, un cas de censure », *Théorème*, n° 8, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 86.
15 Roumiantséva-Kleïman, *op. cit.*
16 *Ibid.*, p. 207.
17 Viktor Chklovski, « 5 féliétonov ob Eisensteine » [« 5 billets sur Eisenstein »], *Sovietskp Ékran*, n° 3, 1926, p. 10-11, cité *in* Valérie Pozner (dir.), *Viktor Chklovski. Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 174.

18 Oksana Boulgakova, « Eisenstein as a curator », *Sergei Eisenstein's October*, Kinoklassika, p. 12 ; https://www.kinoklassikafoundation.org/wp-content/uploads/2017/11/programme-v10.pdf.

19 Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997, p. 8.

20 Eisenstein, « I. A. 28 [Attraction intellectuelle 1928] », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, « Eisenstein dans le texte », François Albera (dir.), trad. Antoine Cattin et Valérie Pozner, printemps 2001, p. 156.

21 Voir « Le jeu des objets » (1925-1926), trad. Pierre Rusch, dans le présent catalogue, p. 293.

22 Eisenstein, *Journal*, 15 février 1928, cité *in* Jay Leyda et Zina Voynow, *Eisenstein at work*, New York, Pantheon Books et MoMA, 1982, p. 35 ; notre trad.

23 RGALI, 1923-2-1105, p. 60 ; notre trad.

24 Suzanne Liandrat-Guigues, *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 9.

25 RGALI, 1923-1-208 (2), p. 123.

26 Ksénia Malitch, *Sergueï Eisenstein.* Oktiabr *v Zimnem* [*Octobre* dans le palais d'Hiver], Saint-Pétersbourg, Izdatelstvo Gossoudartsvennovo Ermitaja, 2017, p. 37.

27 Cité in *ibid.*, p. 21 ; notre trad.

28 RGALI, 1923-1-234.

29 Chklovski, « Ochibki i izobréténiïa » [« Erreurs et inventions »], *Novy Lef*, n° 11-12, 1927, p. 32, cité *in* Pozner, *op. cit.*, p. 197-198.

30 Alexandre Blok et Valéri Brioussov furent deux poètes symbolistes russes majeurs.

31 Adrian Piotrovsky, « *Oktiabr* doljen byt pérémontirovan ! » [« *Octobre* doit être remonté ! »], *Jizn' iskousstva*, 27 mars 1928, repr., « *October* Must Be Re-Edited ! », *in* Richard Taylor et Ian Christie (dir.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 216 ; notre trad.

32 Sergueï Trétiakov, *Projektor*, n° 6, 31 mars 1927, p. 23 ; notre trad.

33 Lettre du 29 janvier 1930, fonds Matière audiovisuelle, films sur Rodin de 1910 à 1945, archives du musée Rodin, Paris.

34 *Esquisse de Romance sentimentale*, Fonds Matière audiovisuelle, films sur Rodin de 1910 à 1945, archives du musée Rodin, Paris.

35 Grigori Alexandrov, « *Sentimentalny Romans* », *in* Alexandre Dobrovinsky, Vladimir Poliakov et Natalia Sémionova (éd.), *Vnoukovsky Arkhiv. Grigori Alexandrov, Lioubov Orlova, Évropeïsky dnévnik*, vol. 2, Moscou, Collection Dobrovinsky, 2018, p. 277 ; notre trad.

36 *Esquisse de Romance sentimentale*, op. cit., p. 6. (nous corrigeons les erreurs de la citation).

37 Alexandrov, *op. cit.*, p. 273 ; notre trad.

38 *Ibid.*, p. 275 ; notre trad.

39 Martin Gasser, « La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930 », *in* Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 63-79.

40 Faïna Balakhovskaïa, « Polititchesky dizaïn : vystavochnyïé proekty Lissitskovo » [« Le design politique : les projets d'exposition de Lissitzky »], in *El Lissitzky*, cat. exp., Moscou, Galerie Trétiakov, 2017, p. 90-91.

41 « Dramaturgie de la forme filmique » (1929), *in* François Albera (dir.), *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980, rééd., Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, trad. Valérie Pozner, Éléna Rolland, Anne Zouboff, Danièle Huillet et François Albera, 2009, p. 21-42.

42 Antonio Somaini, *Les Possibilités du montage. Balàzs, Benjamin, Eisenstein*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2012, p. 128.

43 Il ne reste que très peu de documentation sur cette salle russe. Cette dernière a fait l'objet d'une proposition artistique en réalité augmentée de la part de John Craig Freeman et Will Pappenheimer à l'occasion de l'exposition « Hans Richter : Encounters » (Los Angeles County Museum of Art, 5 mai-2 septembre 2013).

44 Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf : Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1976, p. 85.

45 Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 15.

46 *Ibid.*

47 *Documents*, n° 4, 1930, p. 217 (nous soulignons).

48 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995, p. 285-286.

49 Georges Bataille, « Les écarts de la nature », *Documents*, n° 2, 1930, p. 82.

50 *Mémoires*, op. cit. à la note 3, p. 617-618.

51 Eisenstein, « Mouzeïi Notchiou » [« Les musées la nuit »], *Mémouary*, op. cit. à la note 2, p. 264 (passage partiellement absent de l'édition française).

52 Eisenstein, « Il semble que j'aie élucidé le mystère des figures étirées du Greco », *Journal*, 29 octobre 1942, RGALI, 1923-2-1168, p. 36 ; notre trad.

53 Eisenstein, « El Greco », *La Non-Indifférente Nature 1*, op. cit. à la note 4, p. 257.

54 *Ibid.*, p. 259.

55 *Ibid.*, p. 261.

56 Eisenstein, « Piranèse ou la fluidité des formes », *op. cit.* à la note 4, p. 274.

57 Marguerite Yourcenar conduit une expérience similaire : « Rien de plus utile à ce point de vue que de comparer ces *Prisons imaginaires* avec une des planches techniquement parfaites, mais froidement linéaires, de la *Prima Parte de Architetture* [...] Prolongez ces perspectives ; surélevez cette voûte à caissons d'une hauteur disproportionnée déjà, baignez ces architectures encore sèches et ces petits figurants d'opéra dans une atmosphère de songe ; faites monter de façon plus inquiétante la fumée de ces urnes classiques ; aggravez et simplifiez chaque ligne, et ce que vous obtiendrez différera peu de ces *Prisons* hallucinées » (*Le Cerveau noir de Piranèse*, Lugano, Pagine d'Arte, 2016, p. 37).

58 Eisenstein, « Piranèse ou la fluidité des formes », *op. cit.* à la note 4, p. 285.

59 Esquenazi Jean-Pierre, « *Ivan le Terrible* est-il un dessin animé ? Eisenstein, Disney et la plasmaticité », *in* Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 103-118 ; Youri Norstein, « *Groznyï* kak animatsiïa » [« *Ivan le Terrible* comme un dessin animé »], *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, n° 100-101, 2012, p. 450-453.

60 Eisenstein, *Mémoires*, op. cit. à la note 3, p. 40.

61 « Forsirovat polojéniïé o mouzéïé » [« Forcer la position sur le musée »], *Kinovedcheskiïé Zapiski*, n° 84, p. 43.

62 Voir « Pour la fondation d'un musée du Cinéma », trad. Pierre Rusch, dans le présent catalogue, p. 306.

63 « Gosfilmofond », *in* Patricia Kennedy (éd.), *Archives in Russia. A Directory and Bibliographic Guide to Holdings in Moscow and Saint Petersburg*, Londres et New York, Routledge, 2016, p. 329.

64 Jean Pérus, *À la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934)*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 42-148.

65 Sergueï Eisenstein « Dickens, Griffith et nous », in *Le Film : sa forme/son sens* [en anglais sous les titres : *The Film Sense* et *The Film Form*], adapté du russe et de l'américain sous la dir. d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 390. Nous proposons ici la traduction, plus juste à nos yeux, qu'en donne François Albera in *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Bron et Lyon, CERT et CIRS, 1974, p. 43.

66 Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.



Искусствовед

И

François Albera

Eisenstein historien de l’art



André Kertész
Sergueï Eisenstein, 1929
Épreuve gélatino-argentique, 24,3 × 18,1 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
(p. 48)

↑
László Moholy-Nagy
Sans titre [Autoportrait], s. d. [1922-1929]
Épreuve portant la dédicace « Für Eisenstein. Moholy-Nagy »
Photogramme, 38,6 × 27,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

Décorateur et metteur en scène de théâtre, cinéaste, théoricien, dessinateur, mémorialiste, Eisenstein a-t-il été également historien de l'art ? En 1939, il soutient, en effet, une thèse sur des travaux dans cette discipline et obtient le titre de docteur en science de l'art[1]. Enseignant depuis 1928 au sein du VGIK, l'école de cinéma de Moscou, il est nommé, le 19 juin 1947, directeur du département Cinéma de l'Institut de recherche scientifique d'histoire de l'art au sein de l'Académie des sciences de l'URSS, institut créé en 1944 et dirigé par Igor Grabar (1871-1960), pionnier de la restauration en Russie et auteur d'une monumentale *Histoire de l'art russe* et de monographies sur les peintres Ilya Répine, Valentin Sérov, Isaac Lévitan, dont Eisenstein commente les œuvres dans ses écrits.

De surcroît, Eisenstein est sollicité en novembre 1947 pour donner un cours sur la psychologie de l'art à l'Institut de psychologie de l'université de Moscou par le neurologue et psychologue Alexandre Louria (1902-1977), avec lequel il entretenait des relations suivies depuis les années 1920, au sein du séminaire sur la psychologie de l'enfant de Lev Vygotsky et Louria, puis avec ce dernier seulement à la mort de Vygotsky, en 1934.

Cette reconnaissance académique sera de courte durée puisque le cinéaste meurt en février 1948. Néanmoins, l'intérêt qu'il manifeste, dès son jeune âge, pour l'art et l'histoire de l'art le conduisant à constituer une collection personnelle de gravures[2], les références continuelles qu'il fait à l'art dans ses dessins, dans ses travaux pour le théâtre (costumes, décors), dans ses films[3] et dans ses écrits, le déploiement d'une véritable pédagogie d'analyse des œuvres de différentes époques et de différentes aires culturelles qu'il mène dans son enseignement et dans plusieurs projets d'ouvrage, permettent à n'en point douter de soutenir qu'il y eut un Eisenstein *historien de l'art*.

Ce qu'il n'est pas aisé de déterminer, en revanche, c'est de quelle histoire de l'art il s'agit et dans quels courants elle peut s'inscrire. Il va de soi qu'Eisenstein ne développe pas à proprement parler de travaux d'histoire de l'art sur des périodes ou sur des corpus d'œuvres qu'il s'appliquerait à identifier, décrire et comparer par le menu, à relier à leurs conditions de production et leur contexte culturel. Il développe plutôt une esthétique, voire une poïétique, et étaie ses hypothèses de lecture des œuvres à l'aide d'une historiographie aussi vaste qu'éclectique. Ses analyses interviennent le plus souvent dans le cadre d'exposés concernant cette esthétique qu'il appelle « opérationnelle[4] », s'élargissant progressivement à une « méthode » générale d'approche de toutes les productions symboliques. Ces analyses peuvent cependant être menées pour elles-mêmes de manière détaillée sur de nombreuses pages et sur des objets aussi variés que la couleur chez Juan Gris, la composition de l'icône de la Sainte Trinité d'Andreï Roublev ou le traitement du son dans *La Boyarde Morozova* de Vassily Sourikov, jusqu'à former, dans plusieurs cas, un essai indépendant. Ainsi en va-t-il de l'article « El Greco y el cine », de celui qui est consacré au portrait de l'actrice Maria Ermolova par Sérov et de la série des « Prisons » de Piranèse ou encore du polyptyque de l'*Adoration de l'agneau mystique* de Gand des frères Hubert et Jan van Eyck[5].

Quant à l'appartenance à tel ou tel courant de l'histoire de l'art : comme dans d'autres domaines – philosophique, ethnologique, linguistique, etc., les références et les lectures d'Eisenstein sont pléthoriques, les citations qu'il fait dans ses ébauches de livres, ses traités inachevés et ses cours (sans compter ses cahiers de travail, ses « journaux ») innombrables et de tous niveaux et provenances. Ce disparate auquel s'ajoute sa fréquentation attestée ou probable d'historiens de l'art russes dont il s'inspire (Pavel Florensky, Nikolaï Taraboukine, Alexandre Axionov dans les années 1920, Igor Grabar et les chercheurs de l'Institut d'histoire de l'art par la suite) dessine une cartographie complexe au sein de laquelle on peut accorder une certaine prééminence à l'histoire de l'art de langue allemande – qui est d'ailleurs la plus élaborée à cette époque-là (qu'il s'agisse des travaux d'Aloïs Riegl et Heinrich Wölfflin, de Wilhelm Worringer, Carl Justi, Fritz Burger ou de ses contemporains Carl Einstein et Max Raphael). Si l'on peut repérer des affinités plus marquées d'Eisenstein avec certains de ces auteurs, il serait conjectural de vouloir le restreindre à la logique d'un seul d'entre eux.

À ces références – certes inégales – appartenant à l'histoire de l'art se mêlent des renvois à des peintres théoriciens de leur pratique (comme Paul Gauguin, Auguste Rodin, Albert Gleizes et Jean Metzinger, Juan Gris, Gino Severini, Vassily Kandinsky, Paul Klee), à des critiques (Louis Chéronnet, Waldemar-George), à des écrivains (Maurice Barrès, Philippe Soupault), à des publicistes ou à toutes sortes de documents plus ou moins fiables que son érudition endiablée mobilise, prenant souvent plaisir à mêler le trivial et le savant. Il puise et prélève chez eux des éléments, des matériaux, des formulations qu'il ne discute que de manière marginale afin de les insérer, dans une logique de montage, à sa propre démarche et à son discours.

C'est donc cette démarche qu'il faut tenter de définir ou de décrire en ayant à l'esprit qu'il faudrait la périodiser plus finement qu'on ne pourra le faire ici. En plus du « basculement épistémologique » qu'il effectue dans sa pensée du cinéma après l'expérience mexicaine et le retour en URSS alors que se met en place la doctrine du « réalisme socialiste[6] », on convient d'un premier « tournant » avec le passage de mécanismes réflexologiques assez sommaires (choc, attraction) à la prise en compte de ceux de la mémoire, du « langage intérieur », de l'inconscient, puis d'un « tournant » entamé lors du passage en Europe (et notamment à Paris) en 1929-1930[7] quand il intègre à sa réflexion esthétique une composante anthropologique qui le conduit à mettre en son centre le *pathos* (moyen) et l'*extase* (mécanisme)[8], qui puisent tous deux dans les couches primitives de la pensée pré-logique[9] et doivent conduire le spectateur par paliers et sauts qualitatifs à une idéation sensible[10].

C'est effectivement une singularité de cette esthétique et de cette histoire de l'art eisensteiniennes que de placer son centre de gravité sur le rapport de l'œuvre au spectateur non seulement pour prendre en compte ce qu'on a appelé depuis lors l'« esthétique de la réception », voire la construction du sens par le spectateur, mais aussi en raison des buts assignés par lui à l'œuvre d'art et en particulier au cinéma dans le contexte de la « révolution culturelle » soviétique. À cet égard, on peut appliquer à la démarche du cinéaste et théoricien Eisenstein l'apologue de Vsévolod Meyerhold sur « l'orateur et le magicien », constatant, d'une part, l'indifférence avec laquelle les passants accueillaient un militant politique haranguant la foule et, d'autre part, l'intérêt, la fascination que suscitaient chez eux les tours d'un magicien chinois, ce qui l'amenait à conclure qu'il fallait recourir à l'art du second pour rendre efficient le discours du premier[11].

L'histoire de l'art d'Eisenstein

On peut essayer maintenant de décrire le dispositif théorique particulier de l'*historien de l'art* Eisenstein en définissant les cercles interprétatifs successifs qu'il met en place à partir d'une position de base marxiste, dépassant toutefois la théorie du « reflet » dans la détermination sociale des formes (de type « sociologiste[12] ») par la prise en compte, dans ce cadre même, du « langage des formes », c'est-à-dire d'une « autonomie relative » de celles-ci dans des conditions données.

Ce dispositif peut être schématiquement formulé comme suit :

a) les conditions historiques et sociales déterminent la nature des œuvres d'art (abondent les formules exprimant « le conditionnement social du style » : « Tel ou tel style ou courant a toujours incarné la tournure de la pensée propre à la forme de l'organisation sociale ayant donné naissance à ce style[13] »);

b) les limites du développement des sociétés capitalistes (fin de la phase progressive-progressiste du capitalisme, stagnation, décadence, pourrissement) jettent l'art dans une impasse[14]. Les meilleurs artistes sont pris dans une contradiction insurmontable (exemple Pablo Picasso, James Joyce[15]);

c) en raison de a) et b), la succession des arts (selon le modèle hégélien) aboutit au seul art né dans l'époque moderne (industrie, technique, collectivisme), le cinéma, qui est le dépassement des arts antérieurs[16] mais demeure « aliéné », compromis par le régime économique et social du capitalisme[17];

d) la révolution socialiste – à terme le communisme à venir – conformément à a) et résolvant la situation de b) institue une « Renaissance » propice au développement d'un *réalisme* propre du cinéma;

e) ce réalisme est l'aboutissement d'une « pulsion » profonde, archaïque, régissant les différentes formes de représentation (mimésis, conservation du passé, restitution du mouvement de la vie) trouvant son accomplissement dans les conditions de la société socialiste[18];

f) subsumant l'ensemble des arts, le cinéma devient l'analyseur de toute l'histoire de l'art et de toutes les productions symboliques (tissage, décoration, nœuds, rites, mythes, etc.), en effet sa méthode est le précipité de toutes les méthodes artistiques antérieures qui n'étaient distinctes qu'en raison de l'absence du cinéma[19];

g) en raison de d) et f) advient une sorte de « fin de l'histoire » permettant une libre disposition des formes, des styles, des procédés désormais « délivrés » des sujétions sociales[20]; on peut s'adonner à l'étude approfondie, pour elle-même, des œuvres du passé et des productions symboliques les plus diverses afin d'y puiser des leçons de « cinéma » avant la lettre, de montage, de « cinématisme[21] »;

h) l'enjeu de ces analyses est double : c'est celui de la pratique filmique et celui de l'effet recherché sur le spectateur. C'est en fin de compte la dimension de pratique sociale de l'art susceptible de participer à la transformation de la société dans la sphère idéologique et de la sensibilité.

Ces différents points sont solidaires car articulés les uns avec les autres et il conviendrait de revenir sur chacun d'eux pour en expliciter mieux les fondements et les développements et sur chacune des liaisons qu'ils entretiennent entre eux. Cela incite à considérer qu'il ne serait guère pertinent de n'accorder qu'une attention superficielle aux points « en plan général » (a, b, c, d, e), de n'y voir que des concessions d'Eisenstein à l'idéologie dominante de l'époque « stalinienne », des gages de conformité apparente, et de ne s'intéresser qu'aux analyses « en gros plan » qui se déploient dans l'espace relativement autonome des points f) et g), quitte à « reconstruire » à partir d'elles une histoire de l'art eisensteinienne « implicite », voire « symptomale ». Plutôt que de balancer entre la ruse ou le « déguisement[22] », l'opportunisme et la compromission[23], on a préféré s'en tenir aux textes qui, pour la plupart, sont restés inédits du vivant d'Eisenstein, non parce que censurés par les autorités mais parce qu'inachevés, recommencés, abandonnés, amendés sans cesse par leur auteur et, pour un certain nombre d'autres, écrits à usage personnel (journaux).

↘ Sergueï Eisenstein
Matériaux pour l'analyse « cinématique » du portrait de l'actrice Maria Ermolova de Valentin Sérov, [1937-1939]
Épreuve photographique et annotations manuscrites au crayon, 7×5 cm, 14×7 cm, 8×9,5 cm, 10×7,2 cm et 17,1×12,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓ Anonyme
Chronique filmée de l'appartement de Sergueï Eisenstein à sa mort, vues de ses collections et de sa bibliothèque, 1948
Films noir et blanc
Krasnogorsk, Archives cinématographiques et photographiques d'État russes (RGAKFD









Décadence, renaissance, réalisme et « cinématisme »

Faute de pouvoir reprendre ici l'ensemble du dispositif, retenons *a minima* quelques aspects. Point b) : la « décadence » des arts dans les pays capitalistes s'exprime notamment par une incapacité à envisager la totalité, le Tout (le collectif), et un enlisement dans le particulier (l'individualisme) ou l'abstraction, laquelle se réfléchit dans les formes même (le cubisme brise la figure et la laisse éparse, l'expressionnisme ressemble au « produit d'un psychisme éclaté ou de type régressif[24] »). Le « tout » c'est évidemment aussi pour Eisenstein « l'image globale », l'*obraz*, que le film (ou le tableau, etc.) doit produire. Une image qui « n'est pas *donnée* mais [qui] *surgit*, [qui] *naît* » à partir des « éléments représentatifs discontinus [« fragmentaires » : les images visibles, les *izobrajéniïé*] et doit se *former* de nouveau et définitivement dans la perception du spectateur[25] ». Le dualisme repéré chez Michel-Ange, Richard Wagner, Victor Hugo, Picasso ou David Wark Griffith est un des indices du « déchirement intérieur » de ces artistes et de leur incapacité à surmonter les contradictions d'une époque et des conditions sociales « qui ne permettent pas la cohésion et l'harmonie[26] ». Seule l'URSS, pour avoir aboli l'exploitation et la structure de classe, est créditée de pouvoir faire advenir un art accordé à une époque collectiviste et de progrès social.

Point c) : quand elles atteignent les limites de leurs potentialités et de leur matériau, affirme Eisenstein, toutes les formes d'art, dans leurs manifestations ultimes, finissent invariablement par essayer de s'approprier les rudiments de l'art de l'avenir[27]. En l'occurrence, l'art cinématographique. « Ce qui est signe d'extinction pour les arts "précédents" passe immédiatement en forme primaire de la jeunesse d'un nouveau genre d'art – le cinéma[28] ! » Là où, au cinéma, l'on a affaire aux principes de base de sa méthode – qui vont de soi –, seuls des talents exceptionnels et des génies parviennent à des résultats dans les arts institués[29].

Point d) : dans *Méthode*, Eisenstein cite Bernard Berenson (*via* Philippe Soupault) à propos des débuts de la Renaissance et y voit une analogie frappante avec les années 1920 en Russie : « Cieux nouveaux, ciel nouveau..., nouveaux désirs, nouvelles ambitions », « déplacement des valeurs »[30]... Il évoque l'atmosphère du Quattrocento, où les peintres « cherchaient dans leur art un motif d'expériences tantôt mathématiques et physiques, tantôt métaphysiques » et pour qui « l'esthétique était l'une des plus lointaines préoccupations des artistes » et la rapproche de celle où le LEF, les constructivistes, le Ciné-Œil vertovien, la biomécanique, etc., dominaient la scène artistique soviétique. En s'identifiant à Paolo Uccello, qui « chercha à réaliser parfois des tours de force » mais s'attacha à « déplacer la question, c'est-à-dire à dominer la technique tout en la perfectionnant au lieu [...] d'en faire le but de la peinture », il rapproche également les deux périodes sur la question de la commande : sujets, dimensions, procédés, couleurs étaient imposés aux artistes et c'est par le biais d'« œuvres de circonstance » qu'ils trouvaient la solution aux problèmes qui les préoccupaient[31].

Cette analogie avec la Renaissance reprend le système d'oppositions élaboré par Heinrich Wölfflin dans *Renaissance und Barok* pour souligner ce qui, dans le baroque, se distingue de la conception unitaire du Quattrocento sur deux plans. D'une part l'opposition structure/forme (ou ossature/muscles) : le baroque « sent la matière mieux que la structure interne du corps et de ses membres. La musculature n'est pas assez dense ; elle est molle, impuissante[32]... » ; d'autre part, l'altération de l'ordre formel de la Renaissance – ne respectant plus l'équilibre entre structure interne et forme extérieure – qu'Eisenstein projette sur la situation présente afin de valoriser le réalisme où « la véracité de la représentation et la netteté structurale sont indissociables[33] ». L'idéologie de l'« homme nouveau » et l'édification du socialisme exigent un retour à un classicisme : on stigmatise alors, en URSS, ce que l'on appelle le « deuxième baroque » du tournant du siècle et on en proclame la « fin »[34]. Après s'être opposé à cette évolution[35], Eisenstein s'y ralliera, exaltant le proto-classicisme du *Cuirassé Potemkine* (les cinq actes de la tragédie, l'unité de temps et de lieu, le dénouement cathartique) qu'il avait jugé, à l'époque, sans postérité possible[36], et il proclamera une « ère classique » pour le cinéma soviétique[37] en s'identifiant lui-même aux figures de Léonard de Vinci ou de Michel-Ange.

Point e) : cette « totalité » est portée par le réalisme héritier d'une mimésis qui a connu nombre de techniques (empreinte, moulage, momification, tracé de l'ombre portée, copie, miroir, etc.), et doit s'épanouir à l'époque socialiste en dépassant le « donné immédiat » et en s'inscrivant dans une dynamique historique (le devenir). La mimésis (l'imitation), en effet, insiste Eisenstein dans la filiation d'un Wilhelm Worringer[38], ne doit pas être confondue avec l'apparence extérieure des objets et des êtres, avec leur forme apparente : « L'âge de la forme touche à sa fin. Nous pénétrons dans la matière. Nous pénétrons derrière l'apparence, dans le principe de l'apparence. Et ce faisant nous en avons la maîtrise[39]. » Cette imitation des *principes* sous-tendant la réalité phénoménale – équivalent de ce que Marx a élaboré sur le plan de l'économie et des rapports sociaux – est exemplifiée, notamment, avec la position d'un Le Corbusier, d'un Gropius ou d'un Bruno Taut tournant le dos à l'Art nouveau et à ses motifs végétaux et corporels – qui imitent l'apparence de la nature – et se fondant désormais sur la fonction, le principe structural des plantes et des êtres afin de saisir la logique qui les gouverne. Il ne s'agit plus de singer les proportions de la nature mais d'en comprendre la logique de conception. Ailleurs, il oppose de la même façon le cubisme à l'impressionnisme, captif de la « vision pure[40] », ainsi qu'au symbolisme attaché aux « sensations qui accompagnent les faits », tout en mettant en garde contre les « extrêmes » : à l'opposé de l'hypertrophie du particulier (aboutissant au naturalisme informe des Ambulants), on trouve l'hypertrophie de l'universel (l'expressionnisme,

le constructivisme – procédant de la réaction constructive cézanienne à l'impressionnisme). « La véritable dialectique de la forme artistique » conjugue « la présence et la pénétration réciproque de deux tendances, la rigueur du détail réaliste qui correspond à la dimension logique de la pensée et le géométrisme structural de la construction qui a son origine dans la pensée prélogique, ces deux éléments se compénétrant pour construire la dialectique de la pensée développée »[41].

Point g) : si l'art voire le style sont étroitement déterminés par la formation sociale où ils voient le jour, le dépassement historique de la révolution socialiste institue en quelque sorte une « fin de l'histoire[42] » qui « dégage », corrélativement, les déterminations historiques des différents styles ou formes artistiques. Dans « Montage 1937 » sont explicitement énoncés un « dépassement » dialectique d'une sociologie de l'art trop étroite, et la proposition d'une élaboration propre à « crever et dévoiler les mystères et les fondements du travail artistique »[43], en dessinant une autonomie relative des formes et des procédés sous la condition de l'avènement d'une société émancipée. Partant de la préface à la traduction russe du *Laocoon* (Moscou, 1933), où l'éditeur pose la contradiction sociale qui est à la base de la distinction de Lessing entre peinture (description statique) et poésie (image du devenir) – celle qui oppose l'aristocratie à la bourgeoisie démocratique –, Eisenstein définit un troisième moment, l'actuel, réalisant l'unité des deux et leur dépassement sous la dominante de la seconde (celle du devenir que génère l'image globale) et leur applicabilité à « n'importe quelle forme artistique[44] ». C'est ce qu'il appelle aussi « la dialectique du mouvement intérieur des styles » : « Le naturalisme de Matthias Grünewald trouve un écho chez Zola. Le baroque du Corrège ou encore l'Égypte croisent la décadence des années 1900. La convention de l'écriture byzantine et Cimabuë font un clin d'œil aux canons stylistiques de Corneille et Racine[45]. » Il est indéniable qu'il résulte de cette démarche une certaine compatibilité – sans doute recherchée – avec l'« éclectisme historiciste » du « réalisme socialiste », selon la judicieuse formule que Danilo Udovički-Selb applique à l'architecture sous Staline[46].

Puisque le cinéma forme la *relève* des autres arts, ceux-ci, par définition, ne peuvent offrir de solutions satisfaisantes aux problèmes du présent et du devenir. En revanche, la valorisation de l'art du passé s'accroît en tant que réservoir de formes et de procédés. Si, auparavant, les références étaient circonstancielles, désormais il s'agit d'un héritage qu'il faut s'approprier et faire fructifier. Plus encore, en se consacrant à l'exercice approfondi de l'analyse d'œuvres – tant littéraires, théâtrales que plastiques ou musicales –, Eisenstein va cultiver le paradoxe d'un « retard » du cinéma sur lui-même en quelque sorte, et trouver dans l'histoire des arts des accomplissements de la « cinématographicité » plus avancés que dans le cinéma lui-même, dont les potentialités demeurent encore inexploitées. Si le cinéma est « le plus avancé des arts sous tous les aspects », il est aussi la promesse de l'« "idéal" auquel chacun d'entre eux a individuellement aspiré au fil des siècles[47] ». L'exemple du décalage, qu'Eisenstein note déjà en 1928, entre le cinéma japonais et l'art de l'estampe comme du théâtre traditionnel (kabuki et nō), qui offraient des leçons de cadrage et de montage, est emblématique de ce paradoxe qui va être développé et étendu. Comme plus tard, les analyses détaillées de poèmes d'Alexandre Pouchkine, de pages d'Émile Zola ou de Nicolas Gogol, d'œuvres de Van Eyck, Sérov ou Sourikov. Il y a ainsi « plus » de cinéma dans *La Cène* de Léonard (qu'en 1934 il demande à un étudiant, Konstantin Pipinachvili, de découper en soixante-dix « cadres[48] ») que dans nombre de films. De même, les tableaux du Greco qu'il étudie longuement dans « El Greco y el cine » puis à nouveau dans *La Non-Indifférente Nature* offrent des « leçons » de cinéma ; ils sont, écrit-il, *cinématiques*. Les exemples abondent : dans « Les Péripétie de la pars pro toto », il prend l'exemple d'Adolph Menzel, « cinéaste peu ordinaire du milieu du XIXe siècle », maître du cadrage dans ses vignettes et ses illustrations[49].

Ce « cinématisme » – ou « cinématographisme », qui désigne la représentation du mouvement et de la temporalité, les « deux grands problèmes de toujours de la représentation »[50], s'élargit sur cette base à un ensemble de figures et de procédés – cadrage, montage, opposition des plans, rapports son/image – mis en jeu à toutes les époques de l'art et des pratiques symboliques de quelque niveau qu'ils soient (caricatures, Grand Guignol, tissage, comptines, etc.). Ils participent de cette « méthode » de l'art que le cinéma permet de mettre en évidence et qui « traverse » en quelque sorte les supports et les appareils, étant en dernière instance fondée sur la structure de la conscience et du psychisme.

Point h) : la dialectique entre l'œuvre et le spectateur repose sur la construction formelle et sa dimension psychologique. Eisenstein, à cet égard, se distancie nettement des formalistes (dont Vygotsky discutait vivement le point de vue dans sa *Psychologie de l'art*[51], en particulier celui de Viktor Chklovski dans « L'art comme procédé[52] ») mais aussi des partisans de l'*Einfühlung* (Theodor Lipps), pour qui l'empathie du spectateur à l'endroit de l'œuvre peinte ou dessinée le fait coïncider avec elle. Il n'entend pas seulement créer un courant d'adhésion mais étonner (*ostranéniïé*, l'effet d'étrangement), choquer (les *attractions*), faire saillir un ensemble de *conflits* et, dans tous les cas, engager une rupture, une sortie de soi (*ex-stasis*) faisant accéder, dans l'articulation réglée des représentations figuratives, à l'image globale (*obraz*), au thème, à l'idée. Ce sont donc les aspects conflictuels qu'il privilégie en ménageant des ruptures. La notion centrale chez lui de « montage » insiste sur le caractère articulé, sur les phases ou les stases qui – telles les attractions dans les premiers manifestes – conduisent à un tout (l'image globale) qui est le produit d'un saut qualitatif (bond dialectique). Il explicite dans *Montage* la différence entre un montage de fragments et une nomenclature de détails à partir du texte de Léonard de Vinci sur « le Déluge » (que Léon Moussinac citait dans *Naissance du cinéma* comme

un exemple de découpage cinématographique[53]) : loin d'être une énumération, un catalogue de traits définissant une tempête, il s'agit d'un montage d'éléments qui articulent le reconnaissable, l'identifiable, le vraisemblable avec l'inattendu, le trivial. Il s'agit donc de trouver une unité entre la représentation, les associations d'idées suscitées dans l'esprit du spectateur et la compréhension à laquelle il doit accéder (l'image globale). La reprise qu'il fait de l'analyse du Parthénon d'Auguste Choisy fondée sur une « promenade architecturale », une expérience du lieu et de sa découverte, un enchaînement de points de vue successifs est emblématique de cette recherche d'un schéma constructif sous-jacent à la représentation, d'une ligne (volontiers « serpentine » pour reprendre l'emprunt qu'il fait à William Hogarth dans *L'Analyse de la beauté*) que le spectateur va suivre et éprouver à partir de sa propre sensibilité[54].

La composition de l'image est une matrice sensitive et émotionnelle qui déclenche un mouvement d'abord d'imitation ou de conformation puis, dans la logique de son montage, crée des discontinuités laissant se poursuivre le processus dans le corps et le cerveau du spectateur.

Conclusion

On a vu que l'« histoire de l'art » eisensteinienne entretenait de fortes relations avec l'école viennoise et plus largement l'histoire de l'art germanique, en particulier quant aux études concrètes, détaillées d'œuvres et d'ensemble d'œuvres envisagées dans des périodes scandant l'évolution des arts, qu'elle était également débitrice de la *Kunstwissenschaft*, la théorie de l'art, nourrie de psychologie et de philosophie. Quoique ces aspects demeurent sans cesse entremêlés dans les écrits d'Eisenstein, on peut tendanciellement distinguer leurs dominantes : si *Montage*, qui est son *Laocoon*, met en jeu une histoire de l'art concrète, « opérationnelle », *La Non-Indifférente Nature* se montre plus analytique des grandes réussites artistiques de l'histoire humaine et de leur rattachement à une psychologie de l'art qui est plus spécialement développée dans *Méthode* (conçu avant les autres mais mis en œuvre après eux), incluant l'ensemble des phénomènes naturels et humains dans la mesure où, selon lui, il faut

> « Commencer par dire que le problème le plus intéressant dans la psychologie de l'art n'est ni le thème, ni le contenu, mais comment ce thème ou ce contenu devient, à partir d'un objet de la réalité – un objet d'art.
> Comment un "événement" devient une "œuvre".
> Qu'est-ce qui constitue le processus de cette transformation d'un fait de la vie en un fait artistique ?
> Quel est le mystère de la méthode de l'art ?
> Quel est le mystère de la dite forme, qui distingue un phénomène de sa représentation dans une œuvre d'art ?
> Et une deuxième question : d'où vient l'affectivité afférente à l'art ?
> Les racines primitives de cette affectivité.
> Sa signification.
> Et, par conséquent, la tendance éternelle de l'art et de ce qui l'accompagne qui est *plus grand* que l'émotivité[55]. »

Mais pour nous en tenir à l'histoire de l'art, soulignons à nouveau l'importance qu'eut pour Eisenstein la lecture d'Aloïs Riegl ainsi que celle de Heinrich Wölfflin, même s'il intègre les apports de l'un et de l'autre à son dispositif d'ensemble plus qu'il n'entre dans la logique de leurs démarches respectives. Le premier, dont il cite *L'Origine de l'art baroque à Rome* mais aussi *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*[56], lui permet d'intégrer la décoration, l'ornement dans son histoire des arts mais aussi de distinguer entre trois stades d'évolution du cinéma allant de la saisie brute (l'empreinte) à l'ornement et de celui-ci à l'élaboration artistique[57]. Le second, dont il utilise *Renaissance et baroque*, qui s'interroge sur l'avènement d'un nouveau « style » historique opposé presque terme à terme au précédent, traduisant un changement de sensibilité, coïncide en plus d'un point avec la description d'une dissolution de la forme et d'une décadence de l'art occidental par Eisenstein. Cependant, le baroque, auquel Wölfflin prête des caractéristiques telles que la recherche du mouvement, l'irrégularité, l'inachèvement, l'instabilité voire l'insatisfaction, semble dessiner tout autant non pas le style cette fois mais l'art qui va advenir (ou qui advient) et qui exprime mieux que les arts institués la sensibilité nouvelle, le cinéma. Eisenstein va donc tout à la fois reprendre une argumentation wölfflinienne montrant l'éloignement du pôle structural au profit de la sensation et, partant, la perte de vue de l'image globale, du tout par rapport au détail, et commenter passionnément les œuvres relevant de ce style baroque, y compris au-delà des bornes chronologiques placées par l'historien. On a vu que Joyce ou Picasso en relevaient. La démarche est alors dédoublée, comme souvent chez Eisenstein : d'un côté, il fait un diagnostic navré de l'évolution de l'art, le voyant sombrer dans l'informel, l'informe, et lui oppose le réalisme du cinéma qui dépasse cette dissolution, de l'autre, il préconise de les étudier de près car les solutions formelles qu'ils ont mises en œuvre, détachées de l'opération d'ensemble où elles ont vu le jour, peuvent être mises à profit par le nouveau médium, qui ne connaît pas leurs limitations.

Toute la difficulté est de conjuguer l'approche historique et sociologique de type marxiste et l'attention au fonctionnement formel, la composition et les procédés. À cet égard, l'histoire de l'art eisensteinienne participe des courants marxistes qui sont allés au-delà du schéma mécaniste le plus courant (la théorie du « reflet ») et se sont intéressés aux médiations entre œuvre et société[58] : on pense à Georg Lukács, Walter Benjamin, Carl Einstein, Jacques Mesnil, Karel Teige et surtout à Max Raphael. Eisenstein entretient avec ce dernier plus



სახვითი ხელოვნების ძეგლების განსილვა კინოხელოვნების საშუალებით

გაიანე ალიბეგაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი

ფერწერული თუ ბრაზგაული ქმნილების სტატიკა (მისი დროში უცვლელობით) თუ კინოკადრის დინამიკა... ორივე შემთხვევის საფუძვლის საფუძველია სახვითი მასალა, მაგრამ, ამავე დროს, რა დიდი სხვაობაა მათ ბუნებაში, რა სხვადასხვა პირობებში ვლინდება ეს ხარისხობრივად ერთმანეთისაგან სრულიად საწინააღმდეგო სპეციფიკის სახვითი მასალები.

ეს წინააღმდეგობანი — სტატიკა და დინამიკა — შეიძლება ხელისშემშლელ პირობად გადაგვეღობოს, როცა სახვითი ხელოვნების ქმნილებას კინოს საშუალებებით წარმოვისახავთ ეკრანზე. ამასთან დაკავშირებით მეტად საყურადღებოა ის მეთოდოლოგია, რომლითაც სარგებლობდა ცნობილი კინორეჟისო-

Découpage en cadres de *La Cène* de Léonard de Vinci par Konstantin Pipinachvili (étudiant de Sergueï Eisenstein au VGIK), reproduit in *Notes pour une Histoire générale du cinéma*

d'un rapport parfois inattendu (par exemple sur Edgar Degas, dont la série des « Femmes au bain » les requiert tous deux longuement[59]). Raphael s'est intéressé aussi bien à la paléontologie qu'à l'art roman, à Paul Cézanne ou à Picasso et a donné des analyses radicales de la situation de l'artiste dans les sociétés contemporaines. Eisenstein cite son *Picasso, Marx, Proudhon*[60] et utilise son approche des artistes déchirés par les contradictions dans les formations sociales capitalistes et marchandes (Michel-Ange, Victor Hugo, Wagner, Picasso, Griffith), renonçant à la totalité et s'abîmant dans le particularisme, condamnés au dualisme entre idéalisme et matérialisme faute de pouvoir opérer le dépassement dialectique qu'ouvre la révolution socialiste. Le surréalisme, parti sur des bases révolutionnaires et versant dans la « réaction moderniste » et le mysticisme, est l'une des pierres de touche de leur diagnostic partagé. S'ils divergent sur l'appréciation du *Guernica* de Picasso, dans lequel Raphael voit « un morceau de propagande dénué d'effet[61] » et Eisenstein le passage de « l'abstraite "protestation" extatique au pathétique défi révolutionnaire lancé au fascisme[62] », ils se rejoignent sur le diagnostic d'ensemble[63]. Dans sa *Théorie marxiste de la connaissance*, Raphael écrit que « la théorie marxiste de l'art n'a pas cherché seulement à démontrer la dépendance d'une œuvre déterminée de l'infrastructure matérielle pour le contenu de cette œuvre (qui peut être d'accord avec elle, la contredire ou la fuir, etc.), mais aussi pour tous les facteurs de forme (de la technique à la composition), facteurs qui ne sont pas déterminés directement par la production matérielle et l'organisation sociale, mais seulement par des facteurs intermédiaires (politique, religion)[64] ». Le projet de « science matérialiste et empirique de l'art » de Raphael visait ainsi à faire de l'acte de vision un acte productif où le spectateur « réussit à saisir d'abord par l'intermédiaire des sens puis à reconstituer conceptuellement la méthode concrète selon laquelle [le créateur] a procédé pour créer son œuvre[65] ». Une conviction qui offre de grandes proximités avec celle d'Eisenstein que l'on vient d'évoquer et que l'on trouve exposée dans *La Non-Indifférente Nature* et *Méthode* et déjà dans *Montage* :

> « ... le spectateur est entraîné dans un acte de création au cours duquel sa personnalité, loin d'être asservie à celle de l'auteur, s'épanouit en se fondant avec l'idée de l'auteur, de même que la personnalité du grand acteur se fond avec la personnalité du grand auteur de théâtre dans la création d'un personnage classique. En effet, chaque spectateur, selon sa personnalité, à sa manière, à partir de son expérience, du tréfonds de son imagination, du tissu de ses associations, des données de son caractère, de son humeur et de son appartenance sociale, recrée une image d'après l'orientation exacte que lui fournissent les représentations impulsées par l'auteur, le conduisant à la connaissance et à l'expérience affective du sujet. Il s'agit de la même image conçue et créée par l'auteur, mais recréée simultanément par l'acte de création propre du spectateur[66]. »

1 Le russe a adopté la formulation allemande (*Kunstwissenschaft*, ou science de l'art), qu'il faut distinguer de la *Kunstgeschichte* (histoire de l'art).

2 En particulier d'Honoré Daumier et de Piranèse. Sur sa quête de lithographies de Daumier, *cf.* Ada Ackerman, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013.

3 Plusieurs chercheurs russes ont entrepris d'établir les sources iconographiques des films d'Eisenstein des années 1940, en particulier *Ivan le Terrible* (notamment Olga Kataeva dans une thèse récemment soutenue à Paris 3 : « Le statut du dessin dans l'œuvre de Sergueï M. Eisenstein. Mise en scène, montage, intermédialité », 2018).

4 C'est-à-dire « capable de faciliter et d'accélérer la production d'un armement spirituel, grâce auquel, à l'égal de l'armement militaire, le prolétariat doit mener l'humanité à son avenir » (« Dédicace » au *Potemkine* [1946-1948], publié en introduction à *La Non-Indifférente Nature 1*, Paris, 10/18, 1976, p. 23).

5 Sergueï Eisenstein : « El Greco y el cine » et « Ermolova », *Cinématisme* (1980), Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 65-126 et 207-228 ; « Piranèse ou la fluidité des formes », *La Non-Indifférente Nature 1*, Paris, 10/18, 1976, p. 271-338 ; « Sur la composition audiovisuelle », *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2014, p. 49-55. Cet investissement est toujours proportionnel à l'écho que les œuvres font aux préoccupations du cinéaste ou du pédagogue. Devant les plaques en bronze plates et vert-de-grisées chinoises de la collection David Weil que lui avait présentées Georges Henri Rivière, il constate qu'« avec tout le désir que j'en avais je n'ai jamais pu trouver en moi la moindre résonance esthétique avec eux... Rivière en est, semble-t-il, attristé... » (Eisenstein, *Mémoires 1*, Paris, Éditions Sociales-UGE, 1978, p. 346-347).

6 David Bordwell, « Eisenstein's Epistemological Shift », *Screen*, vol. 15, n° 4, 1974-1975 ; Antonio Somaini, chap. « Ritorno a Mosca : il realismo socialista », in *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Turin, Einaudi, 2011.

7 *Cf.* Somaini, in *ibid.*, chap. 7, 8 et 9 ; Marie Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2018.

8 *Cf.* Omar Calabrese, « L'estasi semiotica di Ejzenstejn », *in* Pietro Montani (dir.), *Ejzenstejn. Oltre il cinema*, Venise, La Biennale, 1990, p. 244.

9 Formulation empruntée à Lucien Lévy-Bruhl, qu'Eisenstein découvre à Paris et lit assidûment au Mexique et après. *Cf.* l'exposition « *Sergei Eisenstein. The Anthropology of Rhythm* » (Rome, Nomas Foundation, 20 septembre 2017 – 19 janvier 2018) organisée par Marie Rebecchi et Elena Vogman. Il fait des réserves sur l'absence de dialectique chez Lévy-Bruhl et abandonnera la référence au prélogique pour celle du sensible (*cf.* Oksana Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein? Problèmes de *Méthode* », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, « Eisenstein dans le texte », printemps 2001, p. 34, 38-39).

10 Massimo Olivero, repartant récemment des prémisses posées dans les années 1990 par Pietro Montani et Omar Calabrese, a examiné le fonctionnement de ces deux notions en les inscrivant dans un dispositif de pensée hégélien. Il distingue une extase « régressive » (pathos) et une extase « eidétique » (logos) dont Eisenstein recherche la synthèse mais qui seraient antinomiques. Selon lui, il n'y a pas coupure mais inflexion dans la pensée d'Eisenstein, l'extase de la forme filmique intervenant avant sa théorisation effective (*Figures de l'extase. Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017).

11 Vsévolod Meyerhold, « Vive le jongleur! » (1917), *in* Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 225-228. Dziga Vertov y a sans doute songé lui aussi, qui accorde une place éminente à un magicien chinois dans *L'Homme à la caméra* (*cf.* François Albera, « Le bonimenteur et le magicien. À propos de *La Sixième Partie du monde* », *in* Jean-Pierre Esquenazi [dir.], Vertov, *L'Invention du réel!*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 14-16). Le magicien chinois qui ne dissimule rien de ce qu'il fait comme les techniques du théâtre et du jeu chinois ont intéressé Meyerhold, Trétiakov, Brecht, Eisenstein. Dans une note du 23 décembre 1940 reprise in *The Psychology of Composition* (Calcutta, Seagull Book, 1987), Eisenstein a évoqué la participation du spectateur – par exemple à des numéros de cirque ou de tours de magie – comme base du fonctionnement de l'art, « invariable de l'Antiquité à nos jours ».

12 Position que dénonçait déjà Guéorgui Plékhanov in *L'Art et la vie sociale* (Paris, Éditions sociales internationales, 1932, rééd. Éditions sociales, 1949, 1953), lequel, comme l'écrit Vygotsky, considère que

l'analyse sociologique « ne supprime pas l'examen esthétique mais au contraire [...] le suppose comme son complément » et, aussi, distingue clairement l'étude de l'action des mécanismes psychologiques de celle des déterminations sociologiques (*Psychologie de l'art*, Paris, La Dispute, 2005, p. 17 et 26).

13 Eisenstein, « Le mouvement des styles », *Œuvres choisies* (en russe), t. 4, Moscou, Iskousstvo, 1964-1971, p. 65 et 74.

14 Il est même question de « dégénérescence » (*Entartung*), notion reprise à Max Nordau (commenté in Eisenstein, *The Psychology of Composition*, op. cit., p. 7-8) puis de « putréfaction », notamment au sujet du surréalisme, « ultime grimace du corps moribond de l'art de l'Europe bourgeoise qui a le sourire faux de Salvador Dalí » (*Il Colore*, Venise, Marsilio, 1982, p. 55).

15 Les futuristes et les cubistes ont dynamisé les formes au prix de la destruction de la forme ; le surréalisme est également la cible de cette critique en tant qu'« ultime désintégration de la culture bourgeoise », opposé à la méthode d'écriture de James Joyce, qui est le « point culminant du récent passé de la littérature bourgeoise », « dernier monument de l'épique bourgeois » clôturant une séquence ouverte avec Homère (Eisenstein, « Montage 1937 », *Selected Works*, vol. II, *Toward a Theory of Montage*, Londres, BFI, 1991, p. 194-197).

16 Cette « relève » des arts par le cinéma se trouve également chez Lev Kouléchov (cf. *L'Art du cinéma et autres écrits. 1917-1934*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990) et, en France, chez Ricciotto Canudo, Léon Moussinac (« Théorie du cinéma », *Cinéa*, n° 95, 1er juillet 1923) ; Élie Faure (« Fin de la peinture », *Monde*, n° 107, 21 juin 1930, et « Agonie de la peinture », *L'Amour de l'art*, n° 6, juin 1931, repris in *Pour le septième art*, Jean-Paul Morel [éd.], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015) ; Marcel L'Herbier (« Hermès et le silence », *Le Film*, n° 110-111, 29 avril 1918, et « Le cinématographe contre l'art », conférence prononcée au Collège de France en juin 1922), notamment.

17 *Cf.* Dziga Vertov : « ... l'appareil de prise de vue n'a pas eu de chance. Il a été inventé alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât le capital » (« Instructions provisoire aux cercles Ciné-Œil », *Le Ciné-Œil de la révolution*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 232).

18 « Nous entrons enfin dans le réalisme authentiquement matérialiste et dialectique [...] on ressent comment la conscience s'élève au-dessus de l'ensemble des styles du passé et de la transition d'un style à l'autre » (Eisenstein, « Le mouvement des styles », *op. cit.*, p. 75).

19 En confrontant poésie et peinture dans son *Laocoon*, Gotthold Ephraim Lessing opposait moins deux domaines artistiques que deux méthodes qui ne se distinguaient alors qu'en raison du fait que « ni Edison ni Lumière n'avaient encore doté l'époque du plus parfait appareil pour les recherches esthétiques et l'examen des principes esthétiques de l'art – le cinématographe » (Eisenstein, « Montage 1937 », *Selected Works*, op. cit. à la note 15.

20 « Nous accédons aux possibilités les plus larges et les plus heureuses de mise en forme. Nous pouvons maîtriser l'évolution du sujet de la farce au pathos de la tragédie en passant par le mélodrame. Nous pouvons mettre en forme chacune des infinies variétés de genres selon toutes les variables stylistiques possibles » (*ibid.*).

21 Le terme est introduit dans « La quatrième dimension au cinéma », 2e partie, « Methods of Montage », paru initialement en anglais dans la revue *Close Up* (n° 3, 1930), dans le cadre d'une polémique avec Kasimir Malévitch. Eisenstein oppose le « *cinematicism* » au « *pictorialism* » de ce dernier. Le mot « *cinematicism* » – qui n'existe pas en anglais, et se distingue donc de « *cinematic* », cinématographique – a été rendu en russe par « *kinematografichnost* » (« cinématographicité ») en 1964, quand le texte a été édité. Repartant du russe, les *Selected Works* (op. cit., vol. I, p. 191-192) ont retraduit ce texte, qui avait une version originale en anglais admise par l'auteur, et substitué *cinematic* à *cinematicism*. La traduction française de Jacques Aumont repartant du russe évite également le mot « cinématisme » (*Cahiers du cinéma*, n° 270, septembre-octobre 1976).

22 Massimo Olivero compare Eisenstein au « personnage d'Ivan qui se déguise en serviteur et dont le cousin Vladimir se travestit en tsar » et soutient que, par là, il « essaie de faire passer une forme artistique excessive et hétérodoxe en la déguisant sous une forme politiquement respectable pour les principes du réalisme socialiste. Cette opération de travestissement est évidente également dans l'emploi du vocabulaire où Eisenstein joue avec les mots du régime, pense à leur appui mais dit en réalité tout autre chose, formulant ainsi un discours opposé à la *doxa* soviétique » (*Figures de l'extase*, op. cit., p. 276). Les transcriptions des sténogrammes de ses cours au VGIK (réunis en partie dans le t. 4 des *Œuvres choisies* (en russe, *op. cit.* à la note 13) et traduits en italien et dont certains avaient été publiés d'après ses propres notes par Vladimir Nijny puis d'autres encore, de nos jours, par Soso Dumbadze) attestent un jeu constant entre les styles et les procédés qui passe de la gravité à la parodie de manière avouée, du naturalisme faisant perdre la « constructivité de la forme » au géométrisme tendant à un « schématisme mécanique » afin de déterminer la mise en forme adéquate au thème au sein de ce qu'il appelle « le laboratoire » (« Le mouvement des styles », *op. cit.*, passim).

23 *Cf.* Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Munich, Hanser, 1988 / *Staline œuvre d'art totale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

24 Eisenstein, « Le mouvement des styles », *op. cit.* à la note 13, p. 67.

25 Eisenstein, « Montage 1938 », *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions du Progrès, 1958, p. 92.

26 Citation de Max Raphael in *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études de sociologie de l'art*, Paris, Excelsior, 1933, repris in *La Non-Indifférente Nature 2*, Paris, UGE, 1978, p. 295.

27 *Cf.* Heinrich Wölfflin : « ... au moment où l'un de ces arts amorce son déclin, l'autre se trouve justement prendre conscience de lui-même. Ce que l'on blâme dans l'architecture, et que l'on ressent comme non fonctionnel, peut paraître dans la musique tout à fait adéquat parce qu'il est dans la nature de celle-ci d'exprimer des états d'âme informels » (*Renaissance und Barok* [1888], trad. fr. *Renaissance et baroque*, Paris, Le Livre de Poche, 1967, p. 196).

28 Eisenstein, *La Non-Indifférente Nature 2*, op. cit., p. 125.

29 Eisenstein, *Toward a Theory of Montage*, op. cit. à la note 15, p. 178-179. On peut rapprocher cette assertion de celle de Walter Benjamin in *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* quand il affirme que « le dadaïsme cherchait à produire par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma » et que « le cubisme et le futurisme [...] apparaissent comme des tentatives insuffisantes de l'art pour tenir compte, à leur façon, de l'intrusion des appareils dans la réalité » (Paris, Allia, 2003, p. 65 et 69). Même s'il ne partage pas le diagnostic de « décadence », voire de « pourrissement », que fait Eisenstein (par exemple in *Il Colore*, op. cit. à la note 14, p. 55, où il est question du « corps moribond de l'art de l'Europe bourgeoise »).

30 Cité par Philippe Soupault, *Paolo Uccello*, Paris, Rieder, 1929.

31 Passage traduit *in* Eisenstein, *Dickens & Griffith*, Paris, Stalker, 2007, p. 35-37.

32 Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 176.

33 Eisenstein, « Le mouvement des styles », *op. cit.* à la note 13, p. 71.

34 Viktor Chklovski, « La fin du baroque », *Litératournaïa gazéta*, n° 32, 12 mai 1932, p. 3.

35 *Cf.* sa lettre à Moussinac du 22 novembre 1928 : « On devient épais. On devient classique... "Artistique" ! » (Léon Moussinac, *Eisenstein*, Paris, Seghers, 1964, p. 124).

36 « Il convient de ne pas oublier que l'unité équilibrée du "Potemkine" payait son effet maximum par l'épuisement définitif des possibilités de son style. Impossible d'aller plus loin sur la voie du "Potemkine"... » (Eisenstein, « Notre Octobre », 1927, in *Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, 1974, p. 180).

37 « Nous entrons dans la période la plus remarquable de notre cinéma – celle du classicisme » (Eisenstein, « Nouveaux problèmes de la forme au cinéma » [1935], *Le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 165-166). Pour Arnold Hauser, « the Russians become the first classicists of the new art » en raison de la correspondance entre la technique du montage court, de l'usage de la *pars pro toto* et du matérialisme historique et de la capacité de ce cinéma à dépasser son époque (« The Film as a product of society », *Sight and Sound*, vol. 8, n° 32, hiver 1939-1940, p. 132).

38 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, Piper, 1911 ; trad. fr. *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978.

39 *In* « Nachahmung als Beherrschung » [L'imitation comme maîtrise] (1929), *Film und Fernsehen*, n° 1, 1988 / trad. angl. *in* Ian Christie et Richard Taylor (dir.), *Eisenstein rediscovered*, Londres, Routledge, 1993). Notes inachevées écrites en allemand à Berlin en août 1929, découvertes dans les années 1980 dans les archives du cinéaste avec la mention « Pour La Sarraz », qui les font passer désormais pour le discours prononcé lors du Cici de septembre 1929 (ce qu'on peut discuter). Mikhaïl Iampolski a développé une analyse de ce texte (« The Essential Bone Structure : Mimesis in Eisenstein », *in* Christie et Taylor, *op. cit.*).

40 *Cf.* Max Raphael : « ... l'impressionnisme reposait non sur la représentation, si l'on entend par là une mise en relation de diverses impressions pour constituer une image mémorielle reconnaissable, mais sur la perception » (« Der Expressionismus », *Das schöpferische Auge [1910-1913]*, Vienne, Gesellschaft für Kunst und Volkbildung, 1993, cité par Françoise Delahaye, préface à M. Raphael, *De Monet à Picasso*, Paris, Klincksieck, 2019, p. xxx).

41 Eisenstein, « Le mouvement des styles », *op. cit.* à la note 13, p. 70, et *Méthode* (extraits *in* « Eisenstein dans le texte », *op. cit.* à la note 9, p. 39).

42 La dialectique de la structure, de la forme et de leur unité dans le réalisme « reflète le développement des formations sociales ». Chacune « coïncide avec la naissance, l'arrivée au pouvoir et l'effondrement dû aux contradictions internes croissantes des groupes sociaux qui se succèdent. C'est ainsi que se déroulera l'évolution des styles tant que la société ne deviendra pas, après des millénaires de lutte, une société sans classes » (Eisenstein, « Le mouvement des styles », *op. cit.*).

43 Eisenstein, *La Non-Indifférente Nature 1*, op. cit. à la note 4, p. 23. Et il conclut : « Ne pouvons-nous, même compte tenu de notre imparfaite maîtrise des méthodes de la science marxiste, prendre le risque de percer telles catégories de la problématique et des moyens d'action artistiques où n'a presque jamais pénétré le lumineux rayon de l'examen analytique ?! »

44 Eisenstein, « Montage 1937 », *op. cit.* à la note 15, p. 156-157.

45 Eisenstein, « Le mouvement des styles », *op. cit.* à la note 13, p. 71.

46 Danilo Udovički-Selb, « Facing Hitler's Pavilion : The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition », *Journal of Contemporary History*, vol. 47, n° 1, janvier 2012, p. 13-47. Le pavillon soviétique de l'Exposition internationale de Paris de 1937 combine des éléments provenant du suprématisme avec des références à l'art antique (*La Victoire de Samothrace*, dont part Véra Moukhina pour le couple de la kolkhozienne et du prolétaire).

47 Eisenstein, *The Psychology of Composition*, op. cit. à la note 11, p. 2 (note de 1940).

48 En russe le mot *kadr* (« cadre ») désigne la découpe de la prise de vue (le cadrage) mais aussi la prise de vue elle-même (le plan). Ce découpage a donné lieu à une publication dont une page est reproduite *in* Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, op. cit. à la note 5. Ernst Gombrich analyse cette fresque en décomposant également ses différents éléments afin de tracer un chemin d'empathie pour le spectateur : « Nous devons fixer notre attention tour à tour sur chacun des personnages en nous logeant dans l'événement dépeint », nous devons être « troublés avec les Apôtres, méfiant avec Judas, résigné avec le Christ… » (*Les Moyens et les Fins*, Paris, Rivages, 1988, p. 22-23).

49 Repris *in* Eisenstein, *Méthode* (trad. fr. partielle in *Dickens & Griffith*, op. cit. à la note 31, p. 207-208).

50 Pietro Montani, « La soglia invalicabile della rappresentazione. Sul rapporto pittura-cinema in Ejzenstejn », *Cinema & Cinema*, n° 50, décembre 1987, p. 47-52.

51 Vygotsky, *Psychologie de l'art*, op. cit. à la note 12.

52 Chklovski, *L'Art comme procédé* (1917), trad. fr. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

53 « Une représentation du Déluge » par Léonard de Vinci (Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, Povolovsky, 1925, p. 52-55. Ce livre est traduit en russe l'année suivante – *Rojdéniié kino*, Léningrad, Akademia, 1926). Eisenstein reprend sous l'angle du découpage cinématographique ces descriptions de Léonard (bataille, tempête, déluge) *in* « Le cinéma et la littérature (de l'imagicité) » (1933), *Le Mouvement de l'art*, Paris, Cerf, 1986, p. 22-24.

54 Eisenstein est souvent revenu sur des exemples d'*obraz* ratée dans son propre cinéma ou dans celui des autres, faute d'avoir su tenir compte d'un aspect ou un autre de la construction de la séquence. Ainsi critique-t-il une scène destinée à produire le rire dans *Mr West au pays des bolchéviks* de Kouléchov pour sa mauvaise maîtrise du temps, ou le montage parallèle final dans *La Terre* de Dovjenko entre la fiancée de Stepan, le militant bolchévik assassiné, et l'enterrement de ce dernier. Ou encore, dans ses propres films, le sciage de l'isba de *La Ligne générale*, qui reprenait une coutume paysanne de la province de Penza (lors du partage des biens entre les fils à la mort du père). Le caractère si invraisemblable de cette coutume avait fait passer la scène pour une invention outrancière du cinéaste ou une allégorie abstraite. Sans compter des interprétations ultérieures comme celle de Béla Balázs, qui y voit la métaphore du cœur fendu de la paysanne assistant à ce saccage (*Esprit du cinéma* [1934], Paris, Payot, 1973), ou celle qui en dérive de Dominique Fernandez, qui y voit une allusion à un acte sexuel (*Eisenstein*, Paris, Grasset, 1975). Ce dernier exemple comme celui de l'égorgement du bœuf dans la séquence finale de *La Grève* ou certaines « attractions intellectuelles » d'*Octobre* qui lui paraissent inefficaces car forcées attestent que la poétique eisensteinienne n'est pas enclose dans une préoccupation textuelle, mais qu'elle intègre la dimension pragmatique de la communication en tenant compte du contexte de réception, de la nature du public visé ou effectif. C'est à la réussite ou non des effets recherchés qu'Eisenstein juge et jauge sans cesse les procédés de composition, de montage, les durées, les contrastes, le contrepoint audio-visuel, etc. Il lui arrive aussi de se rallier à une mauvaise interprétation de son propos comme dans le cas des lions de pierre du *Potemkine* (sur ce point, *cf.* Albera, « Quel héritage renions-nous? Eisenstein dans l'historiographie du cinéma », *in* Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2014, p. 235, note 124).

55 Notes des 25 novembre et 1er décembre 1940 destinées à Alexandre Louria (*in* Eisenstein, *The Psychology of Composition*, op. cit. à la note 11, p. 1).

56 Aloïs Riegl, *Stilfragen* (*1893*) / Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation, Paris, Hazan, 2002, et *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908) / L'Origine de l'art baroque à Rome, Paris, Klincksieck, 1993.

57 *Cf.* Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, op. cit. à la note 5.

58 *Cf.* « … la culture prolétarienne – et plus particulièrement la science de l'art prolétarien – n'a pas encore trouvé son Marx » (Karel Teige, « Nové umění proletárské », *Almanach révolutionnaire Devětsil*, Prague, 1922 / trad. it. *Arte et ideologia. 1922-1933*, Turin, Einaudi, 1982, p. 6-7).

59 Eisenstein in *Méthode* (en fr. *in* Eisenstein, *Plongée dans le sein maternel*, Paris, Hoebeke, 1999, et « Eisenstein dans le texte », *op. cit.* à la note 9, p. 49-53).

60 Max Raphael, *Picasso, Marx, Proudhon. Trois études de sociologie de l'art*, Paris, Éditions Excelsior, 1933.

61 Raphael, « Conflit entre contenu et forme. Picasso : *Guernica* », *in* Raphael, *Questions d'art*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 299.

62 Eisenstein, *La Non-Indifférente Nature 1*, op. cit. à la note 4, p. 296.

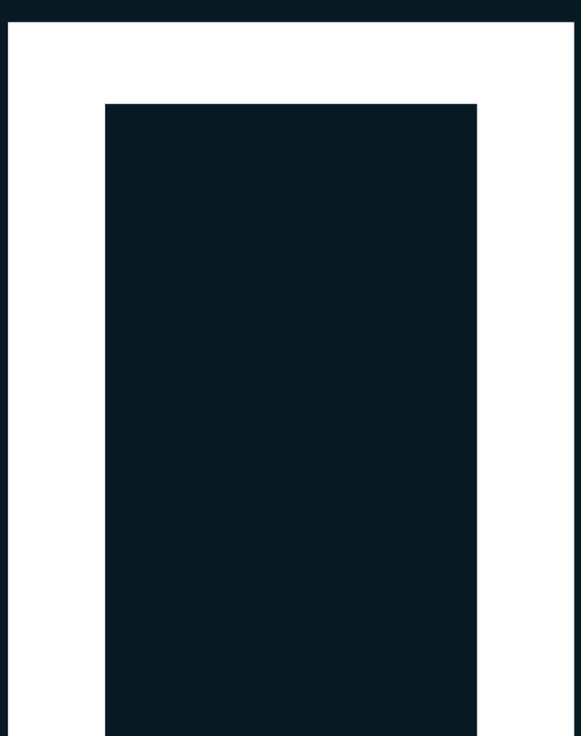
63 Sur Max Raphael – dont John Berger fut un des premiers à souligner l'importance dans son *Success and Failure of Picasso* (Londres, Penguin, 1968 ; *Réussite et échec de Picasso*, Paris, Denoël, 1968), qui s'en inspirait –, *cf.* Dieter Hornig, « Max Raphael : théorie de la création et production visuelle », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994.

64 Raphael, *La Théorie marxiste de la connaissance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1937, p. 218.

65 « Wie will ein Kunstwerk gesehen sein » [« Comment une œuvre d'art veut être vue »], p. 8 (cité *in* Hornig, *op. cit.*).

66 Eisenstein, « Montage 1938 », *Œuvres choisies*, op. cit. à la note 13, t. 2, p. 171 (trad. fr. légèrement modifiée in *Réflexions d'un cinéaste*, op. cit. à la note 25, p. 93).

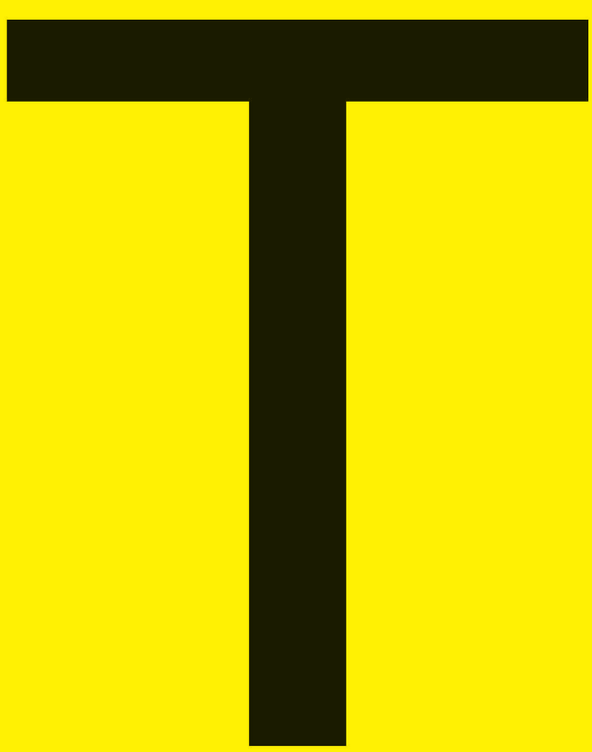
Портфолио



Portfolio



Театральное образование



Formation théâtrale

Est attraction (dans son aspect théâtral) tout moment agressif du théâtre, soit l'un quelconque de ses éléments dès qu'il soumet le spectateur à une action sensorielle ou psychologique expérimentalement vérifiée et mathématiquement calculée pour obtenir des chocs émotifs déterminés, chocs qui, réunis, réalisent à leur tour la condition de possibilité de perception du moment idéal du spectacle, de la conclusion idéologique finale — Sergueï Eisenstein, « Le Montage des attractions » (1923), *Œuvres 1. Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, 1974, p. 117

Anonyme
Sergueï Eisenstein effectuant une danse excentrique, 1922
Photocollage, 18 × 10 cm
Moscou, centre Eisenstein
(p. 62)

[A.] Ermolaïev
Le « passage » de Gloumov à travers la frontière dans Le Sage, *d'après* Il n'est si sage qui ne faille *d'Alexandre Ostrovski, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov, première le 22 avril 1923, théâtre du Proletkoult, Moscou*, 1923
Épreuve gélatino-argentique, 16 × 22,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



Eisenstein s'est amusé à créer de nombreux spectacles lorsqu'il était enfant. À quatorze ans, la mise en scène de *La Princesse Turandot*, de Carlo Gozzi, par Fiodor Komissarjevsky le bouleverse. Cinq ans plus tard, en 1917, il assiste à la représentation du *Bal masqué*, de Mikhaïl Lermontov, montée par Vsévolod Meyerhold. Dès lors convaincu de devoir se consacrer au théâtre, il suit avec avidité les travaux de Meyerhold, notamment sa première mise en scène, en 1918, du *Mystère-Bouffe*, de Vladimir Maïakovski, dans un décor de Kasimir Malévitch.

Tandis que son père rallie les Blancs, Eisenstein rejoint les rangs de l'Armée rouge en tant qu'ingénieur. Il exerce comme metteur en scène, décorateur et acteur pour différentes troupes militaires, réalisant des décors pour des scènes de théâtre ambulant et pour des trains d'agit-prop, autour d'un répertoire brassant Molière, Aristophane, William Shakespeare, Maïakovski, Carlo Goldoni, E. T. A. Hoffmann, Henrik Ibsen, Romain Rolland... Il s'imprègne d'histoire et de théorie théâtrales, avec une nette prédilection pour la commedia dell'arte et les mystères médiévaux.

Démobilisé à l'automne de 1920, parallèlement à des études de japonais, qu'il lui faudra abandonner, il entre au Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult en tant que chef décorateur et metteur en scène, avant d'en devenir, en 1921, le directeur artistique. Il y travaille, avec Valentin Smychliaïev, à la mise en scène du *Mexicain*, d'après Jack London, pour laquelle il s'inspire fortement du cubisme, gage de modernisme, et brouille la distinction entre scène et public. Si le spectacle remporte un grand succès, les relations entre Eisenstein et le Proletkoult se détériorent rapidement, en raison de leurs divergences esthétiques.

En 1921, Eisenstein est donc heureux de pouvoir entrer aux GVyRM (Ateliers d'État supérieurs de la mise en scène), dirigés par Meyerhold. Ce dernier, qui a accueilli avec enthousiasme la révolution et préconise une refonte du théâtre sur la base des traditions populaires, est nommé en 1920 à la tête de la section théâtrale du commissariat d'État à l'Instruction publique, poste dont il sera démis brutalement quelques mois plus tard. À la fin de 1920, début de 1921, il proclame l'« Octobre théâtral », qui affirme la nécessité du théâtre en tant qu'arme politique. Eisenstein le considérera toute sa vie comme son père spirituel : « Jamais je n'ai aimé, adoré, idolâtré personne autant que mon professeur[1]. » Il est impossible de comprendre l'œuvre d'Eisenstein sans tenir compte de l'influence de Meyerhold, de son audace et de son extraordinaire inventivité. Si Eisenstein noue une relation d'admiration et de rivalité avec son maître, auquel il reproche de garder pour lui les mystères de sa création, il n'en prendra pas moins le risque considérable de conserver ses archives, après que Meyerhold a été arrêté en 1939, avant d'être exécuté, l'année suivante.

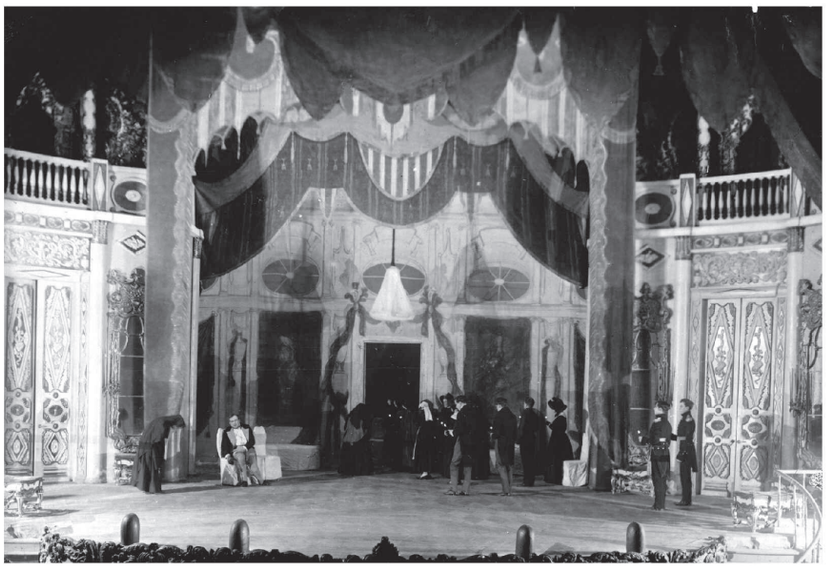
Lors de sa formation aux GVyRM, il découvre la biomécanique, nouvelle méthode d'entraînement de l'acteur qui le passionne, tout en partageant avec le Docteur Dapertutto[2] son goût pour la commedia dell'arte, le cirque, le théâtre de foire et le désir de s'inspirer de tous les arts. En 1922, sensible à l'appétence théorique de son élève, Meyerhold lui confie plusieurs enseignements. Le maître opte alors pour le constructivisme dans ses créations ; les dispositifs scéniques, fonctionnels avant tout, sont désormais intitulés « constructions », « machines à jouer ». Il collabore ainsi avec Lioubov Popova pour *Le Cocu magnifique*, de Fernand Crommelynck, véritable manifeste du théâtre constructiviste, durant lequel la biomécanique est dévoilée et méduse le public, puis pour *La Terre cabrée*, d'après Marcel Martinet, dédiée à Léon Trotski, qui introduit des objets réels sur scène, dont une automobile. Meyerhold charge Popova d'enseigner la scénographie aux GVyRM ; lorsqu'il demande à Eisenstein de l'assister en 1922 pour sa mise en scène de *La Maison des cœurs brisés*, de George Bernard Shaw, celle-ci ne ménage pas ses critiques à l'encontre des différents essais d'Eisenstein, qui visent pourtant une innovation maximale. La tension croît entre le maître et l'élève, qui est remplacé par l'épouse de Meyerhold, elle-même élève des GVyRM, Zinaïda Raïkh. Cette dernière lui conseille de quitter les GVyRM. Malgré la rupture, dévastatrice pour Eisenstein, il travaille encore comme metteur en scène assistant pour *La Mort de Tarelkine*, d'Alexandre Soukhovo-Kobyline, pour laquelle Meyerhold poursuit son exploration de la veine constructiviste.

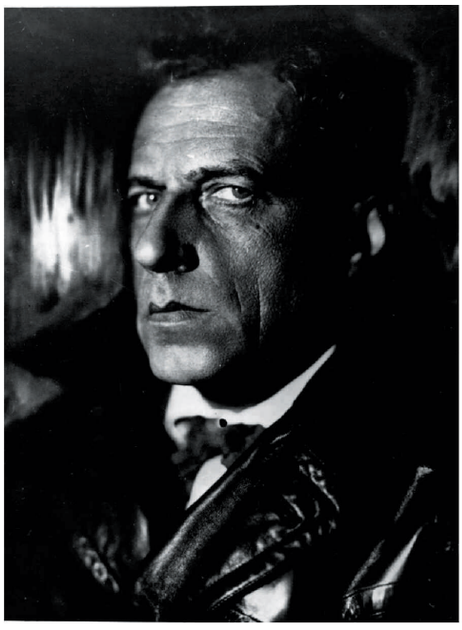
Quelques mois auparavant, alimentant peut-être son conflit avec Meyerhold, Eisenstein a entamé une collaboration avec le MastFor, l'Atelier théâtral de Nikolaï Foregger (1892-1939), qui procède à une fusion entre théâtre et music-hall : un ton farcesque et grivois imprègne ses croquis pour *Soyez bons pour les chevaux*, de Vladimir Mass. Eisenstein absorbe les accomplissements les plus divers de ses contemporains : pour *Macbeth*, présenté à la Maison de la culture théâtrale, il exacerbe à outrance les stylisations cubistes d'Alexandre Vesnine et d'Alexandra Exter pour les mises en scène d'Alexandre Taïrov : là où le roi Hérode apparaissait dans *Salomé* d'Oscar Wilde comme un aigle, l'usurpateur Macbeth est dépeint comme un coq sanguinaire. Toujours en 1922, grâce à son ami Sergueï Ioutkévitch, qu'il a connu aux GVyRM, il rencontre les fondateurs de la Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS), au croisement entre dadaïsme et futurisme. Eisenstein et Ioutkévitch rédigent pour eux la farce *La Jarretière de Colombine*, pièce qui ne fut pas montée.

En janvier 1923, Eisenstein prend la tête du théâtre ambulant du Proletkoult, le Pérétrou. Il y monte entre 1923 et 1924 trois pièces d'agit-prop signées par son nouveau complice, Sergueï Trétiakov : *Le Sage*, *Entends-tu Moscou?* et *Masques à gaz*. La mise en scène du *Sage*, à l'occasion de laquelle les deux amis élaborent le célèbre manifeste « Le Montage des attractions », confirme Eisenstein dans sa position d'artiste avant-gardiste. — A. A.

1 Sergueï Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, 1989, p.119.

2 Pseudonyme de Meyerhold tiré d'une pièce de Carlo Gozzi.





Vsévolod Meyerhold
Le Bal masqué

Le 25 février 1917, en plein contexte insurrectionnel, Eisenstein est ébloui par la représentation du *Bal masqué*, de Mikhaïl Lermontov (1835), donnée au théâtre Alexandrinsky, à Pétrograd. Cette grande pièce en vers du répertoire romantique russe, relatant une tragique histoire de jalousie, est pourtant réputée injouable. Pour sa mise en scène, sur laquelle il a travaillé six ans durant, Meyerhold confie les décors et costumes au peintre Alexandre Golovine (1863-1930), son fidèle collaborateur depuis 1908. Il réalise à cet effet plus de quatre mille esquisses, inspiré par l'univers de la commedia dell'arte ainsi que par diverses traditions théâtrales, pour concevoir les masques et costumes des quelque deux cents acteurs du tableau du bal. Le somptueux dispositif du spectacle comporte un proscenium qui rapproche l'action du public, un système complexe de rideaux et de paravents, équivalents scéniques des cadrages au cinéma, qui dynamise l'action, et de grands miroirs mats qui reflètent le public. Cet événement capital dans l'histoire du théâtre, qui semble sonner le glas d'une société tsariste en décomposition, convainc Eisenstein de se consacrer dorénavant à l'art de la mise en scène. — A. A.

Biomécanique

La biomécanique est une méthode d'entraînement de l'acteur élaborée par Vsévolod Meyerhold. La première démonstration publique a lieu le 25 avril 1922, à l'occasion de la représentation du *Cocu magnifique*, de Fernand Crommelynck, spectacle-manifeste de l'« Octobre théâtral ». Elle met l'accent sur le corps, s'appuyant sur les traditions théâtrales (commedia dell'arte), le taylorisme, les théories des réflexologues russes Vladimir Bekhtérev (1857-1927) et Ivan Pavlov (1849-1936), les recherches sur la conscience et le pragmatisme de William James (1842-1910). Le jeu de l'acteur est élaboré selon un processus qui mène du mouvement à l'émotion. Les études de biomécanique réalisées par deux partenaires – l'un actif, l'autre passif – visent une pratique du jeu en pleine conscience, la maîtrise du *dessin* du corps dans l'espace. L'acteur apprend à *organiser* avec efficacité et économie ses gestes, mouvements et déplacements. Des entraînements physiques (boxe, gymnastique, ballet, acrobatie) complètent cet entraînement spécifiquement théâtral. Eisenstein, subjugué par la biomécanique, la considère néanmoins insuffisamment aboutie sur le plan théorique. Ses réflexions sur le mouvement expressif, qui l'occuperont de 1922 jusqu'à la fin de sa vie, constituent une tentative de rivaliser avec son maître sur la question. — A. A.

←
[Studio Fotografia Lensoviéta]
Le Bal masqué *de Mikhaïl Lermontov, 10e tableau, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, première le 25 février 1917, théâtre Alexandrinsky, Pétrograd*, 1917
Épreuve gélatino-argentique, 12,4 × 17 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique

↙
Moïsseï Nappelbaum
Portrait de Vsévolod Meyerhold, 1929
Épreuve gélatino-argentique, 22,7 × 16,8 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique

↓
Anonyme
Études biomécaniques : « La Gifle », exécutée par N. Koustov et Zossine Zlobine, sur le toit du GosTiM (théâtre d'État Meyerhold), Moscou, [1925-1930]
Négatifs originaux, 3,5 × 3,7 cm chacun
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine





↓ Anonyme
Exercices biomécaniques, par deux (au centre, la fille de Vsévolod Meyerhold, Irina, et Valéri Inkijinov) : travail sur le port du partenaire sur le dos (équilibre et poids), GVyTM (Ateliers d'État supérieurs du théâtre), Moscou, 1922
Épreuve gélatino-argentique, 13 × 18 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine

↓↓ Anonyme
Exercices biomécaniques, par deux : descente vers le sol, GVyTM (Ateliers d'État supérieurs du théâtre), Moscou, 1922
Épreuve gélatino-argentique, 13 × 18 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine

→ Anonyme
La Mort de Tarelkine *d'Alexandre Soukhovo-Kohyline, mise en scène : Vsévolod Meyerhold (deuxième version scénique), dispositif scénique : Varvara Stépanova (metteurs en scène assistants : Sergueï Eisenstein et Vassily Fiodorov), première le 24 novembre 1922, atelier de Meyerhold, GITIS (Institut d'État des arts du théâtre), Moscou*, 1922
Épreuve gélatino-argentique, 16,8 × 9,8 cm
Thessalonique, MOMus – Museum of Modern Art – Costakis Collection

↘ Anonyme
La Terre cabrée *d'après* La Nuit *de Marcel Martinet, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique : Lioubov Popova, première le 4 mars 1923, GosTiM (théâtre d'État Meyerhold), Moscou*, 1923
Épreuve gélatino-argentique, 11,5 × 16,3 cm
Thessalonique, MOMus – Museum of Modern Art – Costakis Collection









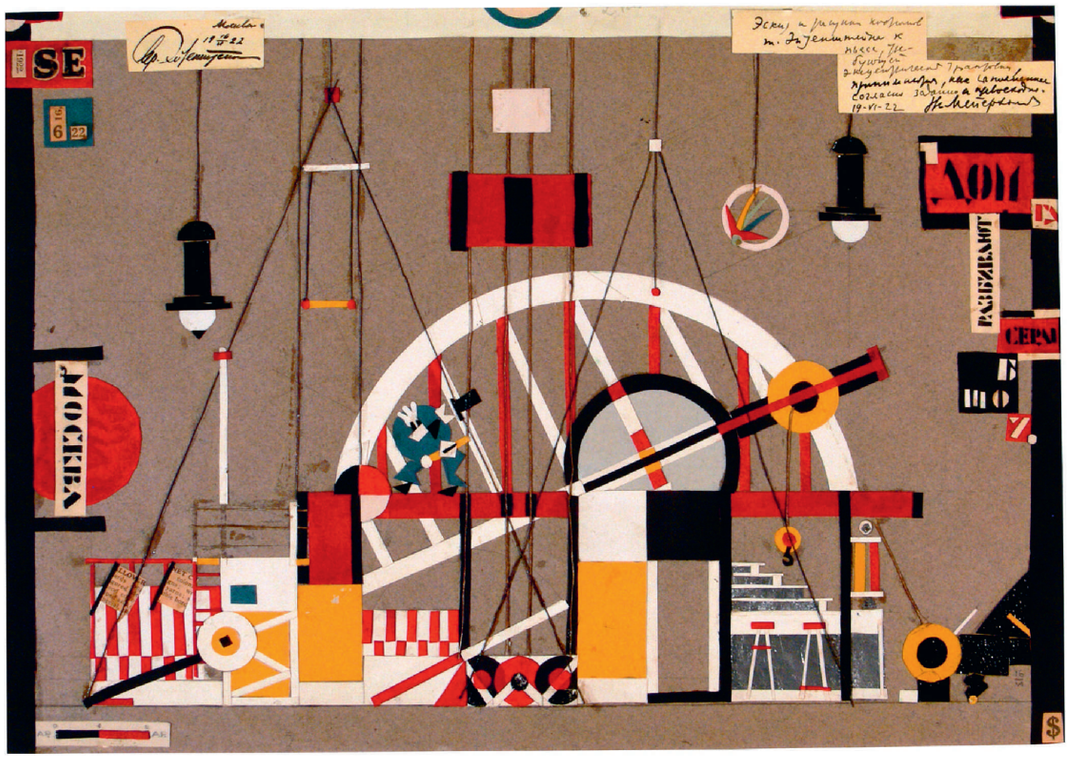
↓ Lioubov Popova
Dispositif scénique pour Le Cocu magnifique, *de Fernand Crommelynck, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, première le 25 avril 1922, Atelier libre de Meyerhold, Moscou*, 1922
Aquarelle, encre de Chine, mine graphite, blanc de céruse et vernis sur papier, 50 × 69,2 cm
Moscou, galerie Trétiakov

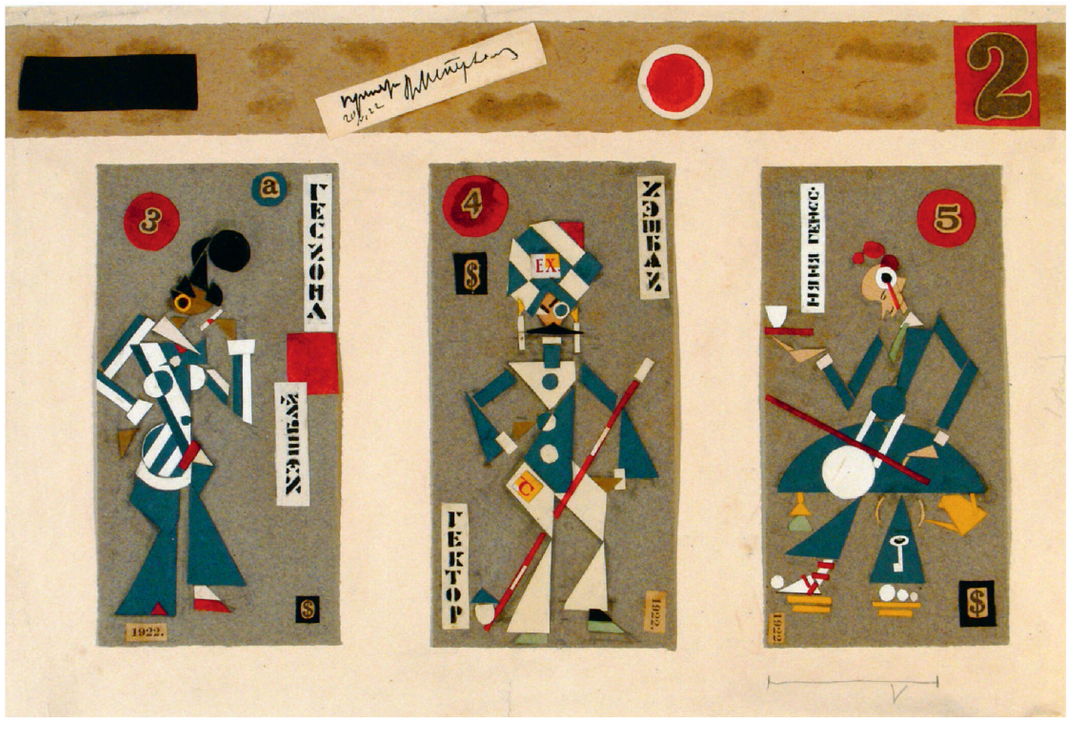
→ Sergueï Eisenstein
Projets de décor et de costumes (Hésione Hushabye, Hector Hushabye, Nounou Guinness), 3e version, pour La Maison des cœurs brisés, *de George Bernard Shaw, mise en scène (non réalisée) : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein*, [16-20 juin] 1922
Aquarelle, encre de Chine, ficelle, gouache, papiers découpés et collés sur papier, 24,7 × 48,5 cm et aquarelle, encre de Chine, papiers découpés et collés sur papier, 28,7 × 43 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine

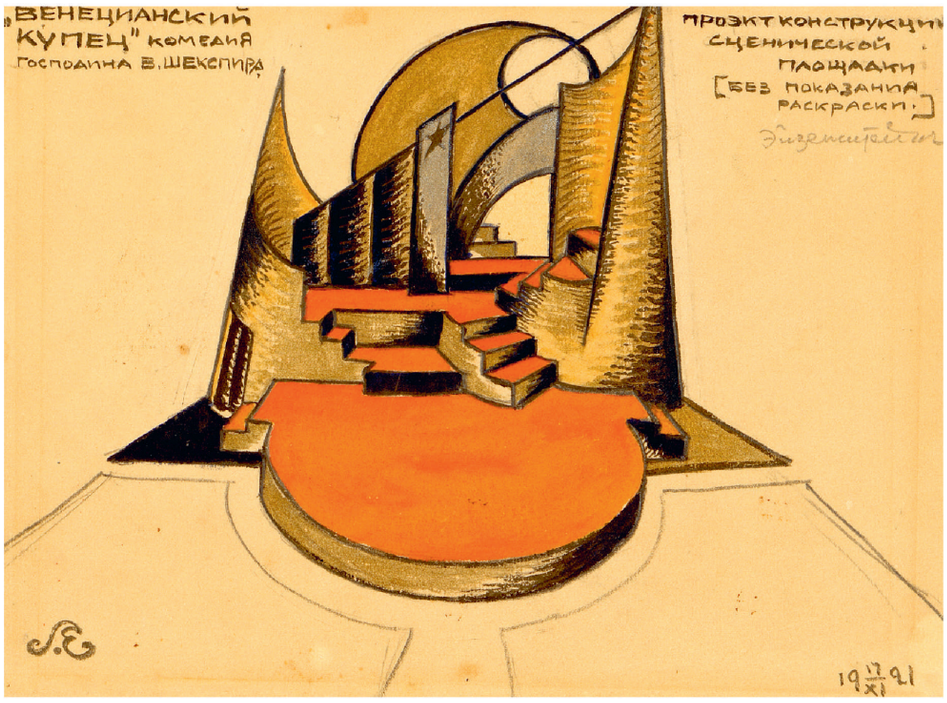


La Maison des cœurs brisés

Dans le cadre des GVyRM, Vsévolod Meyerhold confie à Eisenstein, son élève le plus prometteur, la scénographie de plusieurs spectacles. En janvier 1922, il s'attelle ainsi à *La Maison des cœurs brisés*, de George Bernard Shaw (1920), pièce inspirée d'Anton Tchékhov qui déroule les chassés-croisés amoureux au cours d'un dîner dans la demeure d'un inventeur excentrique. Lioubov Popova et Meyerhold lui reprochant son manque d'audace, Eisenstein propose en mars une seconde version, combinant cubisme et constructivisme, avec une maison mêlant intérieur et extérieur, constituée de cordes, de mâts, d'échelles, évoquant un bateau en train de sombrer. Dans sa troisième version, datant de juin, bien plus excentrique et radicale, qu'il présente désormais sous forme de collages, il conçoit un *montage* d'éléments électriques et circassiens pouvant être réagencés à volonté. Aspirant à dépasser son maître, Eisenstein rêve d'une scénographie révolutionnaire, qui organiserait le mouvement des acteurs et serait libérée de la dépendance à l'intrigue. Mais il est remplacé par Zinaïda Raïkh, l'épouse de Meyerhold, et quitte bientôt les GVyRM. Si cette mise en scène ne voit finalement pas le jour, elle aura permis à Eisenstein d'établir bien des procédés et principes qu'il développera dans *Le Sage*. — A. A.


SE
ДОМ
РАЗБИВАЮТ
МОСКВА


2
3
ГЕСЛОНА
ХЭШБАЛ
4
ХЭШБАЛ
ГЕКТОР
5
1922.



↑ Sergueï Eisenstein
Projet de dispositif scénique pour Le Marchand de Venise, *de William Shakespeare (mise en scène non réalisée)*, 19 novembre 1921
Aquarelle, encre de Chine, mine graphite et peinture bronze sur papier, 18,8 × 25,8 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine

→ Sergueï Eisenstein
Projet de décor pour Les Aubes du Proletkoult, *de Vassily Ignatov, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein (première le 1er mai 1921, Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult, Moscou)*, 22 janvier 1921
Aquarelle, encre et mine graphite sur papier, 24,1 × 35,2 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



↓ Sergueï Eisenstein
Sam Mangan et Hésione Hushahye, projets de costume pour La Maison des cœurs brisés, *de George Bernard Shaw, mise en scène (non réalisée) : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein,* [janvier-juin] 1922
Aquarelle et mine graphite sur papier, 25,8 × 24,9 cm
et mine graphite, aquarelle, encre et encre de Chine sur papier, 33,8 × 23,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)





↓ Sergueï Eisenstein
La Chansonnière anglaise, projet de costume pour Soyez bons pour les chevaux, *de Vladimir Mass, fondé sur un poème de Vladimir Maïakovski, mise en scène : Nikolaï Foregger, première le 5 janvier 1922, Atelier de Foregger (MastFor), Maison de la presse, Moscou*, 1921
Aquarelle, encre de Chine et mine graphique sur papier, 36,1 × 26 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)





↑ Sergueï Eisenstein
Lady Macbeth, projet de costume pour l'acte V de Macbeth, *de William Shakespeare, mise en scène : Valentin Tikhonovitch, dispositif scénique : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch, première le 25 avril 1922, Maison de la culture théâtrale, Moscou*, 10 novembre 1921
Aquarelle sur papier, 37,4 × 25,6 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



→ Alexandra Exter
Hérode, projet de costume pour Salomé, *d'Oscar Wilde, mise en scène : Alexandre Taïrov, première le 9 octobre 1917, théâtre Kamerny,*
Moscou, 1917
Crayon, gouache, tempera, blanc de céruse, peinture bronze sur carton, 67,9 × 50,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine

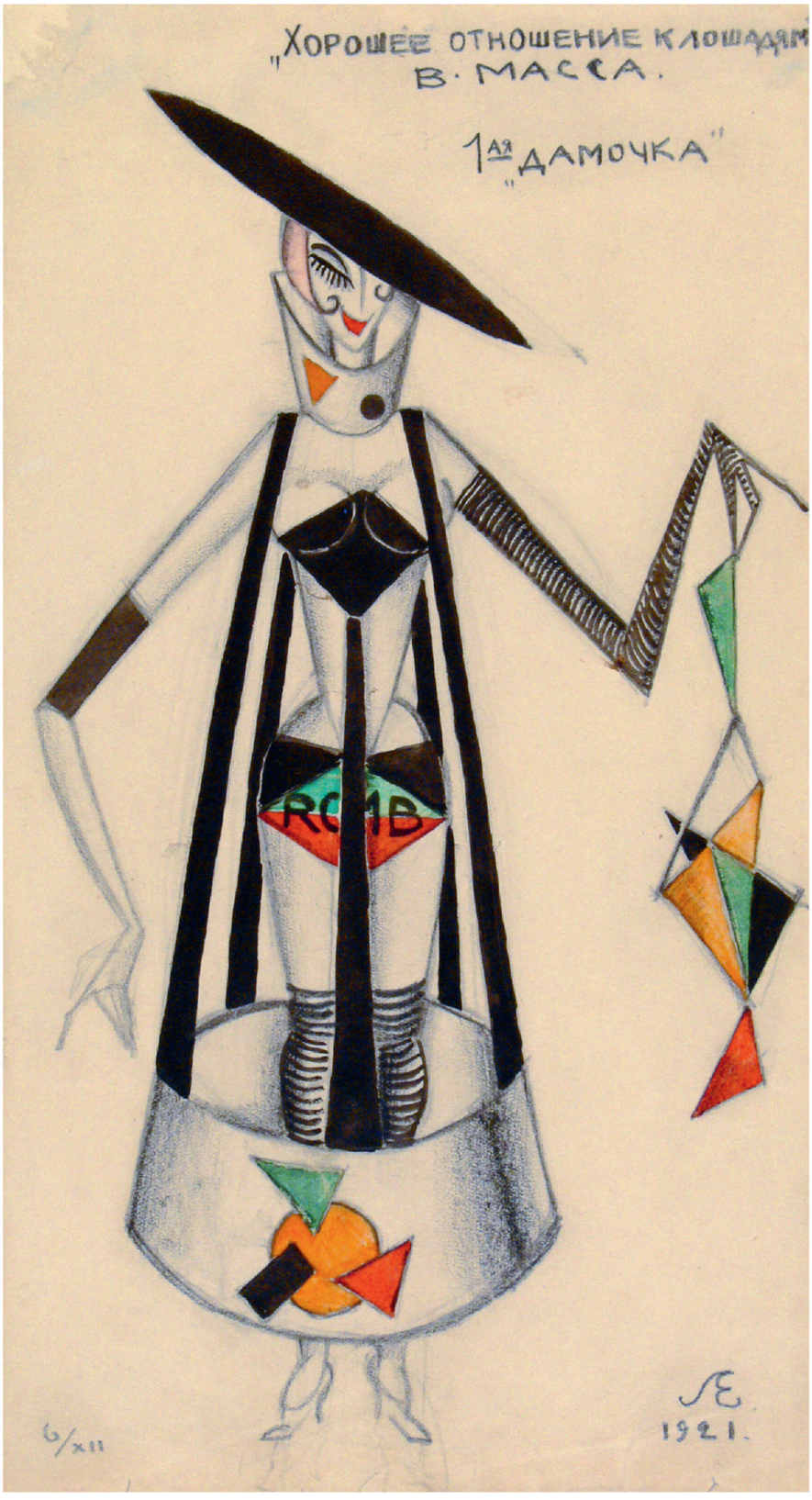
↓ Sergueï Eisenstein
Lady Macbeth au banquet, projet de costume pour Macbeth, *de William Shakespeare, mise en scène : Valentin Tikhonovitch, dispositif scénique : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch, première le 25 avril 1922, Maison de la culture théâtrale, Moscou*, 1921
Aquarelle, encre de Chine, mine graphite et peinture bronze sur papier, 22 × 17,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine



↓ Grigori Kozintsev
Kotchkariov, projet de costume pour Le Mariage, *de Nicolas Gogol, mise en scène : Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg, première le 25 septembre 1922, FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique), Pétrograd*, 1921
Aquarelle, mine graphite et boutons nacrés collés sur papier, 27,6 × 22,2 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique

→ Sergueï Eisenstein
La Première Petite Dame, projet de costume pour Soyez bons pour les chevaux, *de Vladimir Mass, fondé sur un poème de Vladimir Maïakovski, mise en scène : Nikolaï Foregger, première le 5 janvier 1922, Atelier de Foregger (MastFor), Maison de la presse, Moscou*, 1921
Aquarelle, crayon et encre sur papier, 27 × 14,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine



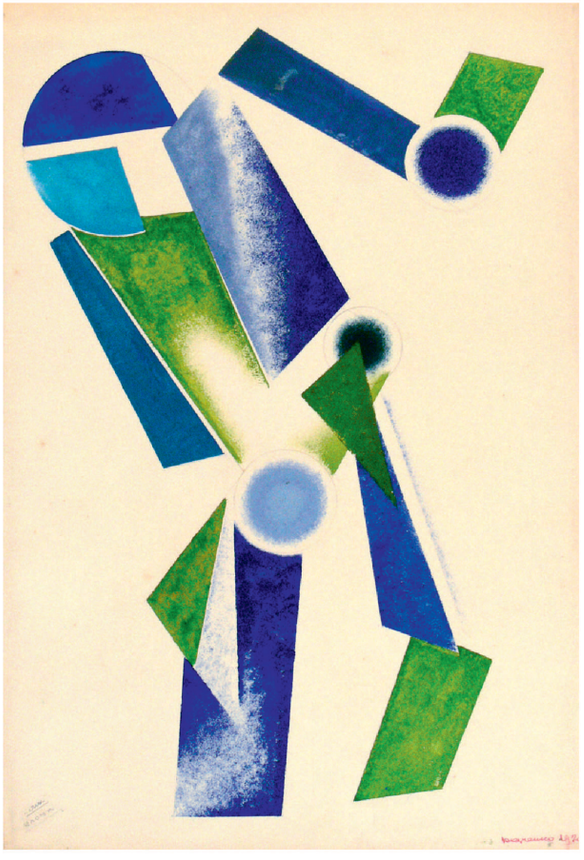

„Хорошее отношение к лошадям"
В. Масса.
1ая „Дамочка"
RCMB
6/XII
1921.

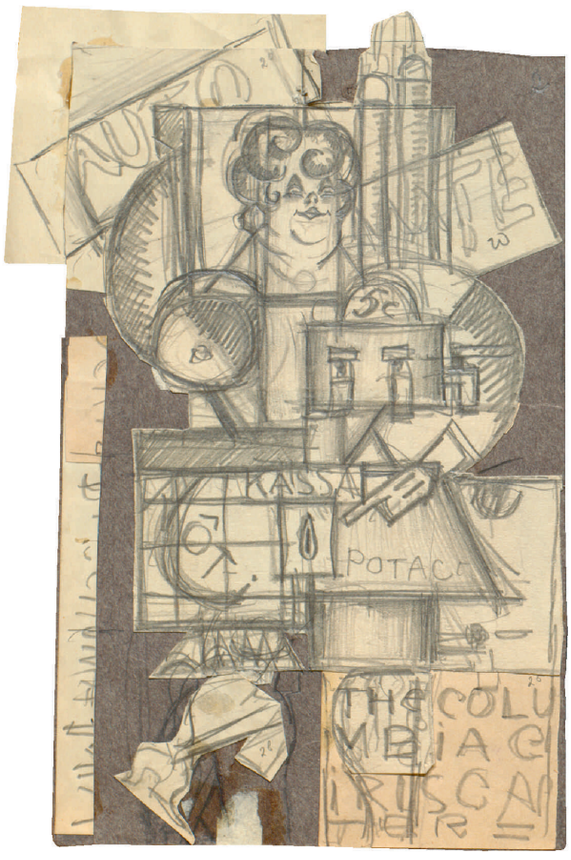
↓ Lioubov Popova
Projet de costume féminin (non retenu) pour Roméo et Juliette, *de William Shakespeare, mise en scène : Alexandre Taïrov (théâtre Kamerny, Moscou, 1921)*, 1920
Aquarelle et mine graphite sur papier, 35,2 × 27 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique

→ Alexandre Rodtchenko
Un ouvrier et *Un clown, projets de costume pour* Nous, *pièce révolutionnaire d'Alexeï Gan*, 1919-1920
Mine graphite, crayon, gouache, tempera et huile sur papier, 52,8 × 36,7 cm et mine graphite, gouache et tempera sur papier, 52,9 × 36,5 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine



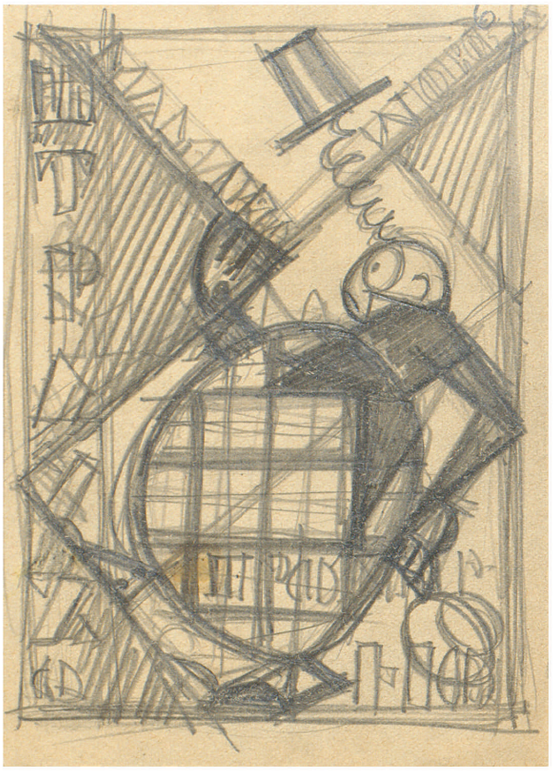




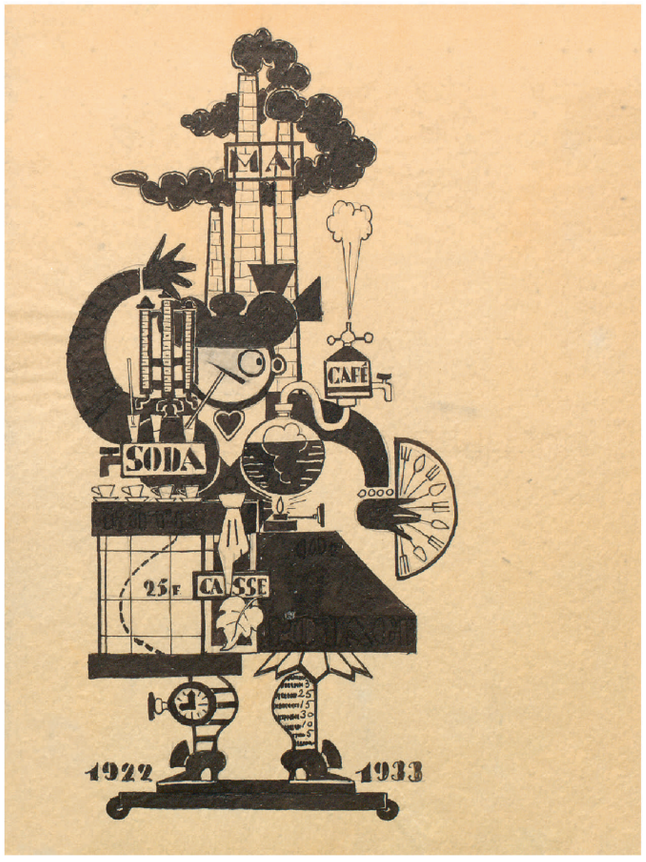


La Jarretière de Colombine

En 1922, Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch (1904-1985) imaginent une farce, *La Jarretière de Colombine,* d'après la pantomime *Le Voile de Pierrette* écrite en 1910 par Arthur Schnitzler, que Vsévolod Meyerhold avait mise en scène la même année (sous le titre *L'Écharpe de Colombine*), en y expérimentant le principe du grotesque – ce à quoi Alexandre Taïrov avait répondu en 1913 avec un spectacle favorisant, quant à lui, le tragique. Pour les deux amis, il s'agit à la fois de défier ces géants du théâtre russe, mais aussi de parodier tous les « -ismes » (cubisme, suprématisme, constructivisme...) ainsi que les films expressionnistes allemands ou les films policiers français et américains. Signant Pip & Fax leur pièce, qu'ils dédient à Meyerhold, le duo modifie l'intrigue initiale, qui conduisait Pierrot au suicide après sa découverte que Colombine le trompait avec Arlequin : désormais, Pierrot est morphinomane ; Arlequin est le fils bâtard d'Irma Vep (héroïne des *Vampires* de Louis Feuillade) et de Buffalo Bill, il dirige une fabrique de jarretières. Sa promise, Colombine, est la fille de PA et MA, aristocrates émigrés dont l'apparence machinique singe les costumes cubistes de Pablo Picasso pour *Parade* (1917). À la fin de la pièce, qui ne fut jamais montée, Colombine, qu'Arlequin a tuée par électrocution en l'emprisonnant dans une jarretière en acier, meurt dans les bras de Pierrot. — A. A







↖ Sergueï Ioutkévitch (d'après Sergueï Eisenstein)
Costume pour la pantomime La Jarretière de Colombine, *parodie de* L'Écharpe de Colombine *de Vsévolod Meyerhold, texte et mise en scène (non réalisée) : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch*, 1922
Mine graphite sur papier, 24,6 × 16,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

← Sergueï Eisenstein
Composition pour Le Sage, *d'après* Il n'est si sage qui ne faille *d'Alexandre Ostrovski, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov (première le 22 avril 1923, théâtre du Proletkoult, Moscou)*, novembre 1921
Mine graphite sur papier 13,2 × 9,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↑ Sergueï Ioutkévitch (d'après Sergueï Eisenstein)
PA et *MA, projets de costume pour* La Jarretière de Colombine, 1922
Mine graphite et encre de Chine sur papier, 28,5 × 21,3 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)







Le Mexicain

Dans la nouvelle *Le Mexicain* (1911), dernier écrit politique de Jack London, le mystérieux et chétif Felipe Rivera se lance dans une carrière de boxeur pour amasser l'argent qui permettra à un groupe révolutionnaire de s'armer. Hanté par le massacre de sa famille, il est déterminé à en découdre avec le régime de Porfirio Díaz, jusqu'à la mort si nécessaire. Il remporte combat sur combat, jusqu'à affronter un champion américain, Danny Ward, grand favori du public. Rivera surprend son adversaire par sa ténacité et sa hargne, restant debout malgré les coups et la malhonnêteté de l'arbitre. De ce récit au contenu d'agit-prop manifeste, Boris Arvatov tire une pièce pour le Proletkoult. La mise en scène est assurée par Valentin Smychliaïev, le dispositif scénique et les costumes par Eisenstein et Léonid Nikitine, qui s'inspirent des esthétiques du cirque et du cubisme. Eisenstein suggère de placer au centre du public un véritable ring où se déroule le combat à l'issue incertaine, introduisant un élément de réalité qui contribua au vif succès du *Mexicain*, présenté en 1921 au théâtre du Proletkoult. — A. A.

Dmitri Débabov
Le Mexicain, *d'après Jack London, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Valentin Smychliaïev, dispositif scénique : Sergueï Eisenstein et Léonid Nikitine, première le 1er mai 1921, Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult, Moscou*, 1921
Épreuves gélatino-argentiques, 15,7 × 31 cm, 21,8 × 30,4 cm et 21,5 × 28,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

Anonyme
Masques à gaz *de Sergueï Trétiakov, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov, usine à gaz, Moscou, première*, 29 février 1924
Épreuve gélatino-argentique, 13,7×11,1cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



Masques à gaz

Eisenstein monte *Masques à gaz* avec Sergueï Trétiakov le 29 février 1924, dans l'usine à gaz de Moscou. Écrite par Trétiakov, la pièce s'inspire d'un fait divers relaté dans la *Pravda* : les ouvriers d'une usine à gaz doivent faire face à une grave fuite, sans être équipés de matériel de protection, conséquence de la négligence du patron. Cette catastrophe, qui provoque la mort de tous les employés, se double d'une tragédie familiale, puisque le fils du patron décide de s'allier aux ouvriers, contre son père, et paie cet engagement de sa vie. Conformément à la position de Trétiakov en faveur du « fait », et parce qu'Eisenstein se sent à l'étroit au théâtre, les deux amis décident que le spectacle se déroulera dans une usine réelle, pendant le temps de travail des ouvriers. Il s'agit pour eux de brouiller les frontières entre l'art et la vie, entre la scène et le public. Mais les spectateurs, lorsqu'ils firent l'effort de se déplacer si loin, furent déconcertés par cette proposition et l'expérience se solda par un échec. Eisenstein quitte alors la sphère du théâtre au profit du cinéma. *La Grève,* réalisé cette année-là, prend la relève du spectacle, témoignant d'une même obsession pour le monde industriel et ses machines. — A. A.













Jacques Callot, *Balli di Sfessania*

Les *Balli di Sfessania*, sans doute conçues par Jacques Callot en Lorraine après son retour de Florence, où il passa douze années (1614-1621) au service de Cosme II de Médicis, font référence à la moresque, une danse apparue à la fin du Moyen Âge qui multiplie les contorsions violentes et les gestes véhéments. Ces *Danses* constituent une suite de variations sur le mouvement et les postures propres aux acteurs de la commedia dell'arte, dont certains sont identifiables par leur nom – Scapin, Scaramouche, le capitaine Fracasse, Polichinelle... Deux à deux sur chacune des vingt-quatre planches, tels des couples de danseurs se faisant face, les personnages sont représentés dans un espace ouvert, les gravures étant systématiquement composées sur une opposition nette entre premier et arrière-plan. Les techniques du jeu de l'acteur et les propriétés du corps biomécanique qu'Eisenstein explore auprès de Meyerhold font écho au caractère outrancier et grotesque des attitudes. Dès 1923, Eisenstein fait l'acquisition d'un exemplaire des *Balli*, dans une édition viennoise composée de fac-similés, qu'il accrochera par la suite dans son appartement de Potylikha. — P.-A. M.

←

Jacques Callot
Balli di Sfessania, 1621-1622
Eau forte, de 7,2 × 9,6 cm à 8,2 × 10,5 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz

↓

Sergueï Eisenstein
Le Journal de Gloumov, 1923
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 5'
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne









Le Journal de Gloumov

—

Le Sage

Dans le cadre du théâtre ambulant du Proletkoult, le Pérétrou, Eisenstein monte avec Sergueï Trétiakov *Le Sage,* une réinterprétation très libre d'*Il n'est si sage qui ne faille* (1868), d'Alexandre Ostrovski, le fondateur du théâtre naturaliste russe. Cette satire socio-politique met en scène Gloumov, un jeune littérateur moscovite opportuniste et manipulateur, déterminé à faire fortune par tous les moyens possibles. Trétiakov déplace le cadre de l'intrigue à l'époque contemporaine, dans le milieu des émigrés russes à Paris, avec des allusions au contexte russe mais aussi international (fascistes italiens, maréchal Joffre...). Il truffe le texte de néologismes et de jeux de mots, s'inspirant tant de slogans publicitaires que de chansons anticléricales. Avec sa mise en scène, Eisenstein rivalise avec son maître, Meyerhold, qui travaille au même moment sur *La Forêt*, également d'Ostrovski. Tournant en dérision le mot d'ordre de retour aux classiques lancé par Anatoly Lounatcharsky, commissaire à l'Instruction publique – « Retour à Ostrovski ! » –, Eisenstein et Trétiakov mobilisent les ressources de l'acrobatie, du cirque et du music-hall, certains numéros du *Sage* affichant un érotisme audacieux.

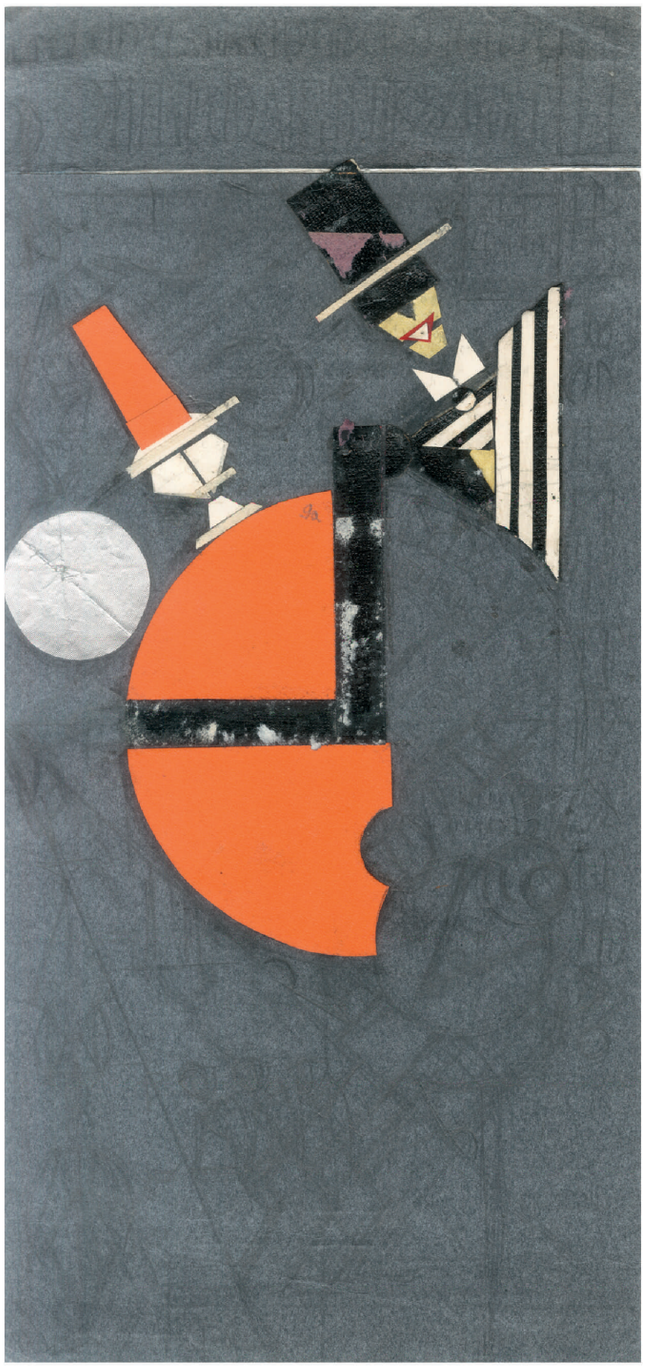
À cette occasion, Eisenstein et Trétiakov publient en juin 1923 « Le Montage des attractions », célèbre manifeste qui érige en principe l'agression des nerfs du spectateur à l'aide de moyens mathématiquement calculés pour transmettre un message idéologique précis. En fait partie le numéro de funambulisme effectué par Grigori Alexandrov, sans protection, au-dessus des spectateurs, qui fait sensation. Le spectacle, auquel participent de nombreux futurs acteurs majeurs du cinéma soviétique, frappe les esprits.

C'est pour *Le Sage* qu'Eisenstein réalise son tout premier film, mettant en scène le contenu du journal de Gloumov, qui, dans la pièce, révèle à ses victimes les manipulations du héros. Le court-métrage était projeté durant les représentations, considéré comme l'une des multiples « attractions » émaillant le spectacle du *Sage* – un procédé déjà en germe dans celui, en 1923, de *La Terre cabrée* de Meyerhold, qui intégrait des projections d'images. Combinant satire politique et excentrisme, empruntant aussi bien à l'univers du cirque, de la commedia dell'arte qu'à celui des films policiers français et américains, le film multiplie les gags et les métamorphoses à la Méliès dans une perspective résolument carnavalesque et transgressive. Incarnant le passage d'Eisenstein du théâtre au cinéma, il comprend une mise en abîme avec des plans sur une main manipulant une pellicule filmique. Dziga Vertov fut nommé initialement comme instructeur sur le tournage du film, avant d'abandonner le projet, en raison de désaccords esthétiques. *Le Journal de Gloumov* fut inclus à la *Kino-Pravda* n°16 de Vertov, longtemps considérée comme perdue, et qui ne fut redécouverte qu'en 1977 aux archives du film de Krasnogorsk. — A. A.

← Sergueï Eisenstein
Le Journal de Gloumov, 1923
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 5'
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

→ Sergueï Eisenstein
Projets de costumes pour Le Sage, *d'après* Il n'est si sage qui ne faille *d'Alexandre Ostrovski, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov (première le 22 avril 1923, théâtre du Proletkoult, Moscou)*, novembre 1921
Papiers de couleur découpés et collés sur carton, 17,8 × 13,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓ Louis Feuillade
Fantômas, 1913
Affiche, 160 × 120 cm
Collection particulière






Выпуск 1-й.
СТАЧКА.
в 6 частях.

Стачка



La Grève

Avec La Grève, *pour la première fois, notre écran a produit quelque chose de révolutionnaire* — Mikhaïl Koltsov, *Pravda*, 14 mars 1925, p. 8

Dmitri Débabov
Collage conçu pour la campagne de publicité autour du film *La Grève* de Sergueï Eisenstein, 1925
Tirage photographique et impression photomécanique découpés et collés, encre sur papier noir, 12,3 × 8,8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
(p. 88)

Anonyme
Sergueï Eisenstein au montage de La Grève, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 12 × 15,6 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



Le premier long-métrage réalisé par Eisenstein en 1924, dans le cadre du Goskino, est consacré à un mouvement de grève dans une usine de l'ancien régime tsariste, au processus par le biais duquel une grève naît et se développe, processus qu'il expose en six parties. Le film était initialement conçu comme un épisode d'un ensemble plus vaste intitulé *Vers la dictature du prolétariat*, qui devait montrer les différentes leçons que les ouvriers russes avaient tirées de leurs combats précédant la révolution d'Octobre et détailler leur organisation : presse clandestine, manifestations du 1er mai, évasions de prison, etc. C'est pourquoi le film s'ouvre sur une citation de Lénine : « La force de la classe ouvrière, c'est l'organisation. Sans l'organisation des masses, le prolétariat n'est rien. Organisé, il est tout. L'organisation permet l'unité d'action. » Il aurait dû également se conclure sur la citation suivante, toujours de Lénine : « Les grèves étaient des écoles d'insurrection armée. »

Tout en recourant à des décors réels (comme dans la pièce *Masques à gaz*, qu'Eisenstein met en scène cette même année) et en se donnant pour héros la masse des insurgés, *La Grève* mêle les registres du comique à celui du tragique, l'univers du cirque et du théâtre à celui de l'usine, combinant le symbole et l'objet réel. Le film représente donc un grand terrain d'expérimentation pour Eisenstein, qui tente notamment, par l'usage de la surimpression et de points de vue variés, de créer au cinéma un équivalent du cubisme pictural. Il y pratique également un art du montage déjà soigneusement élaboré, comme en témoigne l'audacieuse association du finale entre le prolétariat assassiné et le bétail mis à mort à l'abattoir, destinée à produire un « effet maximum d'horreur sanglante[1] » et qui lui permet d'affiner sa conception du « montage des attractions », initialement élaborée pour le théâtre, en tant que « seule *méthode* de mise en scène valable pour *n'importe quel film*[2] ». À Dziga Vertov, qui l'accuse, pour ce film, de l'avoir plagié et d'avoir combiné registre documentaire et dramatique en une « ciné-vodka » nuisible pour le prolétariat[3], Eisenstein oppose qu'il ne pratique pas un « ciné-œil » à l'« impressionnisme primitif » mais un « ciné-poing », capable de « fendre les crânes »[4].

Eisenstein réalise ce film avec l'aide de Grigori Alexandrov, qui l'assistera dans tous ses projets de film, jusqu'au Mexique. *La Grève*, qui remporte un succès notoire en Russie, propulse Eisenstein vers la célébrité en tant que cinéaste révolutionnaire. Le film surprend par sa capacité à présenter les masses de manière novatrice : « En 1925, on présenta un film intitulé *La Grève*. Il se distinguait par une curieuse animation des foules. [...] C'était de la vraie foule, de la masse prise à l'état pur, qui semblait avoir été photographiée à son insu. Et cette foule vivait, non pas seulement d'une façon physique, mais aussi d'une vie psychologique. Les personnages qui s'en détachaient par instants n'avaient rien des protagonistes habituels. C'étaient des morceaux de foule, des éléments de groupe plus que des individualités. La Masse prenait valeur de personnage[5]. »

La Grève reçoit la médaille d'or à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris de 1925, mais il faudra attendre 1967 pour que le film soit diffusé commercialement en France.

Éclectique dans son style, le film l'est aussi dans ses sources. Encore imprégné du travail théâtral d'Eisenstein, le film mobilise les ressources de la caricature et de la physiognomonie (science prétendant corréler l'aspect d'une personne et son caractère), qui exercent une influence décisive sur l'élaboration de la notion eisensteinienne de « typage », soit le procédé offrant de concevoir l'apparence d'un personnage de sorte que sa personnalité comme sa classe sociale soient immédiatement reconnaissables et identifiables par le spectateur. Sont donc rapprochées du film des œuvres connues et appréciées d'Eisenstein s'appuyant sur le grotesque, la caricature, la physiognomonie telles que la série des « Gobbi » de Jacques Callot, les planches de Johann Kaspar Lavater ou les têtes d'expression de Charles Le Brun, ces dernières étant explicitement citées dans la séquence de métamorphose des indicateurs de police en animaux exprimant leurs caractères respectifs.

Un second ensemble d'œuvres est consacré au traitement de l'espace de l'usine et de la ville, qui, conformément au système syncrétique eisensteinien, fait se confronter des sources plastiques anciennes (les « Prisons » de Piranèse, qui le fascinent depuis l'adolescence) à l'imaginaire constructiviste et industriel contemporain (Lioubov Popova, Alexandre Deïnéka). Tout en faisant appel à un vocabulaire avant-gardiste, le film n'en est pas moins traversé par des références classiques à l'histoire de l'art et à l'iconographie religieuse, qui peuvent surprendre pour un tel sujet : lorsque le corps de l'ouvrier qui s'est suicidé est découvert, ses camarades le décrochent et le portent dans une composition qui évoque irrésistiblement une descente de croix et qui contribue à l'instauration d'une martyrologie révolutionnaire, destinée à impressionner durablement et à alimenter un esprit de fraternité comme de révolte. — A. A.

1 Sergueï Eisenstein, « Le Montage des attractions au cinéma » (1924), *Œuvres 1. Au-delà des étoiles*, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, 1974, p. 132.

2 Eisenstein, « *La Grève*. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier » (1925), in *ibid.*, p. 25.

3 Dziga Vertov, « Drame artistique et *Kino-Glaz*. Intervention dans le débat "Art et vie quotidienne" » (1924), *in* François Albera, Antonio Somaini et Irina Tcherneva (éd.), *Dziga Vertov. Le ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Dijon, Les presses du réel, en collaboration avec la collection Dziga Vertov de l'Österreichisches Filmmuseum, de Vienne, 2019, p. 153.

4 Eisenstein, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme » (1925), in *op. cit.* à la note 1, p. 153-154.

5 Marcel Lapierre, *Les Cent Visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 594.







←
Anonyme
La Grève, *photographie de tournage : gag réalisé entre plusieurs prises de la séquence du camouflage des mouchards. Eisenstein se met en scène comme un illusionniste affublé d'un singe et d'un perroquet*, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 9,7×7,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↙↙
Anonyme
La Grève, *photographie de tournage : gag réalisé entre plusieurs prises de la séquence du camouflage des mouchards. Les professions du cinéma sont tournées en dérision : Eisenstein se met en scène comme un illusionniste affublé d'un singe et d'un perroquet, tandis que Tissé tourne la poignée non de sa caméra mais d'un orgue de Barbarie*, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 10×7,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↙
Anonyme
La Grève, *photographie de tournage*, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 10×7,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓
Anonyme
La Grève, *photographie de tournage : l'arrosage des grévistes par les pompiers*, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 9×12 cm
Moscou, collection Dobrovinsky













←
Jacques Callot
I Gobbi [Les bossus], 1616
Eau forte et burin, de 6,3 × 8,3 cm à 6,4 × 8,4 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz

↓
Anonyme
La Grève, *photographie promotionnelle : la toilette du Roi de la pègre (Boris Iourtsev) au cimetière des tonneaux*, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 14,1 × 18,8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky

↙
Sergueï Eisenstein
La Grève, *séquence des nains danseurs de cabaret*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières







Physiognomonie

Remontant à l'Antiquité, la physiognomonie (de *phusis*, « manière d'être », et *gnômôn*, « qui connaît ») prétend établir une corrélation entre les traits, les expressions et la forme d'un visage et les caractéristiques morales et psychologiques de la personne. Parente de la phrénologie (qui s'appuie sur la forme des crânes), elle a été popularisée par l'œuvre du Suisse Johann Kaspar Lavater (1741-1801). Si elle fut dénigrée comme science, la physiognomonie inspira fortement l'anthropologie criminelle mais aussi de nombreux artistes, comme Honoré de Balzac ou Grandville. Eisenstein a une solide connaissance des travaux de Lavater et s'intéresse très tôt à des domaines proches, notamment la graphologie ou la chirognomonie, qui relie le caractère et la forme des mains et des doigts. Son intérêt pour la physiognomonie transparaît dans ses dessins de jeunesse évoquant Grandville, peuplés d'animaux anthropomorphisés, comme dans ses caricatures, dans ses mises en scène théâtrales mais surtout dans ses films – en particulier dans *La Grève* –, alors qu'il aspire à fonder le *typage*, soit un procédé permettant au spectateur d'identifier instantanément la classe sociale et les caractéristiques psychologiques d'un personnage. — A. A.

← Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, dit)
Souvenir d'une vieille corneille, dessin préparatoire pour l'illustration de l'ouvrage *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, vers 1841
Encre brune et mine de plomb sur papier, 13,8 × 12,2 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts

↙ André Le Grand, d'après Charles Le Brun
Trois têtes de chat-huant et trois têtes d'homme en relation avec celles-ci, vers 1806
Eau forte, 33,7 × 24,8 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
(œuvre non exposée)

↓ Sergueï Eisenstein
La Grève, *séquence des mouchards : « le Renard » (Arkadi Kourbatov) et « la Chouette » (Piotr Malek)*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières









↓ Sergueï Eisenstein
Et c'est ce type qu'on appelle le roi de l'Univers?!, [Riga], 1913-1914
Encre sur papier, 37 × 22,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

→ Sergueï Eisenstein
La Grève, *séquence de la filature*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières







↓ Victor Déni
Kapital [Le Capital surplombant le poème éponyme de Démian Biedny], 1917-1921
Affiche sérigraphique, 51,5 × 34,5 cm
Nanterre, La Contemporaine

→ Anton Lavinsky
Affiche pour *La Grève*, 1925
Chromolithographie, 105,5 × 69,5 cm
Prague, Ne boltai! Collection

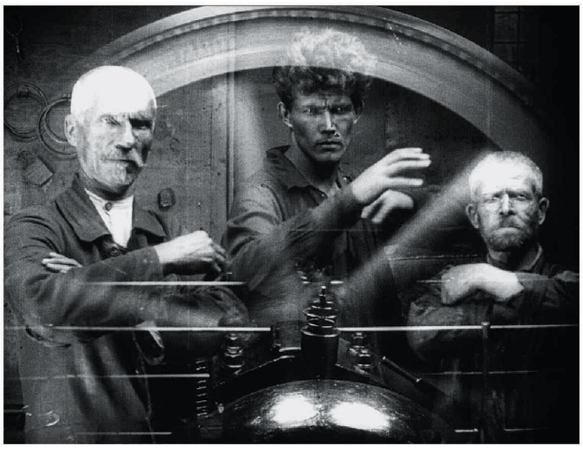


Constructivismes et machines

L'usine devient un « personnage » dans *La Grève*, en 1924, où la machine est déjà admirablement filmée en tant qu'élément *organique*, inscrivant le film dans l'esthétique constructiviste qui lui est contemporaine. La fascination pour l'efficience « américaniste » de la « chaîne de montage » est alors largement partagée par les avant-gardes russes. Mais Eisenstein distingue bien l'assemblage mécanique, qui aliène dans le régime capitaliste, de l'alliance libératrice entre l'humanité et la technique. Le montage cinématographique devient un instrument de transformation du monde à visée révolutionnaire. Anton Lavinsky, dans son affiche, reprend le plan où le regard des ouvriers se croisant les bras est un appel au spectateur. Leur geste arrête la grande roue d'une machine : leur puissance s'affirme par une *interruption* qui relance le pouvoir de commencer, dont l'asservissement à la chaîne de production les dépossédait. Trois générations sont réunies dans ce plan : ainsi le spectateur est-il appelé pour la première fois à se reconnaître dans un « héros collectif » et diversifié, et non à s'identifier à une « personnalité ». — P. R.


ИЗ ЦИКЛА К ДИКТАТУРЕ
СТАЧКА
grève
streik
КОНЧАЙ РАБОТУ
КОНЧАЙ
РАБОТУ
А. ЛАВИНСКИЙ
ТЕЛ. 3-84-03
РЕЖИССЕР
ЭЙЗЕНШТЕЙН
ОПЕРАТОР
ТИССЭ
ПРОИЗВОДСТВО ГОСКИНО



Lioubov Popova
Construction de force spatiale

Dans le cadre de l'« Octobre théâtral » qu'il proclame en 1920, Vsévolod Meyerhold met en place un théâtre constructiviste au style résolument neuf, qui doit contribuer à « organiser la vie ». Celui-ci connaît son point culminant dans ses collaborations de 1922 et 1923 avec Lioubov Popova (1889-1924) et Varvara Stépanova (1894-1958), qui, d'artistes, se font *ingénieurs* de la scène. Aux GVyRM (Ateliers d'État supérieurs de la mise en scène), Eisenstein suit les cours de « construction scénique » de Popova, qui lui reproche ses solutions encore trop traditionnelles. Lorsqu'il passe derrière la caméra pour *La Grève*, la logique de la machine imprègne sa manière de filmer. Il n'hésite pas à recourir à des compositions géométriques qui reprennent le vocabulaire constructiviste – cercles, carrés, diagonales –, certains plans pouvant ainsi évoquer les « constructions spatiales » de Popova. Réalisées entre 1921 et 1922, avant qu'elle ne bascule dans un art productiviste, utilitaire et appliqué, elles matérialisent sous une forme abstraite des champs de forces structurant, organisant et dynamisant l'espace. — A. A.

Sergueï Eisenstein
La Grève, *vues de l'usine et des machines*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières

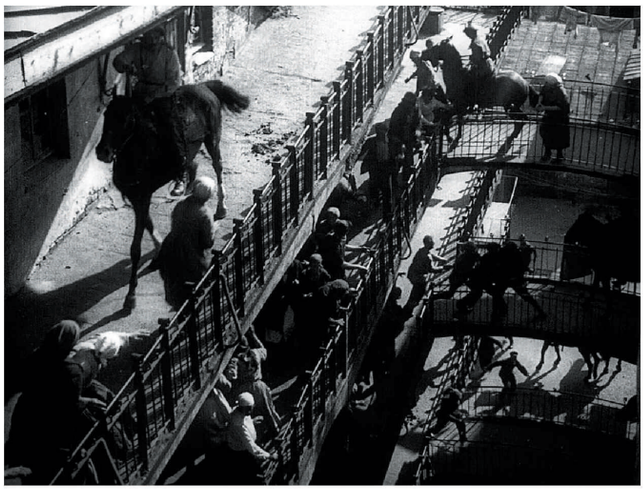
→ Alexandre Deïnéka
Au Donbass, dessin pour la couverture du n° 2 de la revue *Ou Stanka* [À la machine], 1925
Encre de Chine et gouache sur papier, 29,7 × 28,8 cm
Moscou, galerie Trétiakov



↓ Lioubov Popova
Construction de force spatiale, 1921
Huile et poussière de bois sur contreplaqué, 64,3 × 71,1 cm
Thessalonique, MOMus – Museum of Modern Art – Costakis Collection

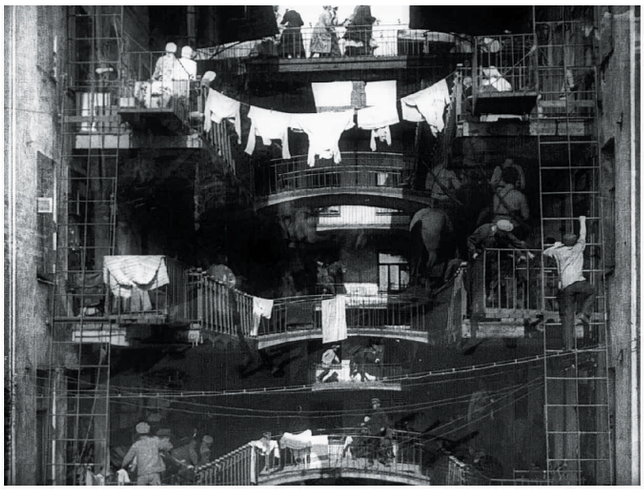






Piranèse
Les Prisons imaginaires

Né à Venise, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) a consacré son œuvre gravé à l'architecture. Sa série des « Prisons », dont il publie une première version en quatorze planches à Rome en 1745, et qu'il retravaille en une seconde version, plus sombre, de seize planches, parue quinze ans plus tard, se distingue du reste de son travail par son caractère exacerbé, cauchemardesque, mystérieux et hallucinatoire. Ces prisons imaginaires (*Carceri di invenzione,* précise le titre de la seconde version) ou « caprices » (adjectif utilisé pour la première version) multiplient les perspectives et les points de vue jusqu'au vertige. Eisenstein figure parmi les nombreux créateurs fascinés par cette série, de Victor Hugo à Jean-Jacques Annaud, en passant par Thomas de Quincey. Dans *La Grève,* l'architecture du quartier ouvrier, avec ses passerelles et ses coursives qui s'échelonnent sur plusieurs étages, en est une réminiscence. Elle est le lieu d'une répression cruelle, comprimant les ouvriers dans un étau qui semble en même temps s'étendre à l'infini. Eisenstein offre ainsi un développement cinématographique à cette série emblématique dont il souligne, dans un chapitre de *La Non-Indifférente Nature* qu'il consacre à Piranèse, la « fluidité des formes ». — A. A.



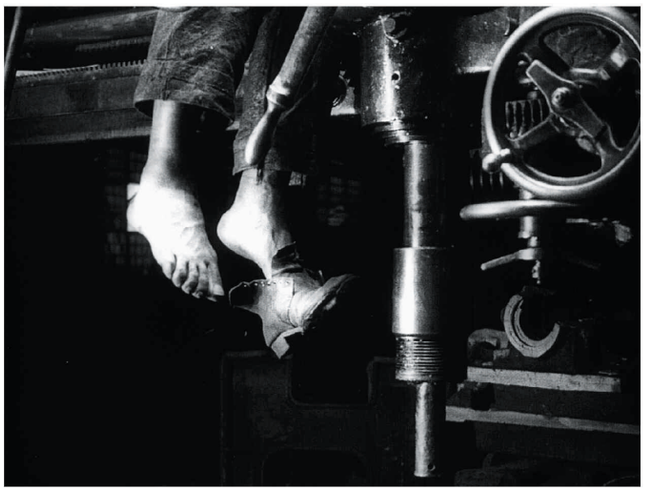
←

Sergueï Eisenstein
La Grève, *séquence de la répression des grévistes dans le quartier ouvrier*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières

↓

Piranèse
Les Prisons imaginaires, planche VII, 1761
Eau forte, 55 × 41 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz











Tintoret
La Descente de Croix

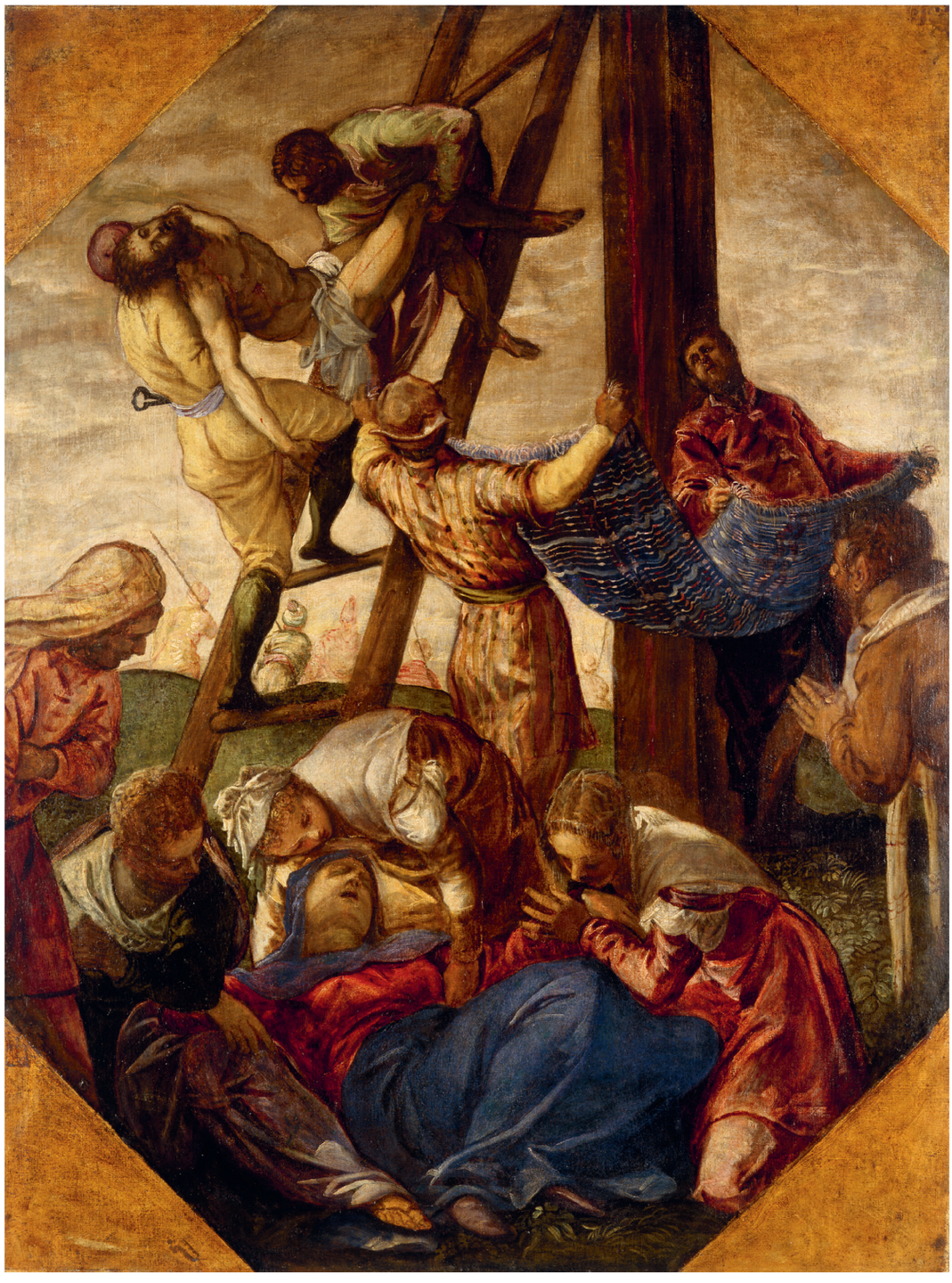
Plan clé qui déclenche la grève, la séquence des ouvriers descendant le corps de leur camarade qui s'est pendu à la suite d'une fausse accusation de vol convoque l'analogie avec une descente de croix et laisse transparaître la fascination d'Eisenstein pour le religieux. La filiation avec ce motif iconographique transparaît bien dans sa confrontation au tableau de Tintoret, lui aussi structuré selon une composition pyramidale, et que dynamise la tension entre le mouvement de ceux qui ont gravi l'échelle et les femmes en bas penchées sur la Vierge évanouie. Eisenstein admirait le maître vénitien, qui combinait plusieurs points de vue à la limite de la fragmentation – un exemple frappant de montage. *La Descente de Croix* superpose ainsi plongée et contre-plongée. Dans *La Grève*, ces différents moments se succèdent. La dialectique ascendante/descendante autour du corps suscite l'émotion et appelle la révolte, selon une formule martyrologique que l'on retrouve dans la scène finale comparant la répression des grévistes au bétail massacré à l'abattoir, comme dans la plupart des films d'Eisenstein. — P. R.

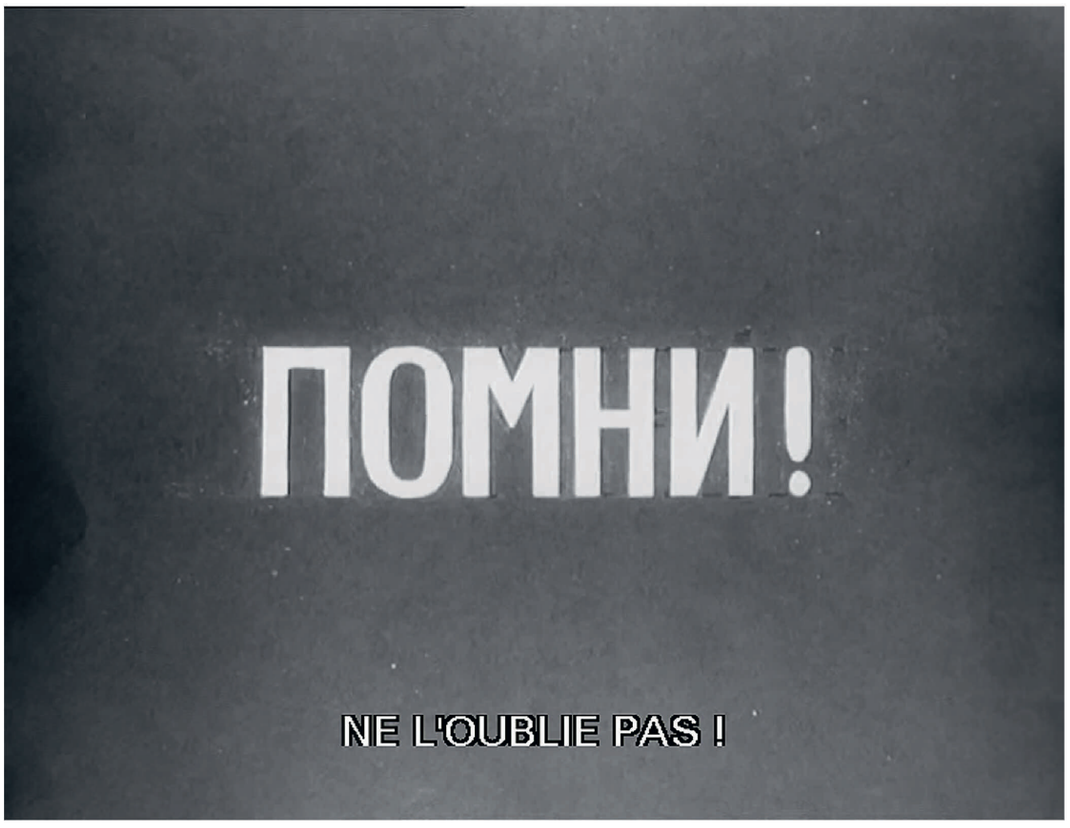
←

Sergueï Eisenstein
La Grève, *séquence de la découverte du corps pendu de l'ouvrier Iakov Stronguine (Danyl Boudko), la descente de sa dépouille par ses camarades*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières

↓

Tintoret (Jacopo Robusti, dit)
La Descente de Croix, 1556-1558
Huile sur toile, 135,6 × 102 cm
Caen, musée des Beaux-Arts





Sergueï Eisenstein
La Grève, *carton-titre du finale*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières

Paul Alexandre Protais
Soir de Waterloo

Paul Alexandre Protais (1826-1890), peintre militaire, a « couvert » la meurtrière guerre de Crimée (1853-1856), la campagne d'Italie et le conflit franco-allemand de 1870. À la manière d'un reporter de guerre, il se plaçait au milieu des combats (il fut blessé à trois reprises), ce qui confère à ses dessins, pastels et peintures une dimension documentaire et un caractère d'instantanéité. Pour *Soir de Waterloo* cependant, il choisit le genre de la reconstitution historique afin de représenter l'hécatombe de l'armée française face à l'armée anglaise le 18 juin 1815. Éclairée par la lumière blafarde de la lune, la scène est cadrée en plan large. Dans ce paysage désolé, toute verticale a disparu, en même temps que toute trace de vie – cette absence de mouvement renvoyant aux temps de pose prolongés qui étaient ceux de la première photographie. Le tableau de Protais, même s'il n'en constitue pas la source directe, entre en résonance, tant du point de vue narratif que formel, avec les dernières images de *La Grève*, qui montrent sèchement l'après du massacre des grévistes, et éclaire la manière dont Eisenstein se réapproprie l'idiome plastique de la peinture d'histoire pour faire de l'allégorie un instrument politique. — P.-A. M.

→ Anonyme
La Grève, *photographie de tournage : le finale*, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 9,3 × 7,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

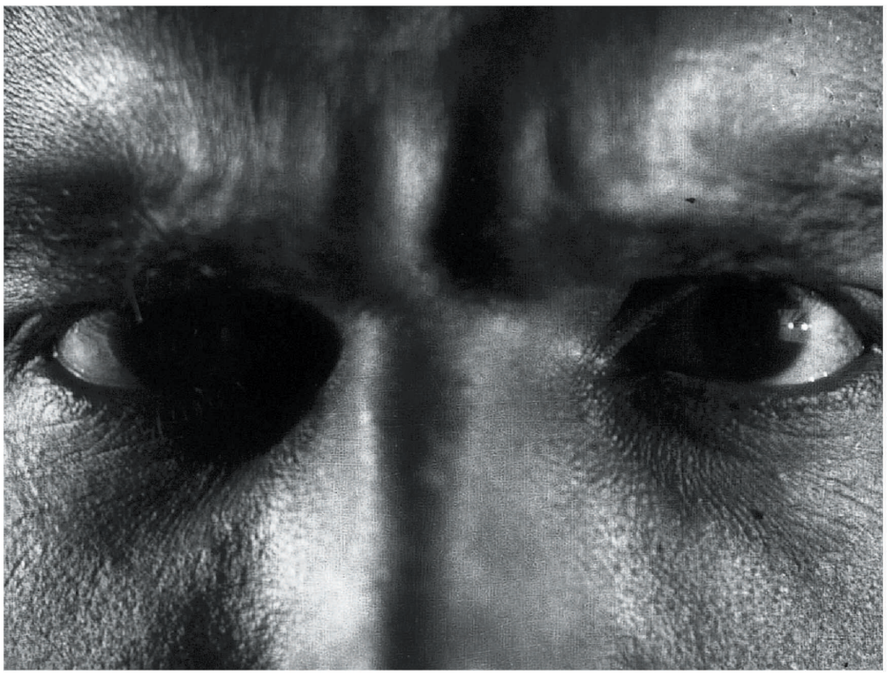


↓ Paul Alexandre Protais
Soir de Waterloo, vers 1886
Huile sur toile, 170 × 230,5 cm
Nantes, musée d'Arts de Nantes



↓
→ Sergueï Eisenstein
La Grève, *plan sur les yeux d'Eisenstein* et *séquence du massacre des grévistes*, 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73'
Paris, Films Sans Frontières

→→ Dziga Vertov
Kino-Glaz [Ciné-Œil], 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 71'54"
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

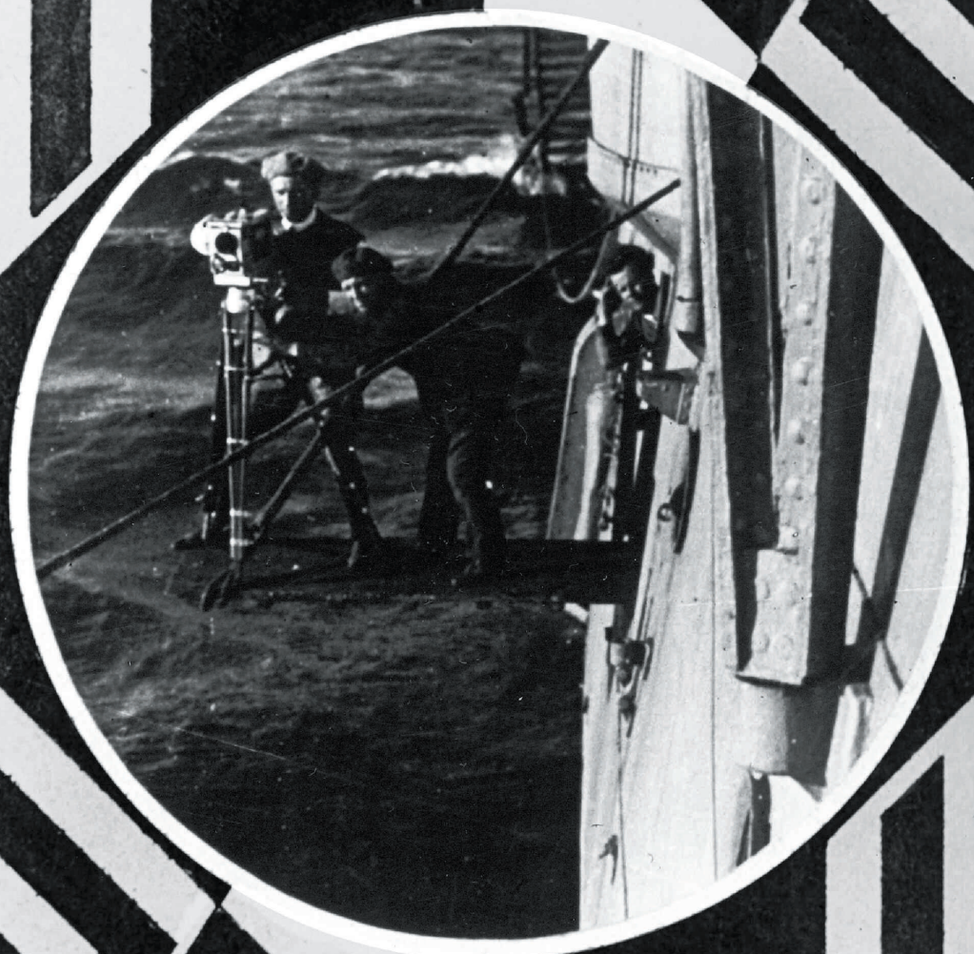


Dziga Vertov
Kino-Glaz

Si Dziga Vertov et Sergueï Eisenstein sont tous deux membres du LEF (Front gauche de l'art) dès sa formation, une rivalité s'instaure rapidement à coups de polémiques virulentes, comme celle qui est déclenchée par *La Grève*. Prônant un « déchiffrement communiste du monde » à travers l'alliance démiurgique entre l'œil de la caméra et l'œil humain, Vertov reproche à Eisenstein d'être encore tributaire de procédés théâtraux, de mêler à sa fiction le registre documentaire et de se livrer au plagiat. Eisenstein, quant à lui, attaque Vertov avec une certaine dose de mauvaise foi, sur sa pratique d'un ciné-œil « impressionniste » qui, faute d'un montage calculé, ne donnerait rien d'autre qu'un « tableau pointilliste » à la portée sociale nulle. Dans *Kino-Glaz (Ciné-Œil)*, consacré à des scènes du quotidien, Vertov cherche à révéler les conditions de production des choses, notamment grâce au « ciné-œil, capable de remonter le temps ». Si la séquence finale de *La Grève*, montrant le massacre des grévistes, fait écho à celle du quartier de viande qui revient à la vie, Eisenstein a recours à un montage parallèle hautement symbolique qui a pour ambition de créer une émotion maximale chez son spectateur. — A. A.







Броненосец Потёмкин

Б

Le Cuirassé Potemkine

J'ai eu le privilège, il y a quelques mois, d'assister à deux projections privées de l'un des plus grands films indubitablement jamais réalisés. Il y aurait tout avantage [...] à l'étudier, comme un groupe d'artistes regarderait et étudierait un Rubens ou un Raphaël — David O. Selznick, note du 15 octobre 1926 à Harry Rapf de la Metro Goldwyn Meyer, cité in *Memo from David O. Selznick* (1972), Rudy Behlmer (éd.), Londres, Macmillan, 1973, p. 36 ; notre trad.

Alexandre Rodtchenko
Esquisse de mise en page pour une brochure sur *Le Cuirassé Potemkine* (non publiée), 1925
Encre et épreuve gélatino-argentique montée sur papier, 23,9 × 16,8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
(p. 112)

Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *finale : la proue du cuirassé fonçant vers le spectateur et la liesse des matelots du* Potemkine, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières
↓



Le Cuirassé Potemkine relate le soulèvement d'Odessa, en juin 1905, alors que l'Empire russe était traversé depuis janvier par une crise profonde, avec de nombreuses grèves et mutineries témoignant d'une hostilité croissante envers le régime de Nicolas II, qui les réprima violemment. Le film se concentre sur la mutinerie des marins du cuirassé *Potemkine*, que l'on force à consommer de la viande avariée sous peine d'être exécutés et qui, en réaction, s'emparent du navire ; leur révolte se propage du port à toute la ville, avant d'être écrasée dans le sang, dans la célèbre séquence de l'escalier.

Avec ce film, réalisé en 1925 et diffusé à Berlin dès le début de l'année suivante, Eisenstein accède instantanément à une célébrité mondiale jamais démentie : en 1958, à l'Exposition universelle de Bruxelles, *Le Cuirassé Potemkine* est déclaré « meilleur film de tous les temps », sur douze films, reléguant à la deuxième place *La Ruée vers l'or* de Charlie Chaplin. Joseph Goebbels affirmera en 1933 qu'un tel film, sans équivalent dans l'histoire du cinéma, pourrait convertir au bolchévisme n'importe qui sans ferme conviction politique. En France, en raison de son contenu séditieux, le film n'obtiendra l'autorisation de diffusion qu'en 1953. Le *Potemkine* a dû faire l'objet de plusieurs restaurations en raison de l'histoire complexe de ses négatifs, détruits, censurés, remaniés, et ce, entre la Russie et l'Allemagne.

Comme *La Grève*, le film s'inscrivait dans un projet initialement plus ambitieux, conçu avec la scénariste et révolutionnaire Nina Agadjanova-Choutko avec l'aide de l'écrivain Isaac Babel, qui retraçait l'ensemble des événements de 1905 en tant que préfiguration des révolutions de 1917. La mutinerie du *Potemkine*, seul épisode finalement retenu, devait donc fonctionner comme un moment clé condensant l'esprit révolutionnaire de 1905, obéissant au principe de la synecdoque (la *pars pro toto*, « la partie pour le tout ») cher à Eisenstein. Il exalte, en effet, la solidarité révolutionnaire à travers le motif dialectique du « un pour tous / tous pour un », décliné le film durant. Traitant d'une « défaite comme d'une victoire[1] », il montre la naissance d'un peuple révolutionnaire qui, à travers les répressions et les souffrances qu'il subit, se constitue en un *collectif* uni et soudé, par-delà sa diversité, et qui, parce qu'il est opprimé, se soulève : « le deuil se transforme en colère[2] ». D'où l'importance qu'occupe dans le film le *pathos*, en tant que force paradoxale d'action.

Composé telle une tragédie classique en cinq actes, traversé par un souffle lyrique, le film combine des images d'actualités (pour les navires en mer à la fin du film) avec des moments de pure invention : le prélat recouvrant les mutins devant être exécutés, la répression dans l'escalier Richelieu (qui, en réalité, eut lieu dans le port et dans la rue Langeron) ou le cuirassé (recomposé à partir d'un autre navire auquel on ajouta des éléments postiches, comme les canons). Eisenstein, qui endosse là les habits d'un « cinéaste d'histoire[3] », revendique cette reconstitution expressive du passé par les moyens de l'art en invoquant une maxime de Johann Wolfgang von Goethe, « le contraire de la vérité au nom de la vraisemblance[4] ».

Tourné en quatre mois seulement, *Le Potemkine* doit beaucoup à la photographie d'Édouard Tissé, opérateur fidèle d'Eisenstein, et notamment à sa manière de capturer brumes et vagues. Les intertitres, élaborés par le poète Nikolaï Asséïev, avec l'aide probable de Sergueï Trétiakov, contribuent à la poésie du film, tandis que la musique composée par Edmund Meisel pour la diffusion allemande, hautement percussive, renforce son caractère dramatique et subversif. Le film fut monté à toute allure en quatre semaines pour être projeté en décembre 1925 au Bolchoï, pour la première ; certains plans auraient alors été collés, dans la hâte, avec la salive du cinéaste, tenant miraculeusement ensemble. Lors de la première, il était même initialement prévu, afin de renforcer le choc provoqué par le film, que l'écran se fende sur le plan final de la proue du *Potemkine*, pour laisser sortir un cuirassé en carton-pâte[5].

Dans son film, Eisenstein déploie un dialogue soutenu avec ses contemporains, qu'il s'agisse de thèmes ou de motifs plastiques : affiches d'Alexandre Rodtchenko et d'El Lissitzky, spectacles de Sergueï Trétiakov... La composante romantique révolutionnaire du *Potemkine* fait en même temps écho à un nombre élevé d'œuvres de l'histoire de l'art, qu'il s'agisse de la *terribilità* michelangelesque, qui imprègne le corps sculptural des matelots du cuirassé, de *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix pour le surgissement du drapeau rouge telle une épiphanie, du *Massacre des Innocents* de Nicolas Poussin ou des gravures de Félix Vallotton qu'Eisenstein semble se rappeler pour la répression sauvage des Cosaques dans l'escalier. Pour cette scène, le cinéaste s'inspire également de *La Transverbération de sainte Thérèse* de Bernin pour concevoir la figure éplorée de la mère à l'enfant dont le landau dévale les marches de l'escalier d'Odessa – sans conteste, la séquence d'Eisenstein la plus célèbre et qui, en tant que telle, est emblématique de l'*extase* dont il souhaite affecter son spectateur. — A. A.

1 Sergueï Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, 1989, p. 197.
2 *Ibid.*, p. 201.
3 Barthélemy Amengual, *¡Que Viva Eisenstein!*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 171.
4 Eisenstein, « Les douze apôtres », *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions du Progrès, trad. Lucia Galinskaïa et Jean Cathala. 1958, p. 25.
5 *Cf.* également les « Projets de mise en forme pour la première du film de Sergueï Eisenstein, *L'Année 1905* » de Kasimir Malévitch, trad. Pierre Rusch, p. 292 du présent ouvrage.







←

Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *fin de la séquence de l'escalier d'Odessa : trois plans de statues de lion, l'un couché, le deuxième aux aguets, le troisième dressé sur les pattes avant, incarnent le réveil du peuple*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières

↓

Alexandre Rodtchenko
Le Bébé dans le landau (séquence de l'escalier d'Odessa), élément de photomontage pour une affiche du *Cuirassé Potemkine*, 1925
Épreuve gélatino-argentique découpée, 12,8 × 8,8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky



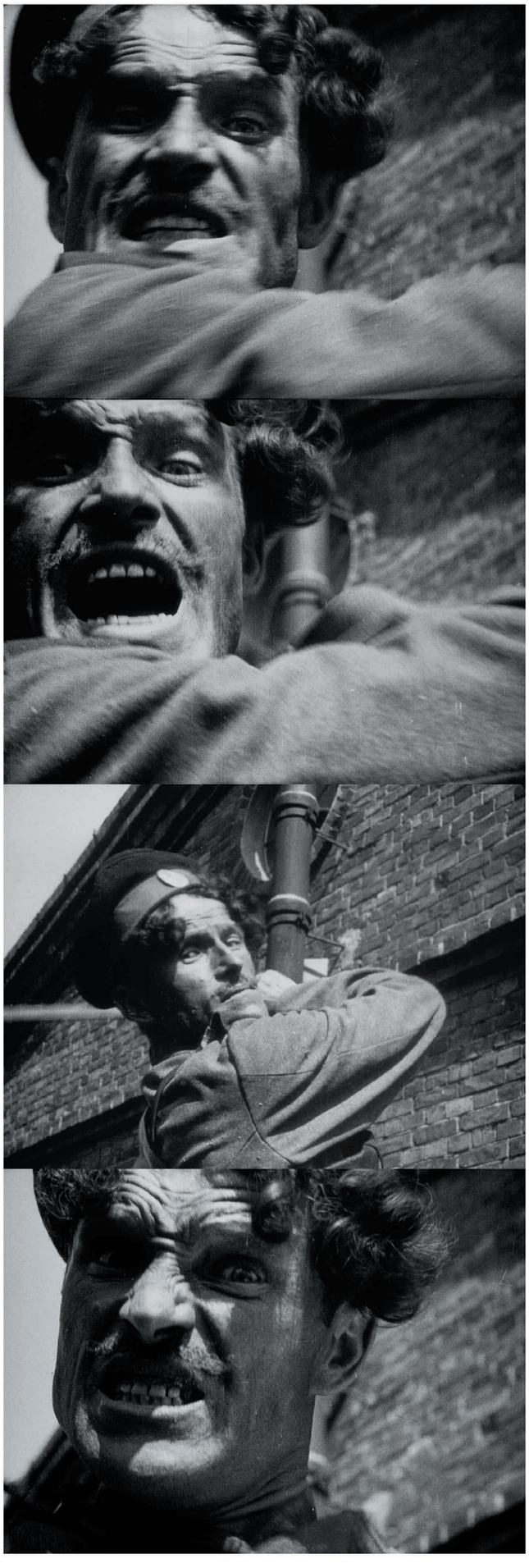




L’escalier d’Odessa

Si le film relate des événements historiques, le massacre dans l’escalier Richelieu est une invention d’Eisenstein, qui fut frappé, à sa vue, par son potentiel de scansion dramaturgique. Le cinéaste opère une reconstruction vraisemblable de la réalité, au point que l’historien britannique Richard Hough la relate comme un fait. La technique de tournage en extérieurs reproduit la facture des images d’actualités, surtout dans les plans d’ensemble. Pourtant, le montage multiplie les angles et les échelles de plans différents, donnant au spectateur l’impression de participer à l’événement. L’émotion culmine avec le bébé dans un landau dévalant l’escalier sous le feu de la troupe, image devenue mythique. Cette disproportion exagérée à dessein entre la force brutale des Cosaques et l’extrême vulnérabilité de l’enfant emporte l’affect du spectateur dans un *pathos* typiquement eisensteinien. Cette séquence procède d’un sens aigu de l’espace et de ses puissances dramatiques, qui se combine avec une technique de cadrage polyfocale, non perspectiviste, qui consiste à situer la caméra dans l’arène de la mise en scène et non plus face à elle. — P. R.

Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *séquence de l’escalier d’Odessa*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68’
Paris, Films Sans Frontières



↓ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *séquence de l'escalier d'Odessa*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières

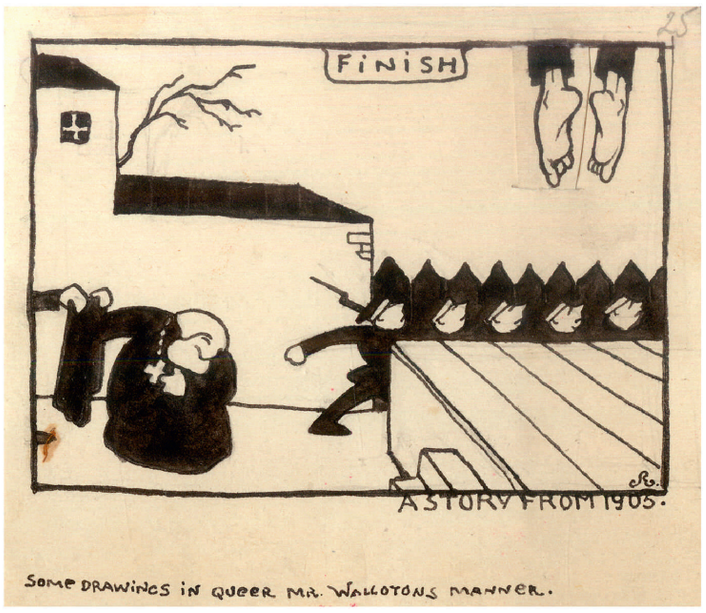
→ Sergueï Eisenstein
Finish. A Story from 1905. Some drawings in queer Mr. Vallotton's manner [Finale. Une histoire de 1905. Quelques dessins à la manière étrange de M. Vallotton], 1919
Encre de Chine sur papier, 9,5 × 11,1 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↘ Félix Vallotton
À vingt ans..., 1894
Xylographie sur papier vélin, 18,1 × 22,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon



Félix Vallotton

Peintre ayant partagé l'aventure des nabis, Félix Vallotton (1865-1925) est surtout connu pour son travail de graveur et d'illustrateur. Ses xylographies, empreintes de sensibilité anarchiste, se reconnaissent à leur expressivité, obtenue par un style extrêmement synthétique, aux vastes aplats de noir. Traitant des injustices sociales et de l'hypocrisie de ses contemporains, ses planches satiriques comme dramatiques lui assurent une célébrité internationale. Il collabore au journal anarchiste *L'Assiette au beurre*, dont Eisenstein raffolait. Le cinéaste était familier de ses travaux gravés, comme en témoigne son dessin consacré aux répressions des révolutions de 1905 intitulé *Finish. A Story from 1905. Some drawings in queer Mr. Vallotton's manner.* Il y reprend son esthétique incisive et stylisée, anticléricale et antimilitariste, pour représenter le corps militaire comme une entité géométrique et monstrueuse à mille têtes et bras, qui préfigure la troupe déshumanisée des Cosaques dans *Le Cuirassé Potemkine*, véritable machine de mort sans visage. On y retrouve aussi la figure du prêtre complice de la répression qui, dans le film, en appelle à l'exécution des mutins en agitant sa croix. — A. A.


FINISH
A STORY FROM 1905.
SOME DRAWINGS IN QUEER MR. WALLOTONS MANNER.


A VINGT ANS...
FV



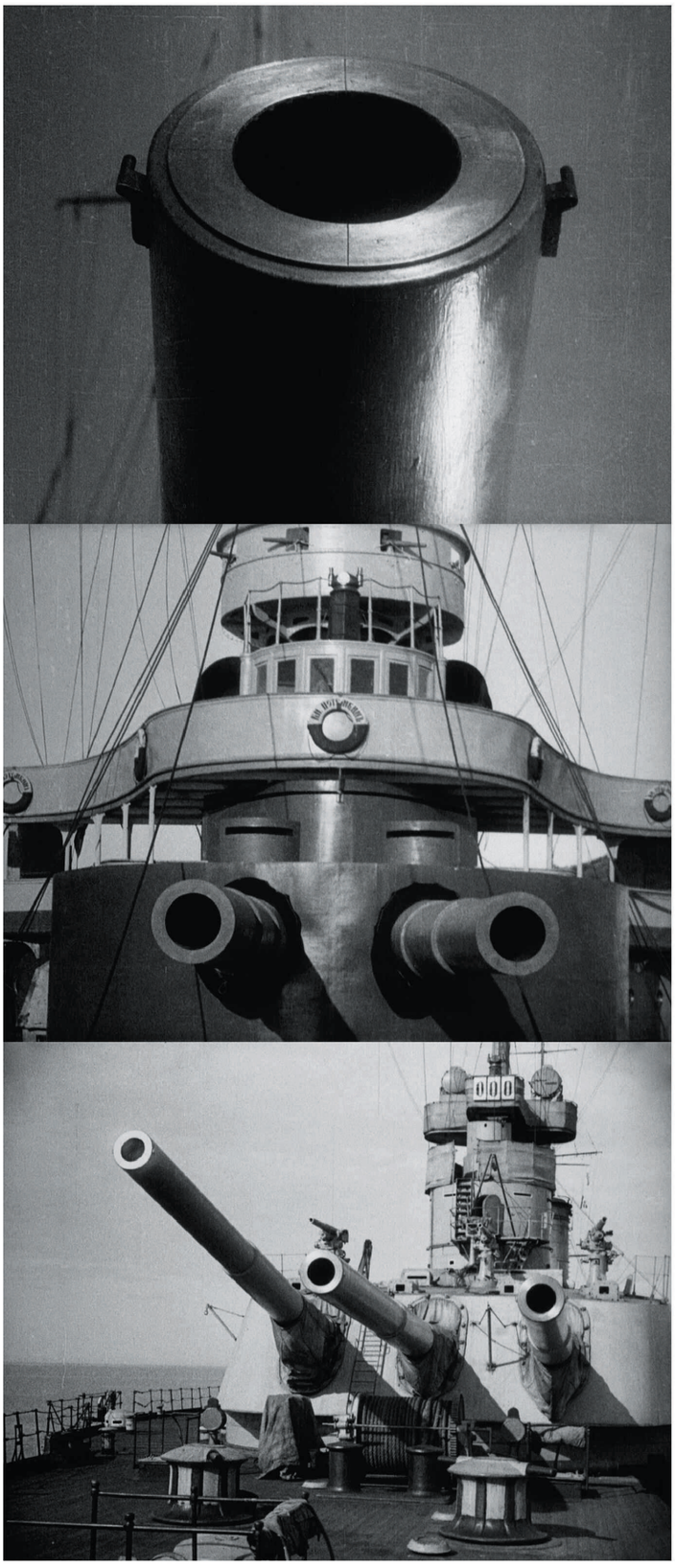


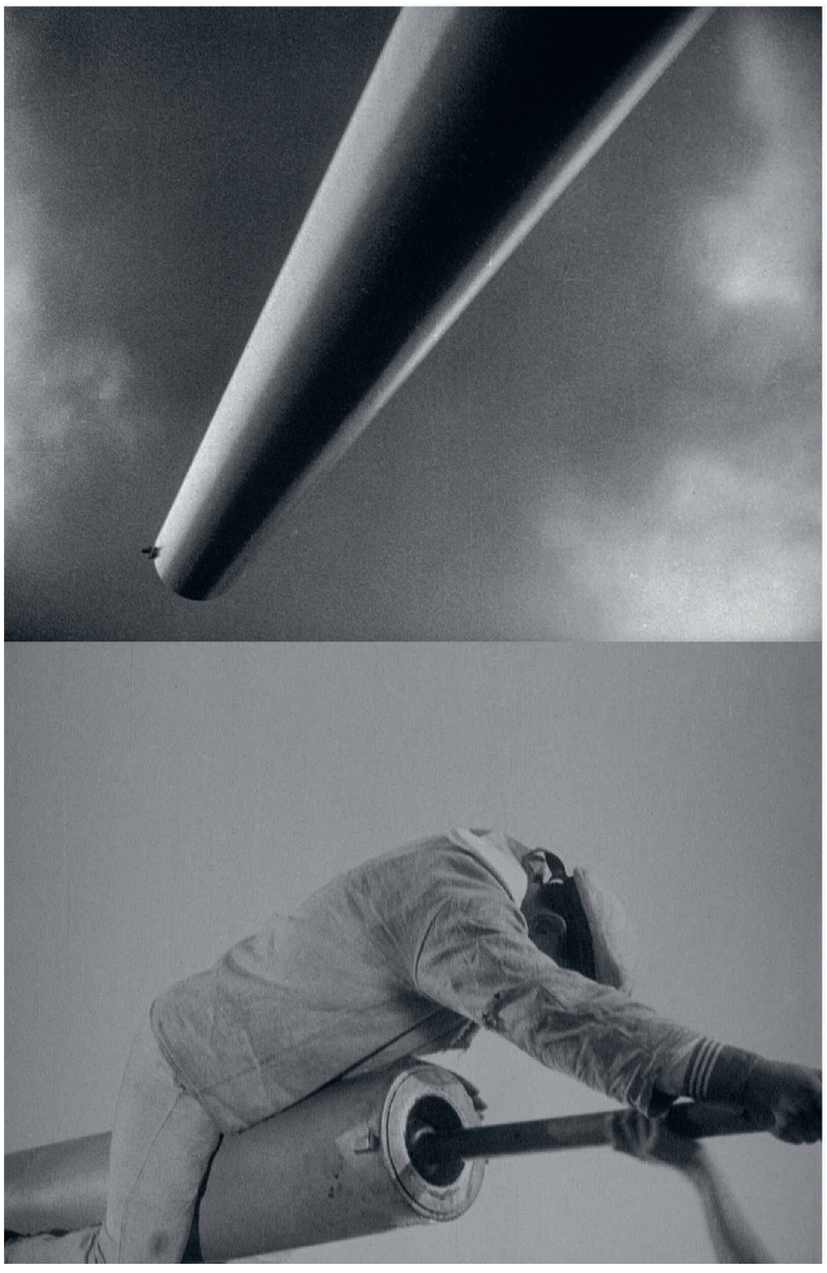
Iouri Rojkov
Aux ouvriers de Koursk

En 1924, l'artiste autodidacte Iouri Rojkov (1898-1940) élabore une série de dix-sept photomontages à partir du poème de Vladimir Maïakovski de 1923 *Aux ouvriers de Koursk qui ont extrait le premier minerai.* Les ouvriers de la région de Koursk, alors synonyme de promesse d'industrialisation pour les Soviétiques, deviennent sous la plume de Maïakovski les héros du communisme : la croûte terrestre qu'ils fendent symbolise l'ordre bourgeois, le fer qu'ils font remonter le prolétariat, masse opprimée désormais victorieuse. Les photomontages de Rojkov sont montrés pour la première fois en 1930, à l'occasion de l'exposition que le poète organise autour de ses travaux, peu avant son suicide. À travers le photomontage, prisé comme forme d'agitation pour les masses, Rojkov transpose l'enthousiasme révolutionnaire de Maïakovski en un *photopoème* explosif, inspiré par le montage cinématographique. Les planches, quasi contemporaines du *Potemkine*, résonnent avec l'obsession d'Eisenstein pour les canons. S'ils sont initialement braqués sur les mutins, ils tombent en leurs mains, en raison de la fraternisation qui s'opère entre tous : « Nous sommes passés à travers le feu / à travers la gueule des canons », écrit Maïakovski. — A. A.

↑ Iouri Rojkov
Aux ouvriers de Koursk qui ont extrait le premier minerai. Monument provisoire réalisé par Vladimir Maïakovski, planches 1 et 2, 1924
Coupures de presse, tirages photographiques et papiers colorés découpés et collés sur papier, 36,6 × 24 cm chacun
Moscou, musée de la Littérature Vladimir-Dahl

→ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *motif des canons*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières





Alexandre Rodtchenko

Alexandre Rodtchenko (1891-1956), artiste majeur du constructivisme, membre du LEF (Front gauche de l'art), mène pendant la NEP (Nouvelle politique économique), avec Maïakovski, qui écrivait les slogans, une activité publicitaire pour des agences d'État (notamment Dobroliot). Ces publicités percutantes, très appréciées des commanditaires, firent sa notoriété. Parmi ses diverses collaborations avec les cinéastes soviétiques (Dziga Vertov, Lev Kouléchov...), figurent ses affiches pour *Le Cuirassé Potemkine*, ainsi que la maquette d'un livre sur le film. Avec Eisenstein, les affinités sont nombreuses, en témoigne leur goût pour le contraste. Le cinéaste reprend à Rodtchenko l'art du cadrage oblique, tandis que Rodtchenko puise chez Eisenstein le motif des accumulations de pièces en série (dans *La Grève*), l'attention aux visages typiques et expressifs ou l'idée du portrait-montage photographique par multiplication de cadres. *Le Cuirassé Potemkine* s'inscrit pleinement dans ce courant où l'art est un projet d'organisation de la vie dans tous ses aspects matériels, formels, moraux et psychiques. Tel est l'objectif qu'assignait Eisenstein à son cinéma : labourer l'esprit du spectateur jusqu'aux profondeurs de l'affect afin de l'amener à changer son attitude et à s'émanciper. — P. R.

↑ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *motif des canons*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières

→ Alexandre Rodtchenko
Affiches pour *Le Cuirassé Potemkine*, 1925-1926
Impression offset sur papier, 72 × 101 cm et 71 × 106 cm
Moscou, collection Dobrovinsky


ГОРДОСТЬ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ
БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН
Производство 1 фабрики ГОСКИНО
Постановка Эйзенштейна
Оператор Тиссэ
1905 г.


БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН
1905
производство
ГОСКИНО
ПЕРВОЙ ФАБРИКИ
ПОСТАНОВКА
С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА
ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР
ЭДУАРД ТИССЭ



Hurle, Chine!

Initiée dans le domaine du théâtre, l'étroite collaboration entre Eisenstein et l'écrivain Sergueï Trétiakov se poursuit au cinéma. Passionné par la Chine, où il enseigne en 1924-1925, Trétiakov lui consacre plusieurs écrits, dont une pièce, *Hurle, Chine!*, qui décrit le pays en proie à l'impérialisme étranger. Son intrigue, en neuf maillons, s'inspire d'un fait réel : en juin 1924, dans la ville de Van-Sian, le capitaine d'une canonnière anglaise s'insurge de la mort accidentelle d'un agent commercial et exige que soient exécutés de manière arbitraire deux bateliers chinois, sous peine de représailles. Si la pièce fut mise en scène en 1926 par Vassily Fiodorov, un élève de Vsévolod Meyerhold, en concertation avec ce dernier, Trétiakov demanda à Eisenstein des conseils en la matière. Par ailleurs, Trétiakov a contribué, à Odessa, à l'élaboration du tournage du *Potemkine*, ce qui explique les convergences entre la pièce et le film : morts d'innocents provoquant l'indignation, fraternisation et articulation entre un et tous, valorisation de l'architecture navale, et surtout motif omniprésent de la gueule de canon menaçante, comme dirigée vers le spectateur. — A. A.

Alexeï Témérine
Hurle, Chine ! *de Sergueï Trétiakov (en neuf maillons), mise en scène : Vassily Fiodorov (avec la participation de Vsévolod Meyerhold), dispositif scénique : Sergueï Éfimenko, première le 23 janvier 1926, TiM (théâtre Meyerhold), Moscou,* 1926
Épreuves gélatino-argentiques, 22,5 × 14 cm, 15,5 × 22 cm et 17 × 23 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine









Nicolas Poussin
Le Massacre des Innocents

La séquence de l'escalier Richelieu du *Potemkine* partage avec la scène de Poussin, toute en force et en concision, certains moyens caractéristiques, de sorte que le cinéma prend ici le relais de la peinture d'histoire. De petits groupes et des figures individuelles nettement identifiables se détachent des plans d'ensemble de la foule, tandis que l'architecture vient renforcer la rigueur de la composition. À la suite de Poussin, Eisenstein isole et met l'accent sur des figures malmenées qui concentrent le pathos et provoquent l'affect du spectateur. Tout comme le philosophe Louis Marin, qui a analysé le dispositif mis en œuvre par Poussin pour suggérer la voix, Eisenstein avait remarqué que le cri de *La Boyarde Morozova* (1884-1887) de Vassily Sourikov – l'une de ses sources d'inspiration – *s'entend* par le vide laissé devant sa bouche. De même, dans *Potemkine*, le cri de la femme au lorgnon se dédouble, quand elle voit le landau, puis quand le coup de sabre vient l'aveugler, la laissant bouche bée : là, le spectateur « entend » le cri. Cette image hantera durablement Francis Bacon, au point de lui donner envie de devenir à son tour un peintre de bouches hurlantes, lui qui affirmait que le meilleur cri humain fut de la main de Poussin. — P. R.

← Nicolas Poussin
Le Massacre des Innocents, 1625
Plume et encre brune sur papier, 14,8 × 16,4 cm
Lille, palais des Beaux-Arts

↙ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *séquence de l'escalier d'Odessa : le cadavre d'Aba (Aba Glaouberman) porté par sa mère (Prokopenko)*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières

↓ Stefano Tofanelli (d'après Nicolas Poussin)
Le Massacre des Innocents, s. d.
[fin du XVIIIe siècle – début du XIXe siècle]
Gravure de Giovanni Folo
Burin, 47 × 58,8 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts

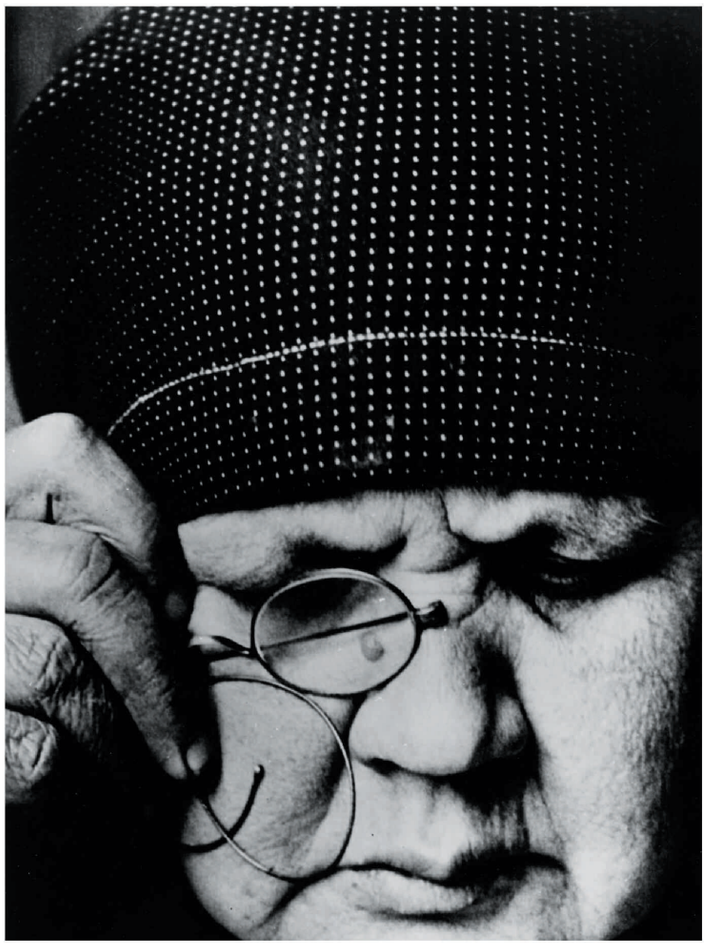




↑ Francis Bacon
Study for the nurse in the film « Battleship Potemkin »
[Étude pour la nurse du *Cuirassé Potemkine*], 1957
Huile sur toile, 198 × 142 cm
Francfort-sur-le-Main, Städel Museum
(œuvre non exposée)

↗ Alexandre Rodtchenko
Portrait de ma mère, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 41 × 30,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

→ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *séquence de l'escalier d'Odessa : la femme au lorgnon (N. Poltavtséva)*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières





↓ Luc Breton (d'après Bernin)
La Bienheureuse Ludovica Albertoni, après 1755
Terre cuite (modelée), 20 × 46 × 10 cm
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

→ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *séquence de l'escalier d'Odessa : la mère au landau (Béatrice Vitoldi)*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières



Bernin

Eisenstein admire l'œuvre de Bernin (1598-1680), qu'il envisage sous l'angle du montage comme de l'extase, concept central dans sa pratique artistique et théorique, qu'il entend littéralement comme « sortie de soi » et n'a cessé de mettre en scène. Pour la séquence d'anthologie de l'escalier d'Odessa, où la mère se pâme de douleur au moment où elle est fusillée, avant de lâcher son landau dans l'escalier, Eisenstein s'est inspiré de la transverbération de Thérèse d'Avila telle que l'a représentée Bernin en s'appuyant sur le récit autobiographique de la sainte. De Bernin, Eisenstein reprend le pathos propre au baroque de la Contre-Réforme ainsi que la suggestive ambivalence entre jouissance et douleur, formulant en images une extase conçue pour contaminer le spectateur. Bernin reprend la composition de *L'Extase de sainte Thérèse* (1647-1652), une vingtaine d'années plus tard, pour représenter le transport mystique de Ludovica Albertoni, béatifiée par Clément X, dans *La Bienheureuse Ludovica Albertoni* (1674), dont une copie fut exécutée par le sculpteur bisontin Luc Breton (1731-1800), émule de Jean-Baptiste Pigalle et qui fut impressionné par l'œuvre et l'esthétique de Bernin lors de son séjour à l'Académie française de Rome. — A. A.





Rouge

À l'origine signal d'anéantir l'ennemi lors d'une bataille, puis avertissement de répression contre une émeute, le drapeau rouge devient en 1848 et surtout avec la Commune celui du mouvement ouvrier socialiste. Le rouge (avec le vert) est une dominante dans l'art paysan russe et les icônes : *krasny*, « de la couleur du sang », est synonyme de beauté. Chez Eisenstein, qui s'intéresse à la couleur de manière générale en raison de ses propriétés dynamiques et musicales, la valeur émotionnelle du rouge est ici celle de l'idée révolutionnaire. Dans *Le Potemkine*, à travers le motif du drapeau, qui fut spécialement colorisé pour l'occasion, la couleur est subitement introduite au sein du noir et blanc, au moment où le lyrisme du film atteint son point culminant. Il s'agit ainsi, avec ce passage à une qualité nouvelle, avec ce bond « extatique » dans la couleur, de surprendre le spectateur et de lui transmettre la ferveur du soulèvement. Cette séquence a connu une célébrité non moindre que la fameuse affiche d'agit-prop d'El Lissitzky *Frappe les Blancs avec le coin rouge !*, à laquelle elle semble faire écho jusque dans sa géométrisation. — P. R.

Solomon Télingater
Sans titre, [années 1930]
Photomontage, 23,3×17,6cm
Prague, Ne boltai! Collection

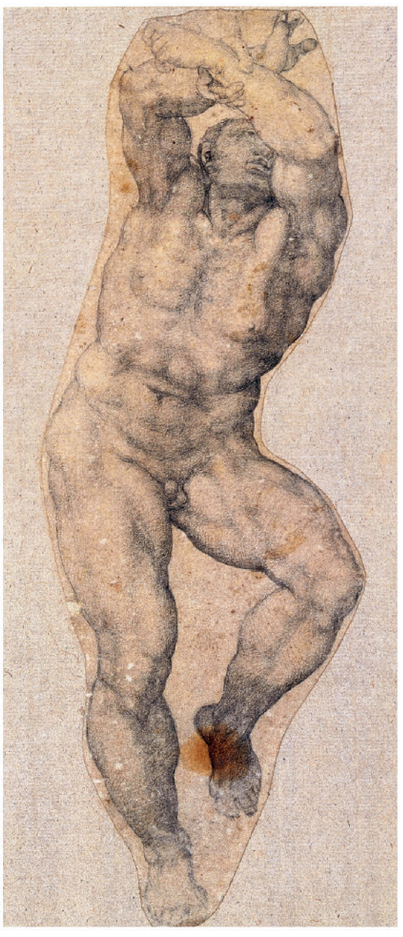
↓ El Lissitzky
Frappe les Blancs avec le coin rouge!, 1919
Impression offset sur papier monté, 48,3 × 69,2 cm
Prague, Ne boltai! Collection

↓↓ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine : *le drapeau rouge hissé par les mutins*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières









Michel-Ange
L'Esclave mourant – Terribilità

La deuxième séquence du *Cuirassé Potemkine* nous plonge dans le dortoir des marins, endormis dans leurs hamacs. Rudoyé par un sous-officier de garde, un adolescent pleure, en proie à une rage impuissante. Son dos nu, puissamment musclé, est secoué par les sanglots. L'insistance d'Eisenstein sur le corps sculptural des marins, teintée d'homo-érotisme, évoque sa fascination pour la personnalité comme pour l'art de Michel-Ange, dont il admirait les constructions paradoxales, exprimant, à l'aide du *contrapposto* qu'Eisenstein commentera en termes de montage, un déchirement intérieur. Son *Esclave mourant* (1513-1515), initialement destiné au tombeau du pape Jules II, constitue une belle incarnation de la *terribilità* michelangelesque, que Stendhal appelle le genre terrible. Dans son film, Eisenstein reprend à Michel-Ange cet état du pathos qui peut conduire au sublime : l'affect de la puissance entravée. Chris Marker citera, dans *La Jetée* (1962), cette séquence du *Potemkine*, en opérant un déplacement significatif puisque le héros dans un hamac est un prisonnier, soit le titre original que Michel-Ange réservait à ses esclaves, *Prigioni*, «captifs». — P. R.

←← Michel-Ange (d'après)
Esclave mourant, réalisé pour le tombeau de Jules II, 1513-1515
Copie réalisée par l'atelier de moulages du musée du Louvre, XIXe siècle
Plâtre, 230 × 74 × 56 cm
Paris, Beaux-Arts de Paris

← Alessandro Allori (d'après Michel-Ange)
Homme nu suspendu par une main, s. d. [2de moitié du XVIe siècle]
Copie d'après l'un des Élus tirés au Ciel par les anges dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange (Rome, Vatican, chapelle Sixtine)
Pierre noire sur papier beige découpé et collé en plein, 28 × 9 cm
Paris, musée du Louvre

↓ Vladimir Féfer
Photographie de promotion pour Le Cuirassé Potemkine : *la grève des dockers du port d'Odessa* [séquence non incluse dans le montage final], 1925
Épreuve gélatino-argentique, 8 × 10 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI) 1923-1-44 л61 (œuvre non exposée)

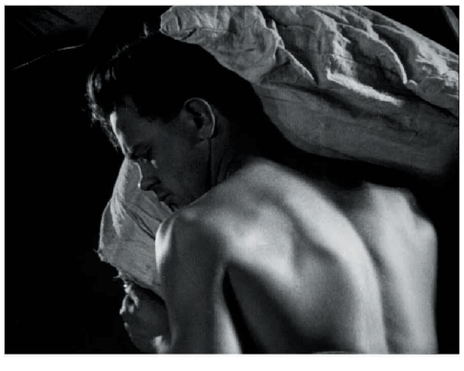
↓↓ Sergueï Eisenstein
Le Cuirassé Potemkine, *les corps sculpturaux des marins*, 1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68'
Paris, Films Sans Frontières











Stéréo

19/III 97

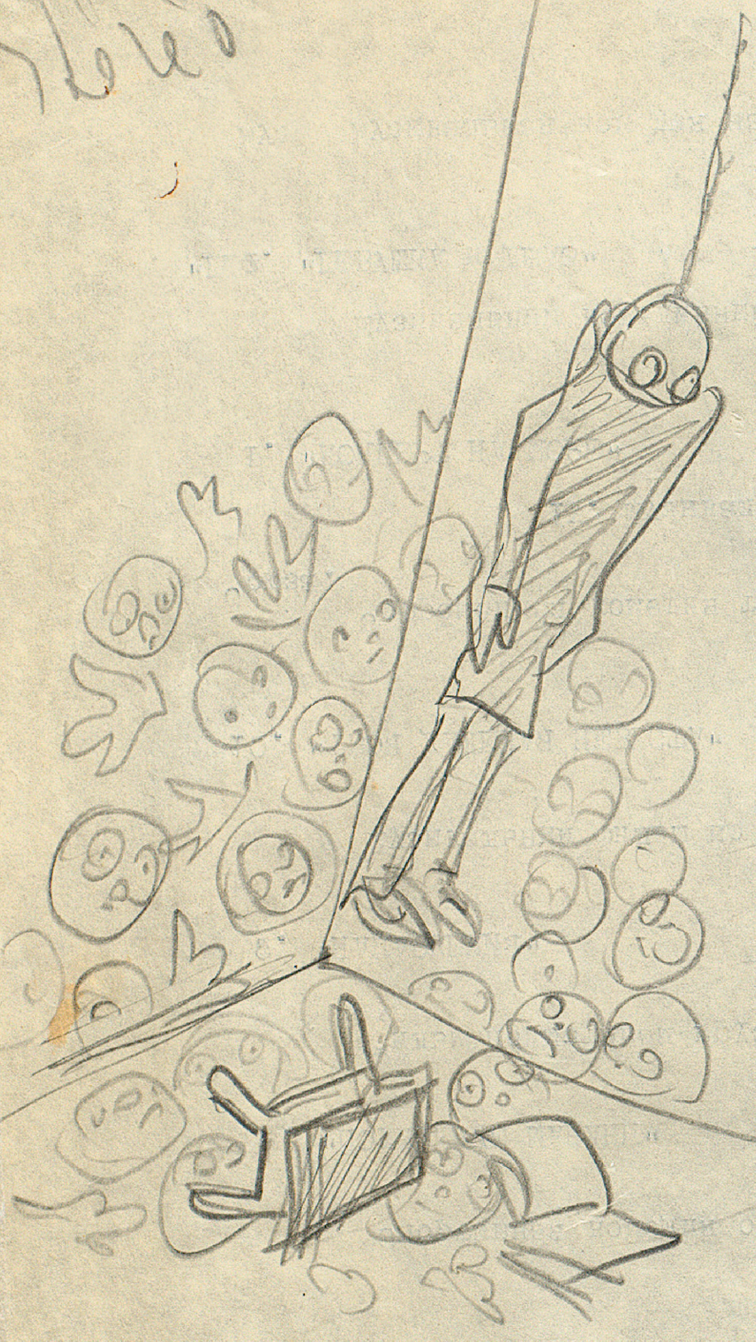


fig 1

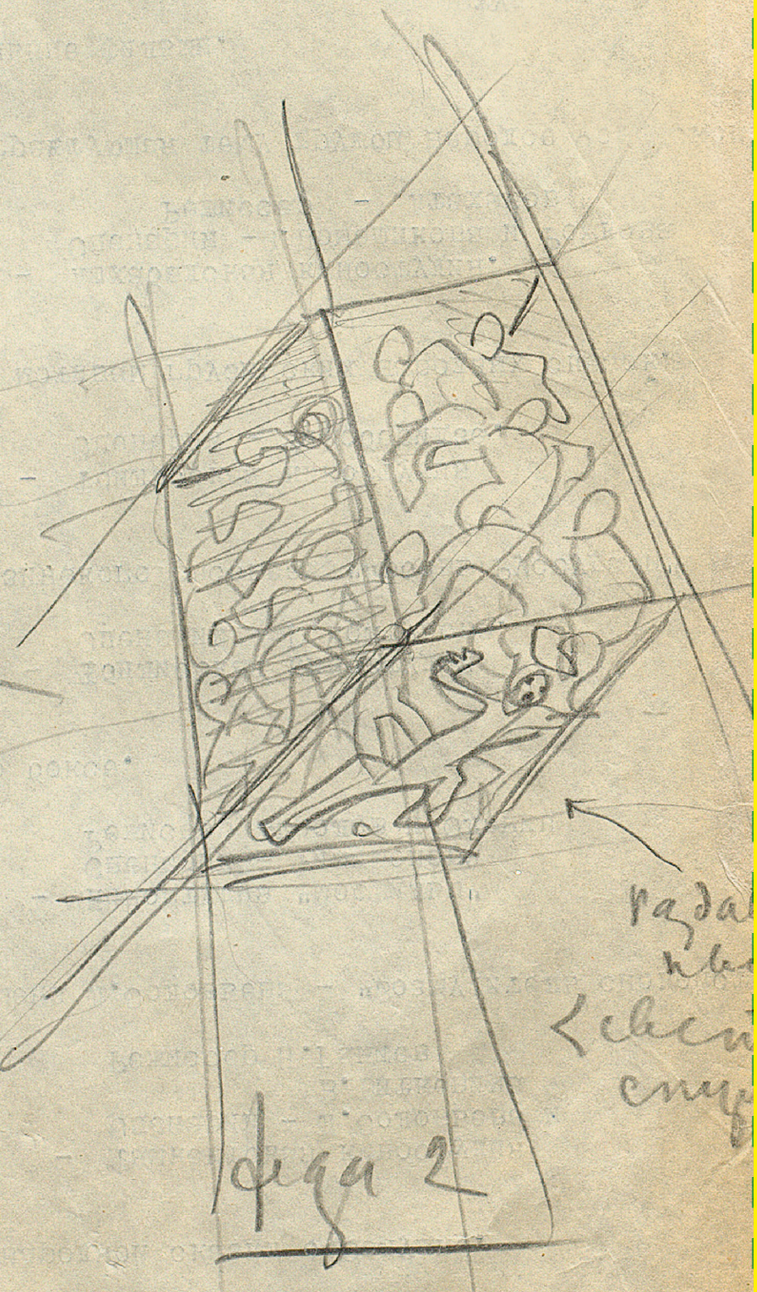


fig 2

glass house

odlew
u
konj. odlew

Macon – U.S.A. 1929-30.

Стеклянный Дом

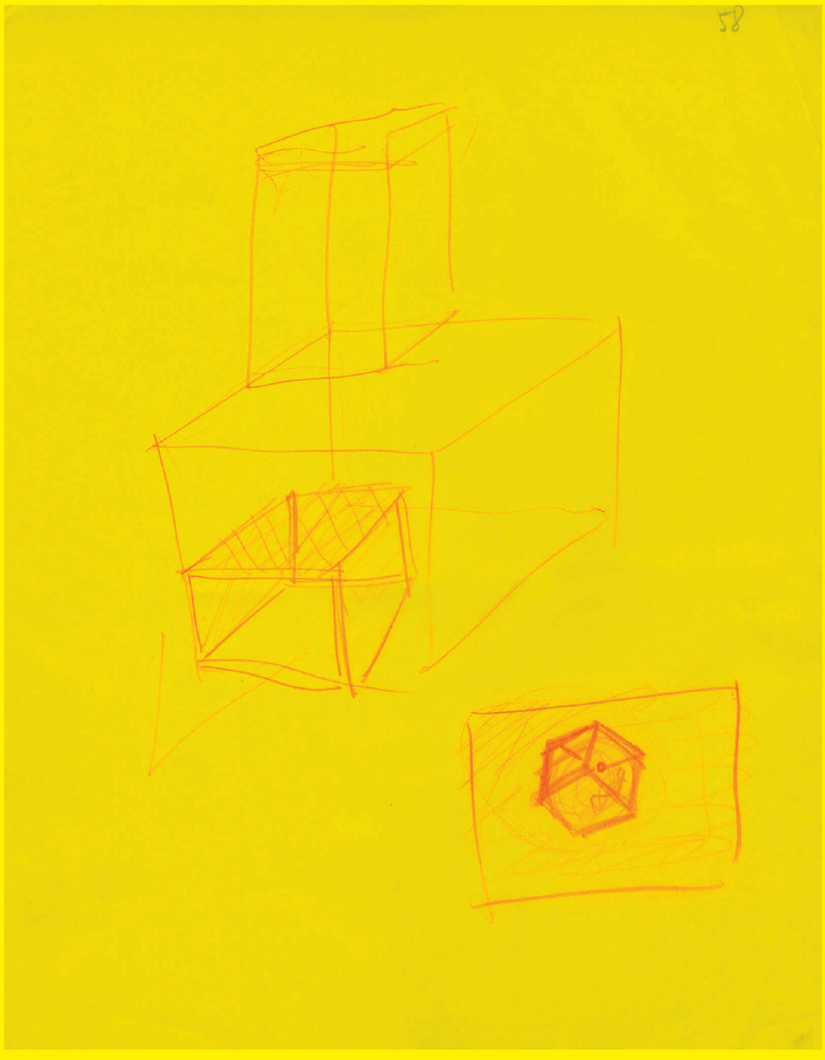


Glass House

Chacun, une fois dans sa vie, écrit son mystère; le mien, c'est Glass House — Sergueï Eisenstein, *Glass House. Du projet de film au film complet*, introduction, notes et commentaires par François Albera, Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, trad. Valérie Pozner, Mikhaïl Maïatski et François Albera, 2009, p. 79

Sergueï Eisenstein
Stéréo, croquis pour *Glass House*, 19 mars 1947
Mine graphite sur papier, 29,8 × 22 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
(p. 138)

↓
Sergueï Eisenstein
Sans titre, croquis pour *Glass House*, [1930]
Crayon de couleur sur papier, 28,2 × 21,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



Inspiré par l'architecture moderne et les expérimentations autour du verre – notamment les travaux de Ludwig Mies van der Rohe –, Eisenstein imagine à Berlin, en 1926, tourner un film à l'intérieur d'un gratte-ciel entièrement constitué de ce matériau. Sa découverte, par la suite, lors de son séjour américain, des travaux de Frank Lloyd Wright ne fait que renforcer son désir de mener à bien ce projet. Le cinéaste, qui déclare alors se sentir « à l'étroit dans le cinéma », envisage d'exploiter les ressources de la transparence pour révolutionner radicalement le médium cinématographique et le transformer en un « cinéma de l'apesanteur », dépourvu d'anecdotes, grâce à la superposition des plans, à l'adoption d'un mode de vision polyfocale et à l'abolition des repères spatiaux habituels. Le projet comporte par ailleurs une puissante dimension dystopique puisqu'il met en scène une société où tout est visible par tous et où la prise de conscience progressive par les habitants du gratte-ciel de cette transparence absolue et généralisée instaure un climat de suspicion et d'oppression, conduisant au désespoir et à la mort.

Eisenstein prévoyait de mettre en scène des situations domestiques dans cette tour d'habitation fictionnelle, suspendue au-dessus du sol, dont même les planchers sont transparents. Or, dans les années 1920-1930, la typologie de la tour de verre est encore liée aux bureaux. Mies van der Rohe ne construira les immeubles résidentiels *Lake Shore Drive*, à Chicago, qu'en 1949-1951. L'anticipation d'Eisenstein met ainsi en conflit deux significations opposées : l'idée du « gratte-ciel » comme structure hiérarchique fonctionnelle du capitalisme, inventée en 1879 à Chicago, et la transparence, expression et instrument de l'idéal égalitaire de libre communication entre les sujets. Ce projet répond, pour une part, à *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. L'idée de la caméra mobile omnidirectionnelle lui a été inspirée par les innovations techniques pour ce film. Eisenstein se réfère aussi aux utopies architecturales de la modernité, comme celles de Paul Scheerbart, Bruno Taut, El Lissitzky, Kasimir Malévitch et Ivan Léonidov. Sa relation aux expressionnistes allemands de la *Gläserne Kette*[1] est ambivalente : l'architecture de verre n'est pas d'avance chez lui un médium merveilleux, propre à susciter la grande « communauté spirituelle » dont rêvaient aussi certains symbolistes. Au reste, lors de sa visite du tournage de *Metropolis*, c'est le lieu de débauche appelé « les Jardins éternels », sous un dôme de verre au sommet de la tour des maîtres, qui attirera surtout son attention ironique.

Dans ses premières notes pour *Glass House*, Eisenstein emploie le terme mise en forme (*oformlénüé*), qui appartient au lexique des architectes constructivistes, lié à la notion de mise en forme du mode de vie (*oformlénüé byta*) ; cette question est une clé de ce projet cinématographique, elle se trouvait alors au cœur des débats architecturaux des constructivistes. Rappelons qu'Andreï Bourov, membre de l'OSA (Union des architectes contemporains), sera l'assistant de Le Corbusier pour le *Centrosoyouz* et le maître d'œuvre des décors pour la ferme d'État (*sovkhoze*) de *La Ligne générale*. Léonidov, jeune architecte constructiviste, invente des projets de tours de verre remarquables, dont la tour du projet de l'Institut Lénine (1927). L'architecture constructiviste répond à une société en devenir. La mobilité nouvelle déclenchée par la révolution inspira au poète Vélimir Khlebnikov, ami de Vladimir Tatline, l'idée de la maison devenue boîte de verre mobile, dotée de roues, pouvant être montée sur un train ou sur un bateau. Ces conceptions se radicaliseront dans certains projets de ville en apesanteur, comme ceux de Guéorgui Kroutikov. La tour de *Glass House* doit également flotter au-dessus de la circulation, visible par transparence. C'est parce que les habitants de la tour de verre vivent toujours en régime capitaliste que la catastrophe peut arriver, par la contradiction entre la transparence architecturale et l'idéal de transparence non réalisé. L'incapacité de prendre autrui en considération est corrélée à la réduction des individus au statut d'agents économiques et productifs, y compris sous le stalinisme. La transparence révèle ici l'intériorisation d'une indifférence apprise afin de maintenir la fiction de l'espace privé. L'utopie comme instrument de critique de la réalité engendre le récit dystopique. Ainsi, *Glass House* n'est pas une attaque contre l'architecture moderne mais contre sa falsification comme « style international » alors que la transformation du mode de vie est bloquée.

Projet aussi ambitieux que visionnaire, comme de nombreux autres projets avortés d'Eisenstein – par exemple celui de tourner un film qui prendrait pour point de départ *Le Capital* de Karl Marx, qui l'occupe dès l'automne 1927 –, *Glass House* ne verra jamais le jour. Pour autant, il ne cessera de revenir dans les écrits et réflexions du cinéaste, y compris sous la forme du « livre sphérique » qu'il aspire à écrire dans le domaine théorique[2]. De ce projet subsiste un ensemble de dessins et de notes qui permettent d'imaginer à quoi aurait pu ressembler ce « film impossible », représentatif du démon de l'inachèvement qui traverse l'œuvre tout entier d'Eisenstein. — A. A. et P. R.

1 *Gläserne Kette* (chaîne de verre), groupe d'artistes et d'architectes allemands menés par Bruno Taut, à l'origine d'une correspondance épistolaire sous forme d'une lettre-chaîne entre décembre 1919 et décembre 1920.

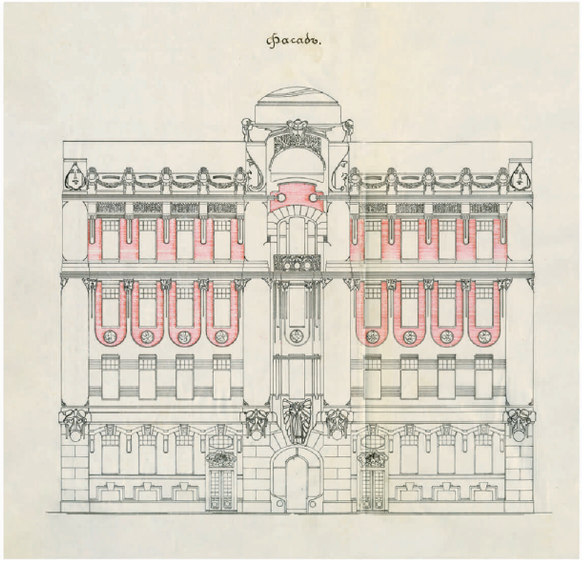
2 *Cf.* Sergueï Eisenstein, « Le livre sphérique » (1929), trad. Ada Ackerman, p. 295 du présent ouvrage.

↓ Mikhaïl Eisenstein
Rue Albert 4 : élévation de la façade, vers 1905
Encre noire sur papier-calque, 33 × 19 cm
Riga, Archives nationales
(œuvre non exposée)

↘ Mikhaïl Eisenstein
Rue Élisabeth 10A : élévation de la façade, vers 1905
Encre noire et rouge sur papier, 30 × 40 cm
Riga, Archives nationales
(œuvre non exposée)

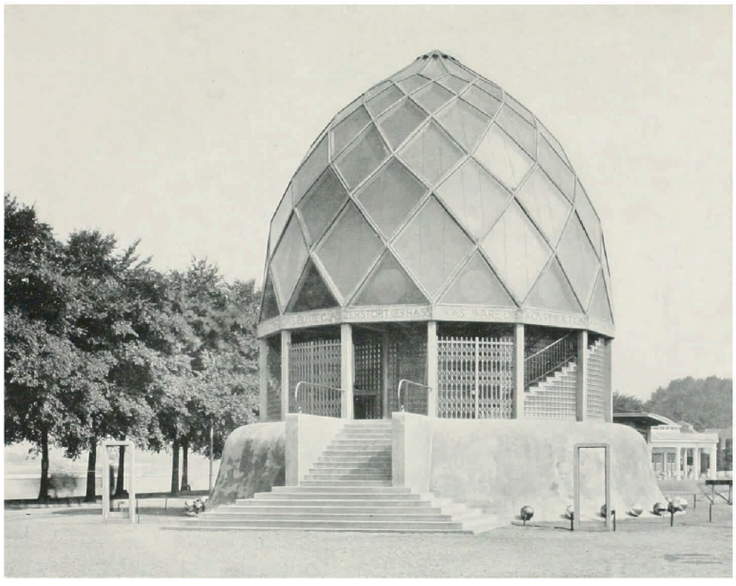
→ Bruno Taut
Glashaus (pavillon de verre), exposition du Deutscher Werkbund, Cologne, 1914 : vue extérieure, pièce haute sous la coupole, escaliers
Photographies extraites du *Jahrbuch des deutschen Werbundes 1915. Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914*, Munich, F. Bruckmann, 1915

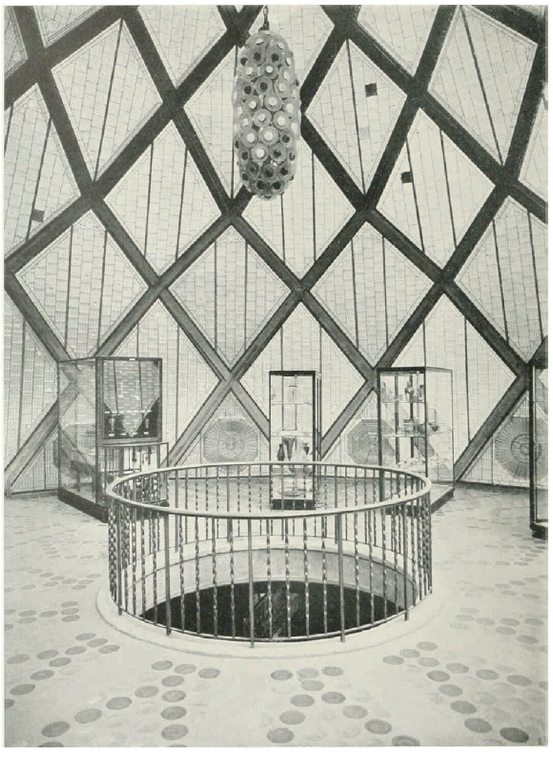


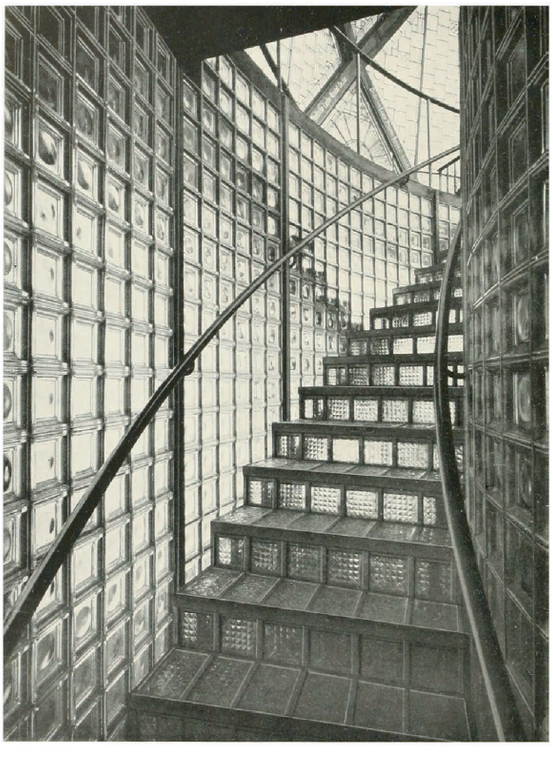


Mikhaïl Eisenstein, architecte à Riga

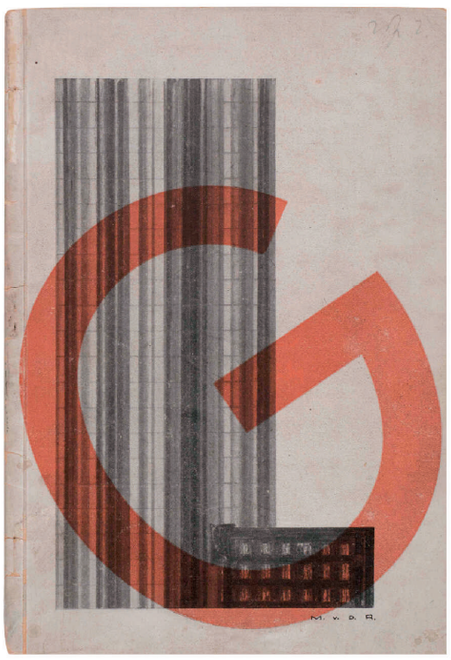
Dans ses *Mémoires*, Eisenstein affirme son hostilité à l'égard de son père, qui aurait déterminé son choix de devenir un artiste de la révolution : « La raison qui m'a fait me ranger du côté de la protestation sociale est née en moi non des infortunes de l'injustice sociale, non du sein de manques matériels, non des zigzags de la lutte pour l'existence, mais tout droit et tout entière de ce prototype de toute tyrannie sociale qu'est la tyrannie du père de famille. » Pourtant, il doit beaucoup à son père, homme d'une vaste culture, qu'il partage volontiers avec son fils. Mikhaïl Eisenstein (1867-1920) est un architecte renommé, qui contribue à introduire l'Art nouveau à Riga, multipliant les constructions entre 1901 et 1906, notamment dans les rues Albert et Élisabeth, encore visibles aujourd'hui. Ces édifices se distinguent par leurs façades peuplées d'ornements et de sculptures, d'un symbolisme recherché qui exprime l'unité entre les règnes humain, animal et végétal et qui brasse de nombreuses influences, de l'Égypte ancienne à la mythologie nordique. Le futur cinéaste hérite de son père non seulement un paradigme architectural qui traverse son œuvre mais aussi une aspiration à la synthèse des arts. — A. A.













↑ Ludwig Mies van der Rohe
Projet de tour de cristal sur la Friedrichstraße, Berlin, 1921
Photomontage reproduit en p. 3 et couverture,
G-Material zur elementaren Gestaltung, n° 3, juin 1924
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
bibliothèque Kandinsky

← Margaret Bourke-White
Sans titre [Sergueï Eisenstein se faisant raser sur la terrasse
du studio de Margaret Bourke-White, à New York], mai 1930
Épreuve gélatino-argentique, 33,4 × 23,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

→ « Un pionnier dans l'architecture moderne. Frank Lloyd Wright,
qui propose une tour de verre pour New York, a adapté son art
à l'âge de la machine », *The New York Times Magazine*, 29 juin 1930,
p. 11 [article découpé et annoté par Eisenstein au crayon
rouge et conservé dans son exemplaire de *An Autobiography*
de Frank Lloyd Wright]
Moscou, musée du Cinéma

A PIONEER IN ARCHITECTURE THAT IS CALLED MODERN

Frank Lloyd Wright, Who Proposes a Glass Tower for New York, Has Adapted His Art to the Machine Age

By H. I. BROCK

IF Thomas Jefferson was answerable for a rash of rotundas and porticoes all over the country for which he wrote a Declaration of Independence, and if Henry H. Richardson must accept a not remote responsibility for a bumper crop of postoffice buildings eclectically built and rusticated in rude granite, in every city in the Union, there is no reason why Frank Lloyd Wright should deny being the stepfather of the little low bungalow in the West.

It is no subtraction from Wright's merits to say so. Washington was, indeed, the Father of his Country. But Jefferson was the father, not only of the country houses of his countrymen, but in a sense, grand artificer of their Capitols, a classical collection beginning with the copy of the temple of Nimes high above the James at Richmond. And Richardson was the liberator of his country from the tyranny of the Jeffersonian classical tradition.

To each his credit, well earned—and to each his consequences unforeseen, lingering to plague him. It was Wright's ill luck that his consequences overtook him. In his own country, at least, they so obscured his achievement that it was not until a certain type of "modernism" in building, of which he was one of the pioneers, returned to us with the stamp of European approval that he received the recognition that was his due.

Only the other day the architects of New York gave in their clubhouse their first exhibition of the work of a man to whom the more outstanding among them for up-to-date achievement acknowledge considerable obligation for putting them on the path which, for some, has led to fame and fortune. Yet it was back in the 1890s, before the World's Fair that left us the Midway, that Wright was at work out in Chicago with Louis H. Sullivan, to whom, by general consent, is assigned the glory of inventing the thing that has become the skyscraper and at last, in the tall chromium spike of the Chrysler Building, has overtopped every other monument of man.

Wright, born in 1869 and a graduate in engineering of the University of Wisconsin, did not, however, like Sullivan, go in for the vertical. His line was the horizontal—the domestic or home line, as he calls it. He is a man with a gift for phrases not inferior, perhaps, to his gift for architecture. His prairie-bred style of building calls, in his own words, for "gently sloping roofs, low proportions, quiet sky-lines, suppressed heavy-set chimneys, sheltering overhangs, low terraces, out-reaching walls."

It is the elected country architecture of a flat land—which is, no doubt, one reason why it has taken the fancy of the North Germans and the Dutch, who have made a sort of demigod of Wright. It is also one reason why, though the West is profusely sprinkled with imitation Wright architecture, other parts of the country have not taken so kindly even to imitations. We have also our mountains and our rolling hills with a home-grown—even if derivative—architecture of their own. It is architecture rooted in tradition and not easily dislodged by the argument that modern materials should take the place of well-accustomed brick and wood and stone, and impose their own character not less upon the country home than upon the city filing-case of flats or offices, or the mechanic-architectural aggregation known as the factory or "plant."

It is basically as such a mechanical organization of material for a purpose that Wright pretends to see architecture whole. But as one of his foreign admirers, J. J. Oud, observes, there is in him a "plastic exuberance" which carries him beyond the utilitarian theory which allies him with the cubists. Ultimately that theory is that, while the older architecture is sculptural, the new architecture is organic; while the older architecture makes a form to be cut up into boxlike compartments, the form of the new architecture is arrived at by synthesis of the functional cells of which the dwelling, office, factory (or whatever the job is) consists.

G. H. Edgell of Harvard has pointed out that it is precisely thus that the medieval yeoman's dwelling was constructed and that the early American farmhouse—the successor to the unicellular cabin of the pioneer—exemplified the same principle. Edgell also notes that this principle persisted in practice among humbler folk over here even after the gentry—the rich planters and traders—had adopted the "sculptural" formality of the school of Inigo Jones and Christopher Wren. Thus, the principle itself is certainly not new. The real novelty is the application of the most elementary architectural recipe to houses in which the "cells" are specialized as to function and sharply differentiated, as they are in the modern building with its plumbing and other mechanical appliances. Because these things had come into use after the older forms were "set," because they had been awkwardly thrust into the old houses of the old form, a habit had got started of awkward "inorganic" makeshift compromises in these matters with the architectural form of even new houses of any pretension. And the habit was hard to break.

* * *

THIS was only one of many bad building habits when Wright came along—when building was at the top of the tide of standardized quantity production of houses from mill stock. As Wright puts it: "A piece of wood without a molding was an anomaly, a plain wooden slat instead of a turned baluster a joke, the omission of the merchantable grille a crime; plain fabrics for hangings or floor coverings were nowhere in stock." People were so used to "guilloline windows" that they utterly refused the casement style.

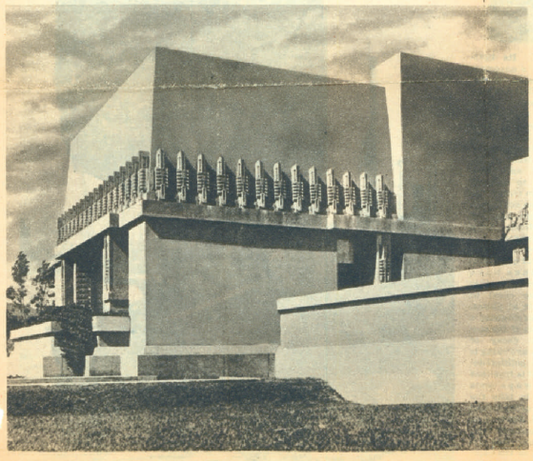
That last item is a fair measure of how far things have moved since Wright was a pioneer. All of it explains eloquently why nobody but the rich could afford to have a house done by Wright, because so many things that Wright put into his houses had to be made to order from his own designs. Per contra, that is why, after the fashion in the new gimcracks had taken hold, and they were being turned out wholesale by the "trade," the followers and (in a fashion) imitators of Wright flourished so exceedingly, with small acknowledgment to him for the favor, which, after all, was not entirely his favor. There were other influences, some of which went all the way back to William Morris in England.

The Wright doctrine is that the machine has got us. Since it is "irrevocably fastened upon us," we are to make it a blessing instead of a curse. "Standardization and repetition are thus to be realized and beautified as the service of the machine to civilization." Among other things the machine is to build our houses (which, as we have seen, are conceived as living machines) and our prime concern is to see that they are beautifully machine built. Where William Morris looked back yearningly at the handicraftsman to save the world for beauty, Wright looks forward enthusiastically to the power plant and the concrete mixer for the same service. To quote again—quotation is easy when this artist takes the stand as his own witness—"steel framing constitutes the skeleton to be clothed with living flesh, reinforced concrete contributes the splay and the cantilever and the continuous slab." And so we build "monoliths in place of patched and petty aggregations."

Thus speaks the man whom Lewis Mumford calls "our most distinguished outcast," the man to whom Ely Kahn, builder on the slope of Murray Hill itself of great masses full of acres of loft space for the silk trade, was referred when he voyaged over to Europe to study modern architecture at the feet of the Germans. "Go back," the Germans said, "across the Atlantic and get the stuff from the man who gave it to us." At least that is the story.

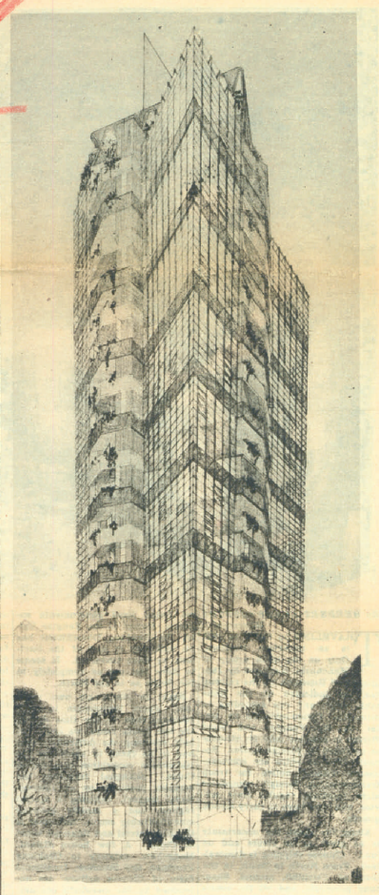
What this man's idea is of the older American architecture—the omnivorously eclectic architecture which was still flourishing all over the home lot up to the moment when the outsides of our skyscrapers went modern, the moment

(Continued on Page 19)



A Striking Example of the Wright Method of Bands of Decoration Applied to the Plain Surfaces of a Hollywood Estate.

Photograph from Frank Lloyd Wright.



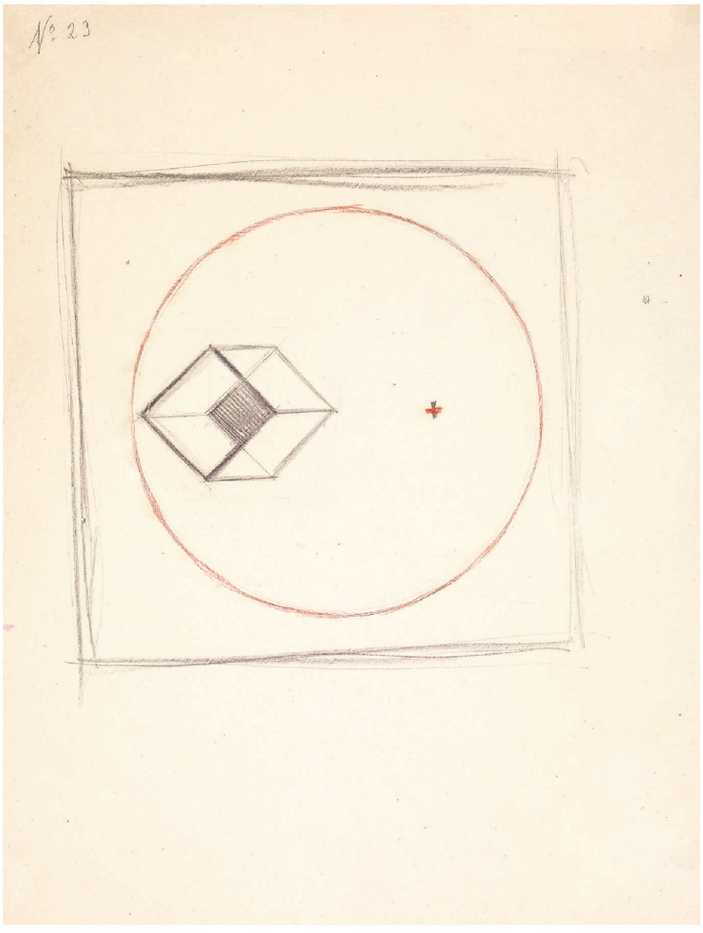
The House Built Like a Tree—Projected Glass, Steel and Concrete Tower, Near St. Mark's-in-the-Bouwerie.

↓ Sergueï Eisenstein
Sans titre, croquis pour *Glass House*, [1927]
Encre de Chine sur papier, 28,2 × 22 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

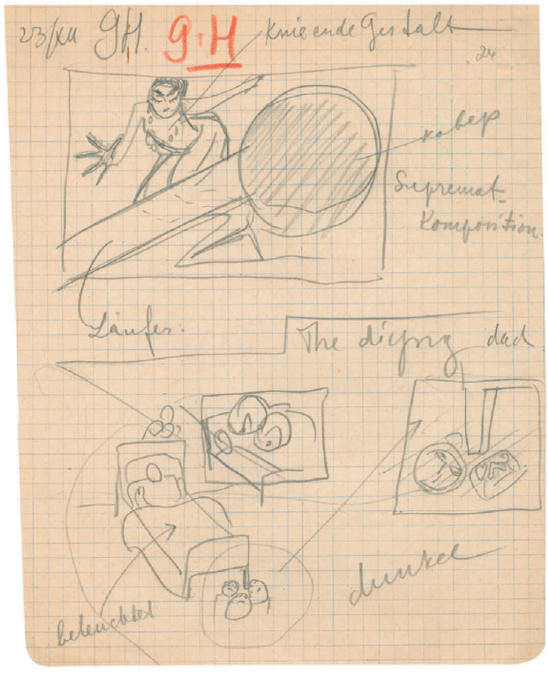


↓ Sergueï Eisenstein
Sans titre, croquis pour *Glass House*, [1928-1930]
Mine graphite sur papier, 36,5 × 23,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)





↑ El Lissitzky
Proun nº 23, 1923-1924
Crayon de couleur et mine graphite sur papier, 29,1 × 21,9 cm
Moscou, galerie Trétiakov
(œuvre non exposée)



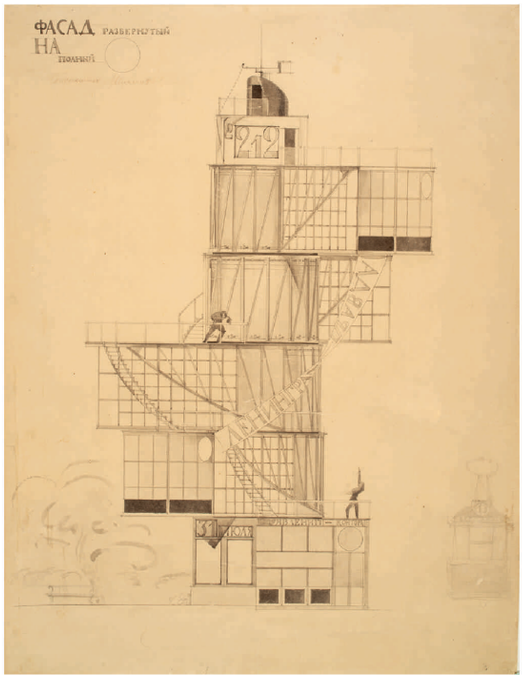
→ Sergueï Eisenstein
Supremat. Komposition / The Dying Dad [Composition suprématiste / Le père mourant], croquis pour *Glass House*, [1927]
Mine graphite et crayon de couleur sur papier quadrillé, 20,5 × 16,2 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

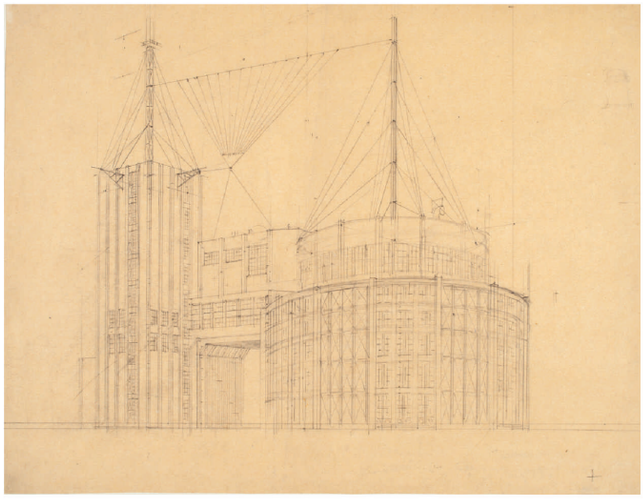


←
Konstantin Melnikov
Pavillon de l'Union des républiques socialistes soviétiques, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925
Épreuve gélatino-argentique d'après l'affiche originale, 8,3 × 5,5 cm
Collection particulière

↓
Konstantin Melnikov
Projet pour le concours pour la section moscovite du journal Léningradskaïa Pravda : *vue en coupe*, 1924
Crayon et encre sur papier, 67,2 × 50,8 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev

↓↓
Alexandre Vesnine, Léonid Vesnine et Victor Vesnine
Projet pour le concours du palais du Travail, Moscou : perspective (3e prix), 1922-1923
Crayon sur papier-calque, 47 × 60 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev

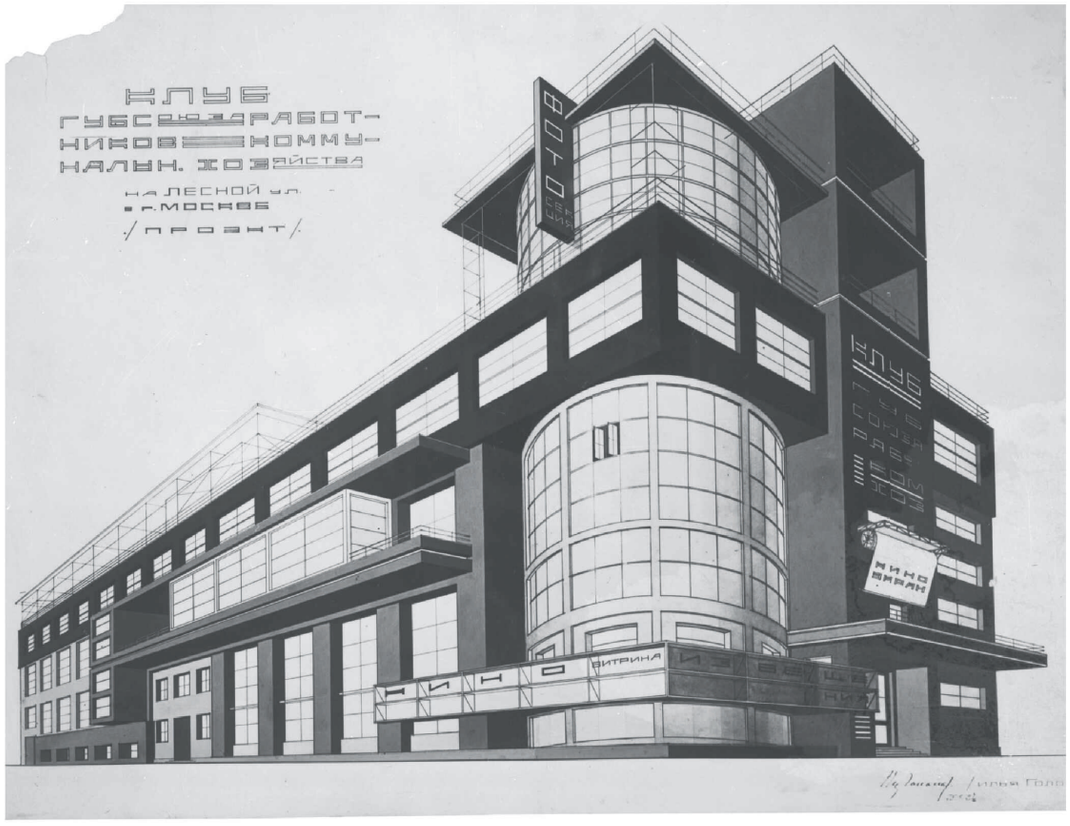




↓ Alexeï Chtchoussev
Projet pour le télégraphe central de Moscou : perspective, 1925
Encres de Chine noire et couleur, blanc de céruse et bronzine sur papier, 60,2×90,6 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev

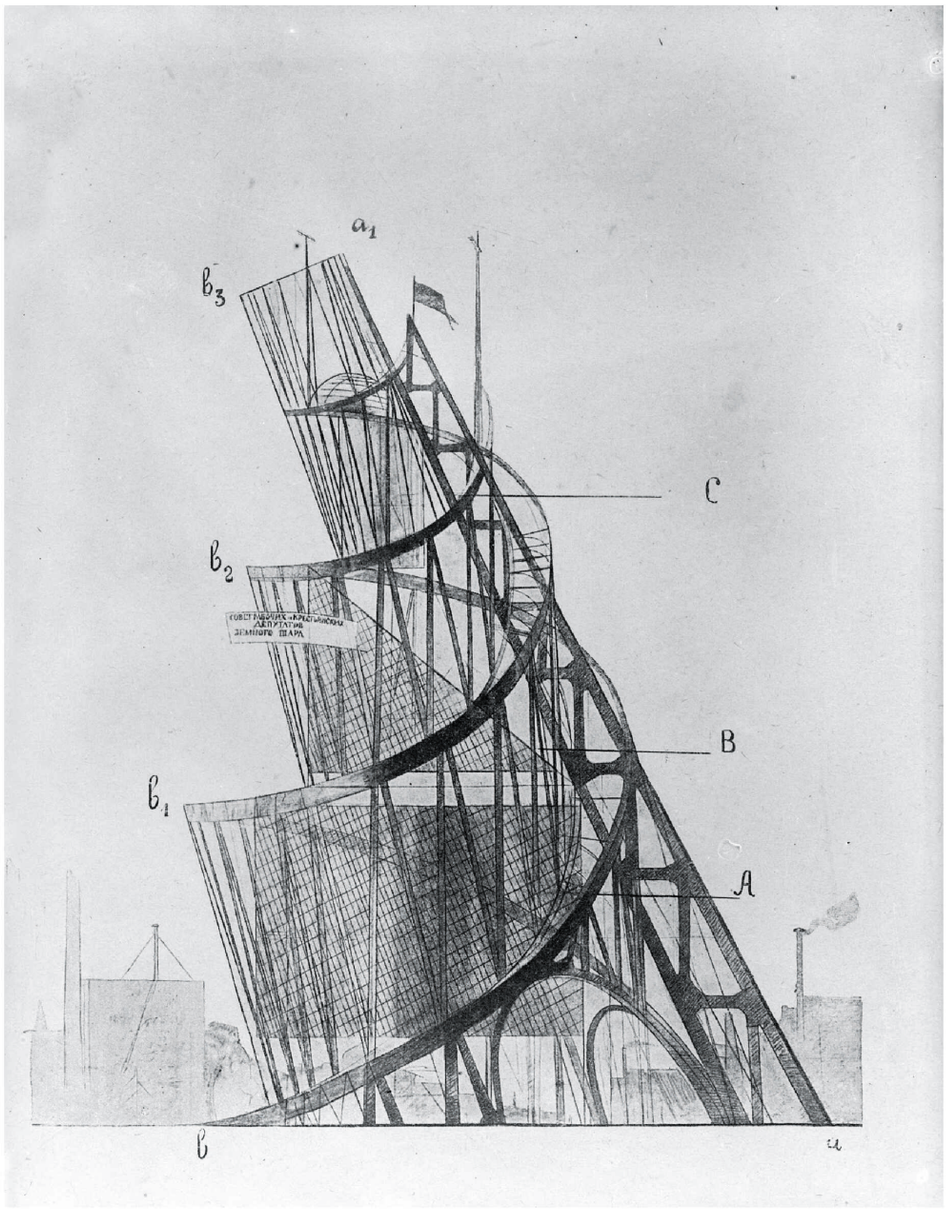
↓↓ Ilya Golossov
Projet pour le club des travailleurs de Zouïev, Moscou : perspective, 1927
Épreuve photographique d'après croquis original, 15×20 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
(œuvre non exposée)





↓ Vladimir Tatline
Projet de Monument pour la IIIe Internationale, 1919
Épreuve d'après négatif sur plaque de verre, 18×13 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev

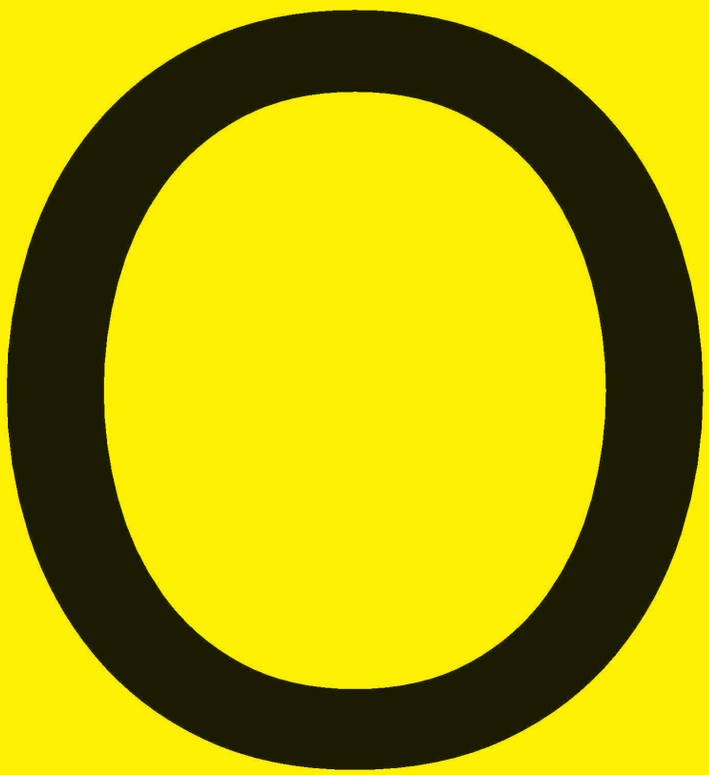
→ Guéorgui Kroutikov
La Ville du futur (évolution des principes architecturaux dans la planification des villes et l'organisation du logement). Projet de fin d'étude. Complexe résidentiel « Commune du Travail » : perspective, 1928
Crayon, encre de Chine sur épreuve gélatino-argentique, 114,5×88,2 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev







Октябрь



Octobre

Je crois que c'est un film trop fin, trop subtil. Je crains que vous ne vous soyez retrouvé dans la position du génie incompris [...]. Quels que soient les découragements que vous puissiez rencontrer, rappelez-vous qu'il y a des Américains qui vous considèrent comme le cinéaste le plus important de tous — Alfred H. Barr, *Lettre à Eisenstein*, 3 mai 1928, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI), 1923-1-1637 л2, 4 ; notre trad.

Alexandre Sigaev
Octobre, *photographie de tournage : Eisenstein sur le trône*, 1927
Épreuve gélatino-argentique, 15,3×11,5 cm
Moscou, centre Eisenstein
(p. 152)

Alexandre Sigaev
Octobre, *photographie de tournage : préparatifs pour la scène de la prise du palais d'Hiver depuis l'arche de l'état-major général sur la place du Palais à Léningrad* [parmi l'équipe de tournage sous le quadrige : Édouard Tissé, Vladimir Nilsen, Ilya Trauberg], 14 juin 1927
Épreuve gélatino-argentique, 11,3×16,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



En 1927, pour célébrer le dixième anniversaire de la révolution d'Octobre, le pouvoir soviétique passe commande à plusieurs cinéastes de films, très attendus, qui doivent mettre en images un événement encore vif dans la mémoire des spectateurs : Vsévolod Poudovkine, avec *La Fin de Saint-Pétersbourg*, Boris Barnet, avec *Moscou en octobre*, et Eisenstein, avec *Octobre*. Celui-ci interrompt son travail sur *La Ligne générale*, débuté en 1926, pour se lancer dans ce film-monument, qui doit transformer en images mythiques l'événement fondateur du régime soviétique.

Le défi consiste à réussir les scènes de foule et à prendre la relève des spectacles de masse qui, dès l'instauration du pouvoir bolchévik, avaient frappé les esprits, dont la mise en scène de *La Prise du palais d'Hiver* par Nikolaï Évreïnov, en 1920, qui avait mobilisé des milliers de figurants et de spectateurs en une performance grandiose. Auréolé du succès du *Potemkine*, Eisenstein se voit doté de moyens colossaux pour sa superproduction : un budget pharaonique, 500 000 roubles, qui fut augmenté de cinquante pour cent ; pour le tournage de la séquence de la prise du palais d'Hiver, équivalent symbolique de la prise de la Bastille, Léningrad se retrouva privée d'électricité plusieurs jours. Ainsi naquit la légende selon laquelle *Octobre* aurait causé à la ville plus de dégâts que la révolution elle-même.

Eisenstein trouve une grande source d'inspiration dans *Dix jours qui ébranlèrent le monde* du journaliste communiste américain John Reed, paru en 1919 et qui rapporte dans un style enlevé les événements d'Octobre auxquels il assista, un ouvrage dont Lénine souhaitait qu'il soit lu par des millions de personnes. Le cinéaste s'appuie sur une vaste documentation, aidé en cela par l'historien Alexeï Éfimov et Nikolaï Podvoïsky, qui joua un rôle clé dans l'insurrection. Eisenstein n'hésite pas à citer visuellement dans son film des images documentaires marquantes, comme les photographies de la fusillade sur la perspective Nevski par Karl Bulla, épisode qu'il tourne, quant à lui, depuis un immeuble. Pour autant, il ne conçoit pas son film comme une reconstitution stricte des événements d'octobre : non seulement il y traite aussi des événements de février, mais il intègre même des faits bien ultérieurs. Le film s'ouvre ainsi sur la destruction de la statue du tsar Alexandre III, qui symbolise la fin de l'autocratie, alors que ce monument fut détruit seulement en 1921, se trouvant, qui plus est, à Moscou. Comme le cinéaste le revendique, il souhaite avant tout montrer « la tactique du bolchévisme[1] » et démontrer le sens de l'Histoire. Par ailleurs, pour concevoir des images frappantes, il n'hésite pas à puiser dans l'iconographie révolutionnaire française, les célébrations d'Octobre n'étant pas sans parenté avec les fêtes révolutionnaires organisées en France après 1789. Eisenstein s'inspire de 1789, de 1848 mais aussi de la Commune, quitte à faire preuve de distorsion historique.

En outre, il poursuit dans *Octobre* ses recherches expérimentales, tentant d'instaurer un « cinéma intellectuel », capable de concilier les sphères émotionnelles avec celles du raisonnement philosophique, voire de se passer d'intrigue. Eisenstein aspire alors à dépasser le clivage qui agite le milieu cinématographique et intellectuel soviétique entre le joué (le cinéma de fiction) et le non-joué (le cinéma documentaire), à sortir de la fétichisation de la fiction comme du « fait » et du « matériau » pour inaugurer un cinéma « du discours et du concept »[2]. Nombreux sont les passages du film qui comportent des développements conceptuels et symboliques, truffés d'objets, détonnant avec la dimension de célébration assignée à *Octobre*. Dans la séquence dite des dieux, Eisenstein cherche, par exemple, à traduire en images le concept d'athéisme, des essais « que le public ne comprendra pas », note le cinéaste[3]. Effectivement, les spectateurs et critiques soviétiques, qui s'attendaient à un second *Potemkine*, furent déconcertés par le mélange des genres d'*Octobre* : pathétique, épopée, essai mais aussi bouffonnade. Autre sujet d'incompréhension et de discorde : le recours à un acteur non professionnel, Vassily Nikandrov, pour incarner la figure mythique de Lénine, mort en 1924 et faisant déjà l'objet d'un culte et d'une imagerie officielle de plus en plus instituée. Ce parti pris fut d'autant plus perçu comme un outrage qu'*Octobre* met davantage en scène Lénine que les autres films sortis pour la commémoration. Un autre défi résidait dans la manière de montrer l'articulation, dans le processus révolutionnaire, entre spontanéité et contrôle, entre les masses comme acteur de l'Histoire (et qui prirent en réalité assez peu part à l'insurrection d'Octobre) et les leaders bolchéviks comme figures organisant ces dernières.

Eisenstein et son équipe s'épuisèrent à la tâche, travaillant jour et nuit ; le cinéaste perdit même la vue momentanément et fut finalement hospitalisé pour surmenage. Sur l'immense matériau filmé (49 000 mètres de pellicule), qui aurait pu servir pour deux films, moins d'un dixième fut conservé. *Octobre* fit l'objet de censures et de nombreux remaniements : Staline serait alors intervenu pour la première fois sur un film soviétique pour gommer la place de Trotski dans l'insurrection. Le film ne sort donc, dans une version éloignée des desseins initiaux d'Eisenstein, qu'en mars 1928 et fait l'objet de critiques virulentes pour n'avoir pas su se montrer « accessible à des millions » de spectateurs. Paradoxalement, certains plans d'*Octobre* furent largement utilisés par la suite comme des images d'actualités, dans les manuels d'histoire notamment, tandis que le film devint un modèle de geste révolutionnaire universelle. — A. A.

1 Eisenstein, « Perspectives » (1929), repris in *Au-delà des étoiles*, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, 1974, p. 198.

2 Eisenstein, « Notre *Octobre*. Par-delà le joué et le non-joué » (1928), repris in *ibid.*, p. 177-184.

3 Lettre du 16 décembre 1928 à Léon Moussinac, *in* Léon Moussinac, *Eisenstein*, Paris, Seghers, 1964, p. 40.









Nikolaï Évreïnov
La Prise du palais d'Hiver

En 1920, la prise du palais d'Hiver d'octobre 1917 trouve une première mythification dans la mise en scène théâtrale dirigée par Nikolaï Évreïnov, avec des décors de Iouri Annenkov, et sous-titrée : « action de masse ». Cette « Bastille rouge et soviétique », d'une durée d'une heure un quart, rejoue l'événement fondateur de l'État soviétique pour soixante mille spectateurs rassemblés *in situ* et fait intervenir environ dix mille figurants, des tanks et des véhicules blindés. Elle fournit à Eisenstein un canevas mais aussi un modèle à dépasser pour sa propre reconstitution : il commence avec la révolution de Février, suivie par l'organisation progressive des travailleurs (regroupés sur une estrade rouge à gauche) tandis qu'Alexandre Kérensky et le gouvernement provisoire se tiennent sur une estrade blanche à droite. Aux cris de « Lénine ! Lénine ! », les travailleurs franchissent la distance qui sépare les estrades pour s'attaquer aux Blancs. Kérensky s'échappe dans une voiture entre deux rangées de spectateurs, des silhouettes s'agitent dans le palais jusqu'à la victoire finale des insurgés, soulignée par des lumières rouges. Un projectile est tiré depuis le croiseur *Aurora* et des feux d'artifice célèbrent la révolution. Dans *Octobre*, Eisenstein surmonte, comme Évreïnov avant lui, la division entre acteurs et spectateurs au profit de l'action de masse, mais avec les moyens du cinéma. — P.-A. M.

↖↖ Éfim Déchalyt (d'après)
L'Assaut du palais d'Hiver. L'année 1917, [1957]
Épreuve gélatino-argentique d'après diorama original, 18,2 × 29 cm
Nanterre, La Contemporaine

↑↑ Nikolaï Grigor
↖ *La Prise du palais d'Hiver, captation du spectacle*
↑ *de Nikolaï Évreïnov*, 1920
Film noir et blanc, muet, 16'
Nanterre, La Contemporaine

↓ Anonyme
Les Intérieurs du palais d'Hiver après l'assaut du 25 octobre 1917
[documentation de travail d'Eisenstein pour *Octobre*], 1917
Épreuve gélatino-argentique, 10,5×14,1 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



↓↓ Karl Bulla
Épisode de la guerre des rues. La foule fuyant sous le feu des mitrailleuses à l'angle de la rue Sadovaïa et de la perspective Nevski, 1917
Épreuve gélatino-argentique, 21,9 × 35,5 cm
Nanterre, La Contemporaine







Révolutions françaises

Pour *Octobre*, Eisenstein s'inspire des révolutions françaises qui le passionnent depuis son enfance, grâce aux livres de son père. La chute de la statue du tsar Alexandre III fait écho à la destruction de la colonne Vendôme pendant la Commune et colore d'emblée le film d'un puissant symbolisme révolutionnaire. De même, la prise du palais d'Hiver fut perçue comme une nouvelle prise de la Bastille, et les plans d'*Octobre* qui lui sont consacrés rappellent l'iconographie de 1789. S'y mêle le souvenir du *Gamin de Paris aux Tuileries* d'Honoré Daumier, emblématique de l'enthousiasme suscité par la révolution de 1848. Lors de la prise du palais d'Hiver, un jeune garçon prend place sur le trône impérial des Romanov, incarnant de manière simple et efficace, comme chez Daumier, le pouvoir nouvellement conquis par le peuple. Pour l'épisode du porte-étendard massacré par les ombrelles des bourgeoises, Eisenstein reprend une scène de la Commune vue enfant au musée Grévin, à Paris, qui, malgré son caractère totalement étranger à l'atmosphère d'Octobre, est destinée à marquer durablement les esprits. — A. A.

↑↑ Sergueï Eisenstein
Octobre, *la prise du palais d'Hiver*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières

↑ Jean-Louis Prieur
Prise de la Bastille, 14 juillet 1789, dessin préparatoire pour la planche XIV des *Tableaux historiques de la révolution française*, [avant 1795]
Gravure de Pierre-Gabriel Berthault
Eau forte, 17,6 × 23,8 cm
Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris
(œuvre non exposée)

↓ Honoré Daumier
Le Gamin de Paris aux Tuileries, 4 mars 1848
Lithographie, 35,4 × 24,3 cm
Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire Paul-Éluard



↓ Sergueï Eisenstein
Octobre, *le gamin sur le trône pendant la prise du palais d'Hiver*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières



↓ Anonyme
Scène de la Commune de Paris, vers 1871
Huile sur toile, 89,5 × 61,4 cm
Marseille, Mucem – Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

↘ Alexandre Sigaev
Octobre, *photographie de tournage : répétition pour l'épisode de la mise à mort du porte-étendard. Eisenstein (à la place du porte-étendard) montre aux acteurs (non professionnels) sa mise en scène*, 1927
Épreuve gélatino-argentique, 17,5 × 12,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

→ Félix Vallotton
La Manifestation, 1893
Gravure sur bois, 22,8 × 33,5 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

↘↘ Sergueï Eisenstein
Octobre, *répression de la manifestation sur la perspective Nevski*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières






LA MANIFESTATION
FV



↓ Photogrammes non retenus dans le montage final d'*Octobre*
Moscou, centre Eisenstein

↓↓ Sergueï Eisenstein
Octobre, *Lénine à la gare de Finlande*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières



La figure de Lénine

Pour l'arrivée de Lénine à la gare de Finlande, filmée comme une théophanie, Eisenstein avait accès à des images d'actualités, qu'utilise par exemple son amie Esther Choub dans *La Chute de la dynastie des Romanov* (1927). Mais il préfère recourir à son sosie l'*ouvrier* Vassily Nikandrov, provoquant la colère de nombre de ses amis du LEF (Front gauche de l'art), qui préconisent une approche strictement documentaire. Devant l'« outrage », Vladimir Maïakovski veut bombarder « ce faux Lénine d'œufs pourris » (« Les Voies et la politique du Sovkino », 1927). Avec cette solution « par-delà le joué et le non-joué », Eisenstein se démarque des régimes d'images du chef révolutionnaire déjà embaumé, objet d'un culte qu'alimenteront par exemple les nombreuses représentations officielles d'un Isaak Brodsky comme les photomontages de Gustav Klucis. Eisenstein laisse en suspens une contradiction entre le slogan « Tout le pouvoir aux soviets ! » et Lénine concentrant tous les pouvoirs. Certains plans écartés au montage, instaurant une comparaison entre la statue détruite du tsar Alexandre III et Lénine, pourraient d'ailleurs suggérer que ce dernier ne serait, lui aussi, qu'une *idole*. — P. R.



→ Alexandre Rodtchenko
Couverture de *Novy LEF*, n° 8-9, 1927
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky



↓ Gustav Klucis
Le Parti communiste de Russie, 1924
Photomontage, collage, gouache et crayon sur papier, 34,2 × 24,7 cm
Riga, musée national des Arts de Lettonie



↓ Anonyme
Lénine au Kremlin [*lisant la* Pravda], 1918
Épreuve gélatino-argentique, 22,5 × 30,6 cm
Nanterre, La Contemporaine

↓↓ Isaak Brodsky
Lénine et les manifestants, 1919
Huile sur toile, 90 × 135 cm
Moscou, Musée historique d'État

→ Alexandre Rodtchenko
Couverture de *Novy LEF*, n° 3, 1927
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky

↘ Anonyme
Octobre, *photographie de tournage : la destruction de la statue du tsar Alexandre III (prologue)*, 1927
Reproduction d'après tirage original (11,5 × 16 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)






№ 3
НОВЫЙ
ЛЕФ



↓ Honoré Daumier (publication sous le pseud. Rogelin)
Masques de 1831, 1832
Gravure de Delaporte
Lithographie, 25 × 33,6 cm
Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire Paul-Éluard

→ Sergueï Eisenstein
Octobre, *séquence des dieux*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières



Séquence des dieux

Octobre inaugure pour Eisenstein une révolution cinématographique : il y découvre le « montage intellectuel », qui doit permettre d'instaurer un cinéma capable de philosophie. En est exemplaire la séquence dite des dieux, qui suit la devise du maréchal Lavr Kornilov alors qu'il tente d'effectuer un putsch : « Au nom de Dieu et de la patrie ! » Composée de statues et d'effigies de divinités issues des cultes les plus variés, qu'Eisenstein filme au musée d'Anthropologie et d'Ethnologie de Léningrad, auxquelles se mêlent des plans de décorations militaires, elle doit illustrer la nullité du concept de Dieu dont se réclame Kornilov et sa valeur réactionnaire. En vertu d'analogies formelles, le Christ flamboyant du début se transforme, peu à peu, en un rudimentaire fétiche de bois. Eisenstein relie le fonctionnement de cette séquence conceptuelle aux portraits-charges de Charles Philipon et d'Honoré Daumier *métamorphosant* le roi Louis-Philippe en poire, à cause de sa ressemblance avec ce fruit. La séquence évoque aussi l'ensemble de bustes de parlementaire de la monarchie de Juillet que Daumier réalisa, dans lesquels la tridimensionalité renforce leur aspect grotesque, animal, à la limite de l'informe. — A. A.







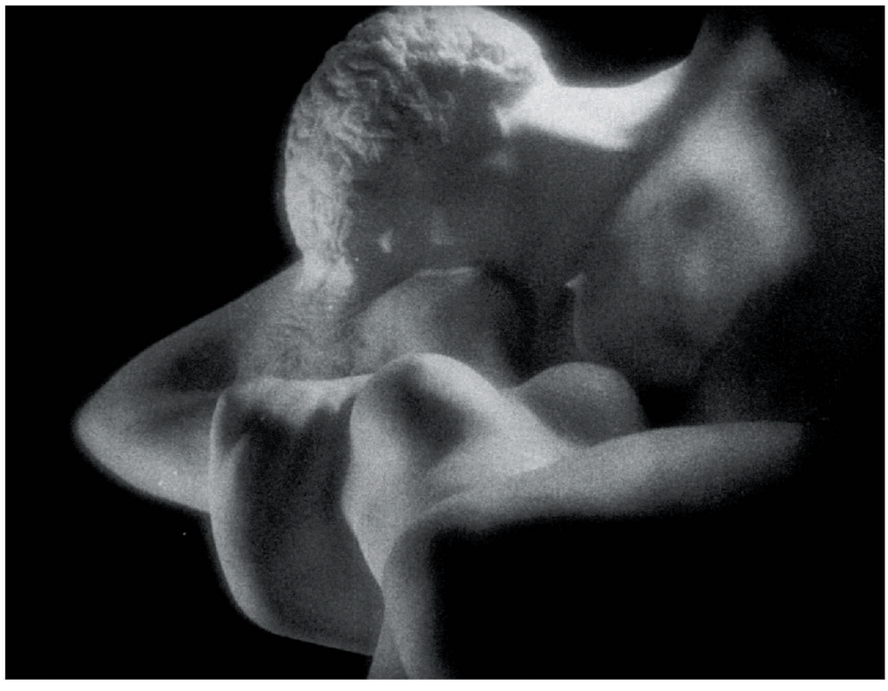
Auguste Rodin
L'Éternel Printemps

Tout *Octobre* est traversé par l'art de la statuaire, à laquelle Eisenstein assigne un puissant symbolisme : « On avait l'impression que la révolution d'Octobre avait été faite par des statues », note en 1929 l'écrivain Viktor Chklovski au sujet du film (« Des lois de construction des films d'Eisenstein », 1929). Parmi ce musée virtuel de sculpture figure, de manière surprenante, *L'Éternel Printemps*, d'Auguste Rodin (vers 1884), qu'Eisenstein filme à l'Ermitage et que contemple une soldate du bataillon de la mort, une formation militaire féminine créée par le gouvernement provisoire pour contrer la démoralisation des combattants pendant la guerre et qui fut parmi l'une des dernières à défendre le palais d'Hiver. À la vue du Rodin, pétri d'une sensualité dont elle est visiblement privée, la soldate jette les armes ; c'est le début de la capitulation de son bataillon. En raison de son dynamisme et de son art du montage appelant le cinéma, Eisenstein admirait la sculpture de Rodin : à elle revient donc, dans *Octobre,* le rôle de désarmer, littéralement, les forces de la réaction. — A. A.

← Auguste Rodin (d'après)
Le Baiser, vers 1880-1888
Plâtre, 57 × 47 × 27 cm
Grenoble, musée de Grenoble

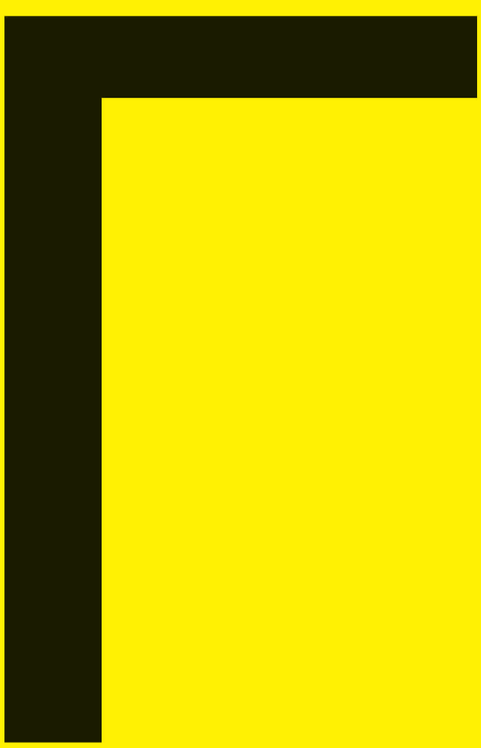
↓ Sergueï Eisenstein
Octobre : L'Éternel Printemps *de Rodin désarme les soldates du « bataillon de choc »*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières







Генеральная линия



La Ligne générale

La centrifugeuse s'embrasait dans le film d'une lumière intérieure, comme par défi au calice du Saint-Graal —
Sergueï Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *Œuvres 2. La Non-Indifférente Nature 1*, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Luda et Jean Schnitzer, 1975, p.106

Anonyme
La Ligne générale, *photographie de tournage au parc Arkhangelsk, dans les environs de Moscou* [séquence coupée au montage final], 1926
Épreuve gélatino-argentique, 20 × 30 cm
Paris, Cinémathèque française
(œuvre non exposée)
(p.170)

Anonyme
La Ligne générale, *photographie de tournage*, [1926-1929]
Épreuve gélatino-argentique, 8,5 × 13,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



En 1926, Kirill Choutko, haut membre du Parti, suggère à Eisenstein de réaliser un film sur la modernisation des campagnes soviétiques faisant l'objet de la « ligne générale » du XIVe Congrès du Parti, qui met l'accent sur la coopération des paysans. Eisenstein s'attelle à la tâche dès le mois de mai. C'est la première fois qu'il traite, dans un film, du monde qui lui est contemporain, et qu'il privilégie donc une approche « factographique ». Il imagine l'histoire d'une femme luttant pour moderniser son village et devenant conductrice de tracteur. Pour l'incarner, conformément à son souhait de travailler « au-delà des étoiles », il choisit une paysanne, Marfa Lapkina, au physique banal, aux antipodes du glamour hollywoodien, dont le visage, écrit son ami Sergueï Trétiakov, constitue « un argument puissant en faveur du socialisme[1] ». Tout en devant convaincre le spectateur de tourner le dos à la mentalité archaïque et indigente des campagnes, le film doit promouvoir un modèle de modernisation et d'industrialisation : non seulement Eisenstein prévoit de mettre à l'honneur des équipements comme le tracteur, présenté dans le film comme un nouveau dieu, mais il fait aussi appel à l'un des plus fervents émules de Le Corbusier en Russie, Andreï Bourov, qui imite son maître jusque dans son apparence et sa tenue, pour concevoir la ferme modèle du film, que les revues d'architecture s'empressent de reproduire.

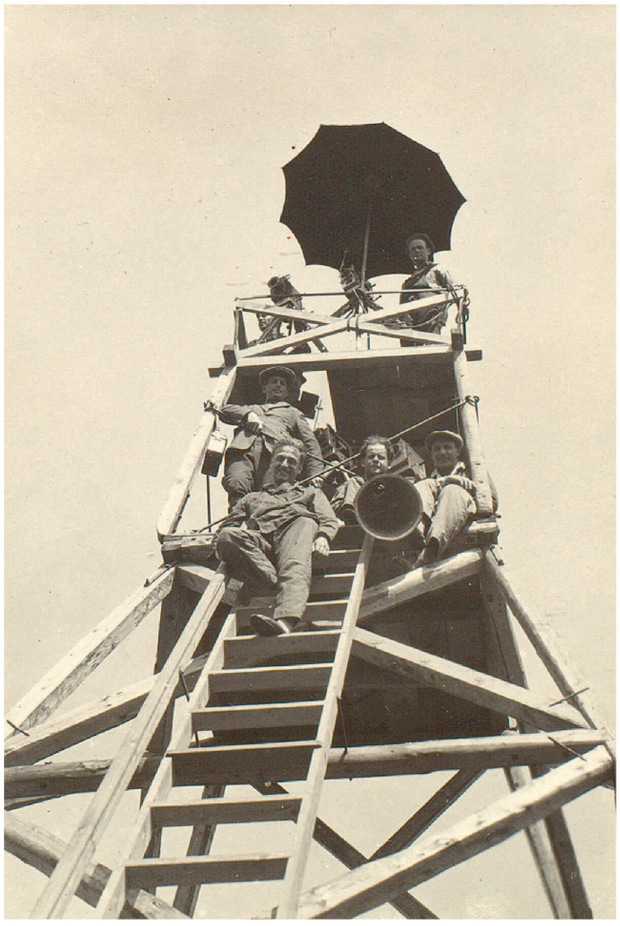
Eisenstein espère aussi poursuivre ses recherches amorcées dans *Le Cuirassé Potemkine* pour susciter l'extase à partir de n'importe quel matériau, y compris le plus prosaïque. Dans la fameuse séquence de l'écrémeuse, qu'Eisenstein filme amoureusement comme une sculpture dont il chercherait à souligner la texture et la matière (*faktoura*), l'apparition de gouttes de lait épaissi est rendue de façon « aussi passionnante et bouleversante que l'épisode de la rencontre du *Potemkine* avec l'escadre[2] ». La scène orgiastique engendrée par la découverte de ce nouveau Graal s'inscrit dans une série de séquences placées sous le sceau de l'extase : tout en répondant à la scène de procession religieuse pour implorer, en vain, que Dieu mette un terme à la sécheresse qui accable le village, elle va de pair avec la scène du rêve de Marfa qui s'abandonne aux promesses d'abondance et de prospérité que la vision, fantasmatique, du taureau Fomka lui procure. Le film est traversé par des références mythologiques et archétypales, qu'Eisenstein importe au service d'une nouvelle mythologie socialiste : la relation de Marfa au taureau Fomka est ainsi colorée de réminiscences de Zeus et d'Europe. De manière générale, dans le film, les règnes – animal, machinique, humain – s'hybrident, illustrant la fascination d'Eisenstein pour la métamorphose et le mélange, qui culminera dans son projet de film mexicain.

Mandaté afin de réaliser *Octobre* pour l'anniversaire de la révolution, Eisenstein doit interrompre un tournage qui se révèle plus pénible que prévu en raison d'un mauvais temps persistant. Il revient au projet en 1928. Mais, sous la pression de Staline, il doit le revoir pour se faire l'écho de l'entreprise, lancée dans le cadre du Grand Tournant, de collectivisation des campagnes – qui fera des millions de victimes : le goulag est instauré en 1930 et y sont envoyés massivement les « ennemis de classe », « saboteurs » et « koulaks ». Renommé *L'Ancien et le Nouveau*, le film dépeint les efforts de Marfa pour fonder une coopérative agricole modernisée et mécanisée, sa lutte contre les koulaks et contre les pesanteurs de l'administration. Le film combine plusieurs registres : au lyrisme bucolique se mêle l'érotisation de la machine et de l'animal, des passages conceptuels (héritage du cinéma intellectuel d'*Octobre*) se présentent comme des moments comiques. Eisenstein s'appuie pour ces derniers sur les ressources du *typage*, n'hésitant pas à cadrer en gros plan et à souligner par l'éclairage des physionomies singulières, expressives et grotesques, comme celles des koulaks. L'objectif 28 mm, par la déformation optique qu'il amène, lui permet également de construire des compositions satiriques dans lesquelles les machines bureaucratiques occupent tout l'espace, devenant littéralement écrasantes.

Ayant accueilli avec enthousiasme les possibilités d'un cinéma sonore, comme le traduit son manifeste en faveur du contrepoint audiovisuel qu'il co-signe avec Vsévolod Poudovkine et Grigori Alexandrov en 1928, Eisenstein rêve d'appliquer ses considérations à son film. Recevant pour mission, en 1929, de se rendre en Europe et aux États-Unis y étudier les techniques du cinéma sonore, Eisenstein, Édouard Tissé et Alexandrov quittent l'URSS avant même que le film soit sorti sur les écrans russes. Eisenstein, qui songe initialement à Edmund Meisel, auteur de partitions pour *Le Cuirassé Potemkine* comme pour *Octobre*, espère faire sonoriser son film en Europe, en vain. Ses notes révèlent une conception avant-gardiste et expérimentale (utilisation de bruits industriels, jeux de distorsion et de déformation) qui semble annoncer à plusieurs égards la musique concrète[3] et que le trio appliquera pour la première fois dans *Romance sentimentale* (1930).

L'Ancien et le Nouveau remporte un accueil pour le moins mitigé en URSS. Très attendu des milieux avant-gardistes français – Georges Bataille n'en espère pas moins que « l'expression de la dialectique philosophique par les formes[4] » –, le film aurait dû être projeté à la Sorbonne, en février 1930, lors du séjour parisien d'Eisenstein. Mais la projection, pour laquelle plus de deux mille personnes se sont déplacées, est censurée à la dernière minute par le préfet de police Jean Chiappe. Eisenstein se voit contraint d'improviser une conférence, durant laquelle il subjugue son auditoire par son humour, sa maîtrise du français et sa vivacité d'esprit. — A. A.

1 Sergueï Trétiakov, « *Guénéralnaïa Linïa* », *Projektor*, n° 6, mars 1927, p. 34 ; notre trad.
2 Eisenstein, « La Centrifugeuse et le Graal », *La Non-Indifférente nature 1*, Paris, 10/18, 1975, p. 111.
3 Voir la traduction de Pierre Rusch dans le présent catalogue, p. 296-298.
4 Georges Bataille, « Les écarts de la nature », *Documents*, vol. 2, n° 2, 1930, p. 82.





←

Anonyme
La Ligne générale, *photographies de tournage*, [1926-1929]
Épreuves gélatino-argentiques, 12,8 × 8,6 cm et 10 × 14,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓

Anonyme
La Ligne générale, *photographie de tournage : Grigori Alexandrov filmant la dispute entre Marfa et les villageois*, [1926-1929]
Épreuve gélatino-argentique, 20,8 × 27,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



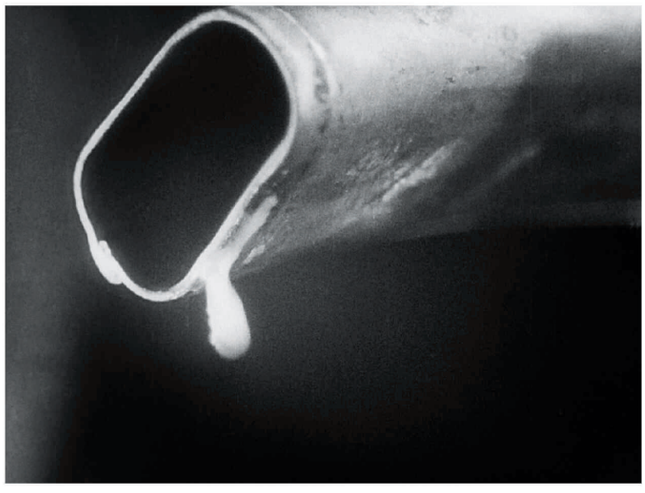


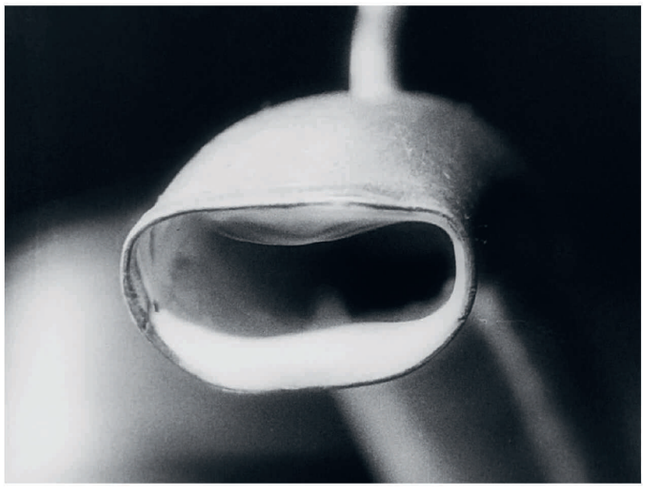
←

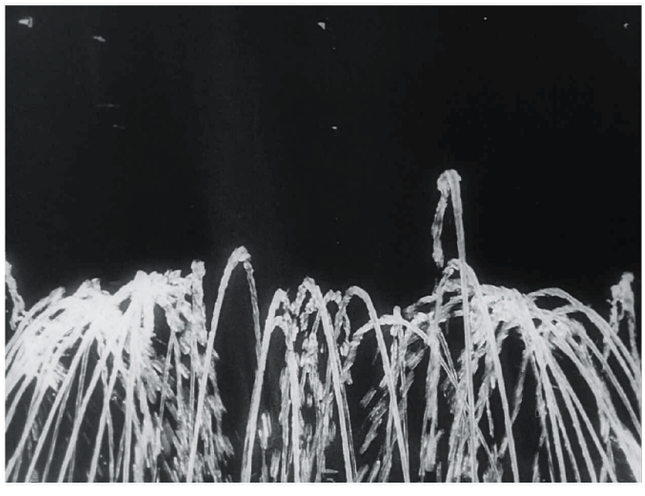
Alonso Cano
Saint Bernard et la Vierge, 1645-1652
Huile sur toile, 267 × 185 cm
Madrid, musée du Prado
(œuvre non exposée)

↓

Sergueï Eisenstein
La Ligne générale, *l'écrémeuse*, 1929
Film cinématographique 35 mm noir et blanc, muet, 120'
Paris, Films Sans Frontières













Tracteurs et machinisme

Avec l'écrémeuse, le tracteur est le deuxième héros machinique du film. Synonyme de modernisation et de prospérité, il est présent dans de nombreuses représentations contemporaines exaltant l'industrialisation de l'URSS : affiches de Gustav Klucis, photomontages de Solomon Télingater. Dans le film, le tracteur est conduit par un sémillant jeune homme qui ressemble à Douglas Fairbanks. Son arrivée est l'occasion de rituels festifs et comiques. Le tracteur symbolise l'*union* des ouvriers et des paysans et le thème de *La Ligne générale* est la *fécondité* que la technique rend possible. De là, la connotation sexuelle de la panne du tracteur et le début de romance entre le tractoriste et Marfa, qui sacrifie sa jupe pour réparer l'engin. Cette romance s'achèvera dans une parodie de la fin de *A Woman in Paris/L'Opinion publique* de Charlie Chaplin (1923), avec Marfa costumée en conductrice glamour. Auparavant, la multiplication « miraculeuse » des tracteurs aura donné lieu à une ronde inspirée des Tiller Girls. La machine est ainsi érotisée selon une « économie libidinale » utopique de l'amour et de l'unité. — P. R.

← Anonyme
La Ligne générale, *photographie de tournage : séquence de la course des paysans derrière le tracteur*, août 1926
Épreuve gélatino-argentique, 8,2×11,4cm
Moscou, collection Dobrovinsky

↙ Solomon Télingater
Sans titre, [années 1930]
Photomontage contrecollé sur carton, 14,8×23,2cm
Prague, Ne boltai! Collection

↓ Gustav Klucis
La Jeunesse communiste à l'assaut du semis!, 1930-1931
Impression typographique, 102,4×72,6cm
Riga, musée national des Arts de Lettonie





Le Corbusier

Fils d'architecte, Eisenstein connaissait les ouvrages de Le Corbusier dès les années 1920, parmi lesquels *Vers une architecture* (1923) et *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925). Dans ses propres écrits, il s'intéresse à l'acropole d'Athènes ou à la cathédrale de Chartres, qui, en raison de leur caractère collectif et processionnel, sont vouées à la « promenade architecturale », que Le Corbusier définit comme l'appréhension corporelle d'une architecture selon un parcours composé. L'élaboration de ce concept est contemporaine de l'invention par Friedrich Wilhelm Murnau de la caméra mobile à hauteur humaine, dans *Le Dernier des hommes* (1924). Le Corbusier représente alors un modèle majeur pour les Russes : il pose la question de la *forme* du nouveau *mode de vie* pour la transformation du monde. D'où la référence à son architecture dans *La Ligne générale*, à travers le travail d'Andreï Bourov, dont le sovkhoze constitue l'une des attractions, contribuant à l'enthousiasme de Le Corbusier pour le film, qu'il affilie à l'Esprit nouveau. L'année de sa sortie, Bourov assiste Le Corbusier à Moscou, pour le Centrosoyouz (Siège central du mouvement coopératif). — P. R.

Andreï Bourov

Fervent disciple de Le Corbusier, Andreï Bourov (1900-1957) fait partie de l'OSA (Union des architectes contemporains), aux orientations constructivistes. Si la majorité de ses projets de clubs ouvriers ne vit jamais le jour, il fut en revanche chargé par Eisenstein, en 1926, de concevoir les décors pour *La Ligne générale*, notamment les bâtiments du sovkhoze et de sa ferme industrielle moderne. Bourov ne souhaite pas travailler comme décorateur mais bien comme *architecte* : il aspire à ce que ses constructions puissent avoir une utilité au-delà du film, dans la vie réelle. Pour élaborer ses bâtiments, il reprend notamment les principes énoncés par Le Corbusier dans *Vers une architecture* (1923) : lignes droites, fenêtres en bandeau, plans libres et même ébauches de pilotis. Pour des raisons budgétaires et techniques, ses bâtiments furent finalement construits en plâtre soviétique et non en béton armé. La présence de l'architecture rationaliste de Bourov au sein de *La Ligne générale* cristallise les affinités entre Eisenstein et Le Corbusier, qui amèneront l'architecte, lors de leur rencontre, en 1928 à Moscou, à lui offrir son ouvrage *L'Art décoratif aujourd'hui* (1925) portant la dédicace suivante : « ... Il me semble bien que je pense comme M. Eisenstein lorsqu'il fait du cinéma. [...]. » — A. A.

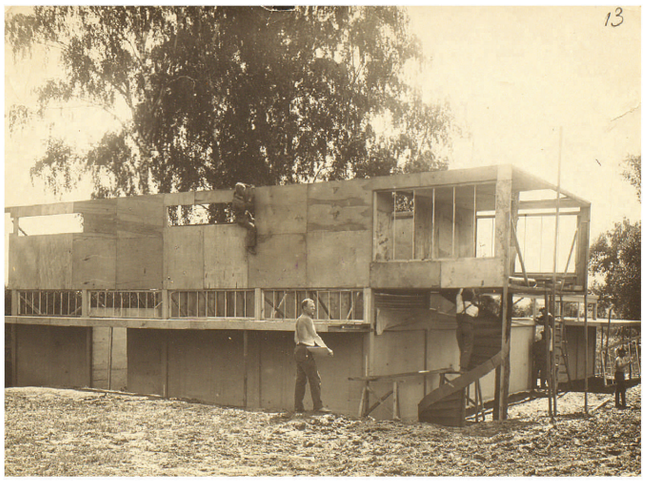
← Le Corbusier
Pavillon de l'Esprit nouveau, Paris, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 12,5 × 16,5 cm
Paris, Fondation Le Corbusier

↓ Andreï Bourov
Croquis pour le sovkhoze de *La Ligne générale*, 1926
Crayon et encre sur papier-calque, 21 × 19,6 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev



↓ Sergueï Eisenstein
La Ligne générale, *photographie de tournage : construction de la ferme et de la station agraire pour la séquence du rêve de Marfa, sovkhoze Konstantinovo, près de Moscou*, 1926
Épreuve gélatino-argentique, 11,5 × 15,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓↓ Anonyme
La Ligne générale, *photographie de tournage*, [1926-1929]
Épreuve gélatino-argentique, 10 × 14 cm
Paris, ZK Images







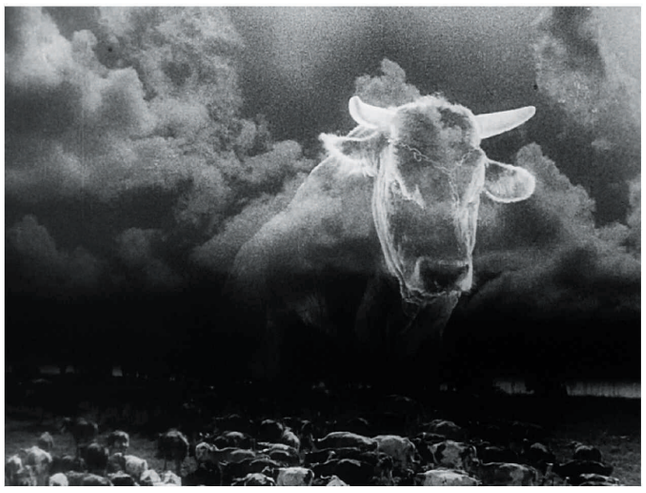
Goya et le rêve de Marfa

Quand Marfa rêve du sovkhoze, promesse d'abondance, surgit l'image du taureau Fomka, qui croît jusqu'à devenir géant, sur fond de nuages sombres, alternant avec une « pluie » de lait, autant d'attributs célestes. Il évoque Apis, dieu égyptien de la fertilité, né d'un éclair, et dévoile ainsi la composante archaïque qui sous-tend le film d'Eisenstein, *de concert* avec sa composante moderniste et rationaliste, qu'incarne dans la séquence le fonctionnement industriel de la ferme d'État. La composition renvoie au *Colosse* longtemps attribué à Francisco de Goya, artiste admiré par Eisenstein, et qui était supposé exprimer dans cette peinture mystérieuse son pessimisme quant au retour de forces obscures dû au « sommeil de la raison ». Cette référence permet d'inscrire la séquence dans un registre onirique, fantasmatique, que le recours à la surimpression souligne. Par ailleurs, si cette séquence montre l'espérance de prospérité qu'amène la modernisation aux campagnes soviétiques, on peut s'interroger sur la filiation que la présence de Goya semble instaurer en filigrane entre celle-ci et ce géant symbole de guerre et de destruction, alors que commence la disgrâce de l'avant-garde. — P. R.

Valentin Sérov
L'Enlèvement d'Europe

La Ligne générale est traversée par un ensemble de références mythologiques et religieuses qui superposent plusieurs strates temporelles et fonctionnent comme autant d'archétypes pour le spectateur. Fomka renvoie ainsi au dieu égyptien Apis, mais aussi à Zeus, qui, dans le mythe grec, se métamorphose en taureau afin d'enlever Europe. Parmi les représentations qui ont pu inspirer Eisenstein pour penser le « couple » Fomka-Marfa figure *L'Enlèvement d'Europe* de Valentin Sérov (1865-1911), chef-d'œuvre de l'art russe qu'il commente à plusieurs reprises dans ses cours de mise en scène. Ce sujet s'impose à Sérov lors d'un voyage en Grèce avec le peintre Léon Bakst. Dans cette représentation audacieuse et dynamique, Europe se fond organiquement dans le corps de son ravisseur. Pour parvenir à sa composition finale, qui allie, comme Eisenstein tente de le faire dans son film, archaïsme et modernité, Sérov a réalisé pendant plus de trois ans de nombreuses esquisses et plusieurs sculptures, dont cette version en bronze. — A. A.

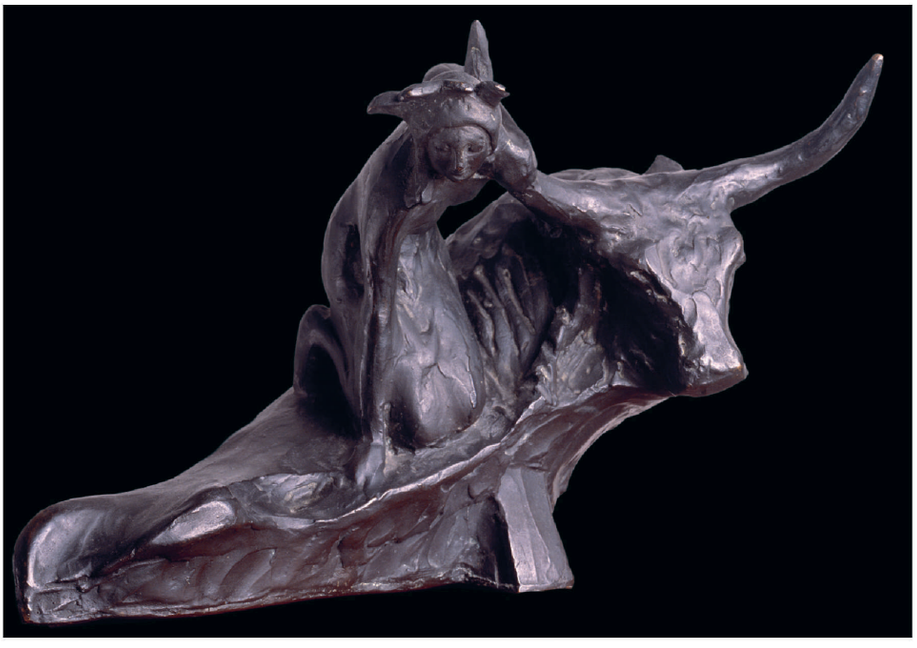
←
Anonyme [anciennement attribué
à Francisco de Goya y Lucientes]
El Coloso (*Le Colosse*), 1808-1812
Huile sur toile, 116×105 cm
Madrid, musée du Prado



→
Sergueï Eisenstein
La Ligne générale, *séquence du rêve de Marfa*, 1929
Film cinématographique 35 mm noir et blanc, muet, 120'
Paris, Films Sans Frontières

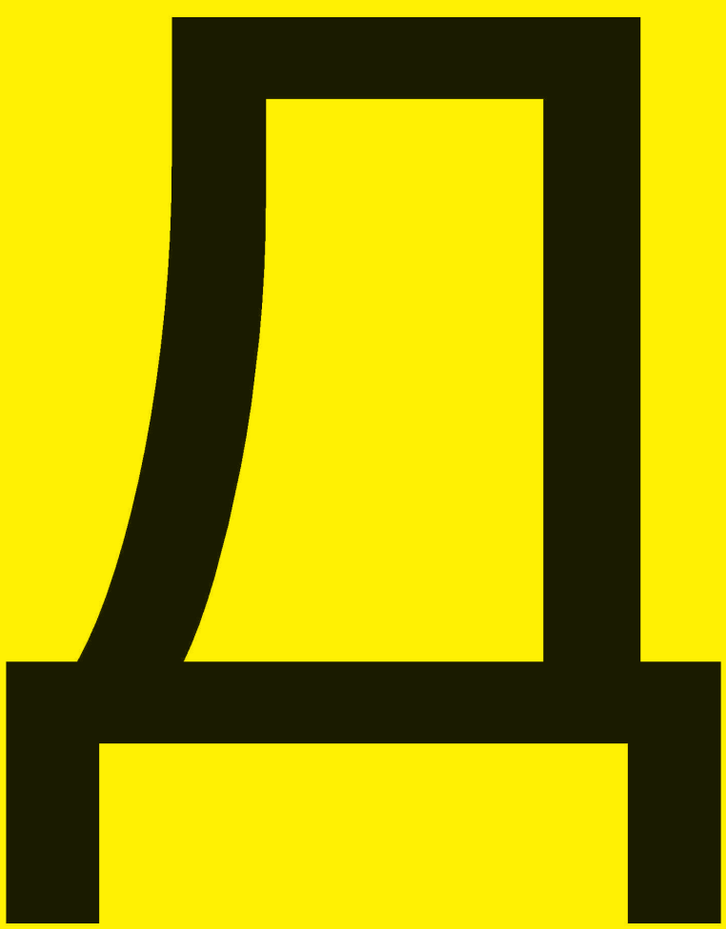


↓
Valentin Sérov
L'Enlèvement d'Europe, 1910
Bronze, 28×45×23,5 cm
Moscou, galerie Trétiakov





Да здравствует
Мексика!



¡Que viva Mexico!

Je ne fais pas du cinéma. Je fais du Mexique et du moi — Sergueï Eisenstein, *Journal mexicain*, 22 mai 1931 (en français dans l'original), cité *in* Jay Leyda et Zina Voynow, *Eisenstein at work*, New York, Pantheon Books et MoMA, 1982, p. 61

Grigori Alexandrov
¡ Que viva Mexico !, *photographie de tournage*, 1930
Épreuve gélatino-argentique, 13 × 10 cm
Paris, ZK Images
(p. 184)

Anonyme
Sergueï Eisenstein devant la statue de Chalchiuhtlicue, déesse de l'eau, au musée national d'Anthropologie de Mexico, durant le tournage de ¡ Que viva Mexico !, avril 1931
Épreuve gélatino-argentique, 22 × 13 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



En 1931, sans avoir pu mener à terme ses projets de film pour Hollywood, en raison notamment de la Grande Dépression et de son incompréhension avec les studios américains, Eisenstein envisage de tourner un film au Mexique, conseillé par Robert Flaherty, maître du cinéma documentaire. Enthousiaste à l'idée de soutenir un cinéaste de l'envergure d'Eisenstein, l'écrivain socialiste Upton Sinclair propose de financer le projet. S'intéressant à l'histoire et à la culture mexicaines depuis sa mise en scène du *Mexicain* d'après Jack London, en 1921, Eisenstein imagine réaliser une « vaste symphonie cinématographique multicolore[1] » qui retracerait l'histoire et la culture du peuple mexicain depuis l'époque précolombienne jusqu'aux révolutions des années 1910, en passant par la colonisation espagnole, une histoire donc d'oppressions et de soulèvements. Son scénario comprend un prologue, quatre épisodes – « Fiesta », « Sandunga », « Maguey », « Soldadera » – et un épilogue, la fête des morts, le tout devant être accompagné de chants et de thèmes folkloriques, et chaque épisode étant dédié à un artiste (José Guadalupe Posada, David Alfaro Siqueiros, Francisco de Goya, José Clemente Orozco, Jean Charlot...). Cette entreprise répond au désir d'expédition d'Eisenstein qui, en 1926, avait élaboré avec Sergueï Trétiakov, sans suite, un projet de film comparable sur la Chine.

Le cinéaste vit sa rencontre avec la terre mexicaine comme « l'époque la plus extatique de [sa] création[2] », comme un éden de liberté et de sensualité, dans lequel il perçoit avant tout un autoportrait, « comme s'il avait été la projection des multiples lignes et traits de l'écheveau complexe qu'[il] portait[3] ». Il se reconnaît notamment dans la cruauté de ses coutumes, qui fascina tant d'autres créateurs, comme Antonin Artaud ou Georges Bataille. Elle se traduit dans son film – épisode de la corrida, du supplice des péons – comme dans sa pratique graphique : « Le dessin relève des cordes qui garrottent les martyrs, des traces que laisse le fouet sur l'épiderme blanc, de la lame vibrante du glaive qui va trancher le col du condamné[4]. »

Eisenstein est impressionné par la coexistence, au Mexique, de plusieurs strates de cultures et de temps : « Le *serape* pourrait être le symbole du Mexique. Tant sont bigarrées et violemment contrastées les cultures qui se côtoient au Mexique, tout en étant à des siècles les unes des autres[5]. » D'où son souhait de rendre compte de ce syncrétisme religieux et culturel dans son film, en témoignant des survivances de l'ancien dans le présent, que ce soit dans la corrida, la fête des morts ou les rituels catholiques pétris de paganisme précolombien. À cette fin, il étudie les mœurs, l'artisanat et les arts mexicains, notamment dans *Idols behind Altars* d'Anita Brenner (1929), anthropologue contribuant activement au mouvement de l'« indigénisme » mexicain. Cet ouvrage, illustré entre autres par des photographies de Tina Modotti et d'Edward Weston, l'introduit à de nombreux aspects de la culture du pays, ce qui lui permet d'éviter les clichés de l'exotisme. Outre les dimensions politique, révolutionnaire, anticoloniale du projet s'opère alors un tournant anthropologique dans l'œuvre d'Eisenstein. Ce dernier est très marqué par *La Mentalité primitive* de Lucien Lévy-Bruhl (1922), mettant en avant la notion de « participation » et de « pensée prélogique », comme par le monumental *Rameau d'or* de James Frazer (1915), et étudie attentivement durant son périple mexicain plusieurs livres sur la mystique et l'extase. Il s'intéresse, dans ce cadre, au pouvoir régressif et extatique du rythme, de la danse, d'où la prégnance, dans le film, des rituels et festivités dont l'exécution occasionne une « sortie hors de soi[6] ».

Les dessins et le film portent en outre la trace de la fréquentation d'Eisenstein des cercles artistiques et intellectuels mexicains et de son intérêt pour les muralistes (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco...), pour les gravures de José Guadalupe Posada, pour les photographies de Modotti et de Weston, et de bien d'autres. Les compositions soigneusement élaborées du film rendent compte de ce dialogue avec les arts, à l'aide notamment de la lentille 28 mm, « objectif extatique » qui permet la juxtaposition des plans. Dans les dessins mexicains d'Eisenstein, ce principe s'élargit : mythes et religions du monde entier s'y télescopent avec inventivité, selon un principe de montage libre et transgressif qui déploie des thèmes chers au cinéaste (supplice, érotisme du corps masculin, blasphème...) sur un ton irrévérencieux, qui lui valut de sérieux ennuis au cours du tournage. S'y reflètent aussi ses préoccupations anthropologiques et théoriques, avec une prééminence de corps démembrés pour être mieux réassemblés, figures de *montage*, ainsi que de scènes de dévoration, principe ultime, selon lui, de l'instinct d'imitation.

Sergueï Eisenstein, Édouard Tissé et Grigori Alexandrov passent quatorze mois à filmer intensivement le Mexique, dans des conditions éprouvantes et un climat d'hostilité et d'incompréhension croissantes avec Hunter Kimbrough, le beau-frère de Sinclair, qui les accompagne. Celui-ci, qui espérait un tournage rapide, est affolé par le dépassement colossal du budget initial et suspend, en février 1932, un projet qui lui semble ne devoir jamais aboutir. La pression est à son comble sur Eisenstein, accusé par Staline d'être un déserteur. On exige son retour immédiat en URSS. Il ne reverra jamais les plus de 65 000 mètres de pellicule de son projet, confisqués par Sinclair. La perte de ce film, dans lequel il plaçait d'immenses espoirs cinématographiques, est d'autant plus vécue comme un trauma que, de son vivant, sortent des versions du film montées par d'autres que lui, mutilant son dessein initial et provoquant l'indignation des cinéphiles du monde entier.

1 Sergueï Eisenstein, « Scénario de *¡Que viva Mexico!* », *in* Steven Bernas (dir.), *Les Écrits mexicains de S. M. Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, trad. Bernadette Ducrest, 2001, p. 89.
2 Eisenstein, « Rêve de vol plané » (1946), *MLB. Plongée dans le sein maternel*, présentation et trad. Gérard Conio, Paris, Hoëbeke, 1999, p. 64.
3 Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, 1989, p. 544.
4 « Carnets mexicains », cité par François Albera in *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Bron et Lyon, CERT et CIRS, 1974, p. 87.
5 Lettre du 15 avril 1931 aux époux Sinclair, *in* Bernas (dir.), *op. cit.*, p. 145.
6 Voir Marie Rebecchi et Elena Vogman (dir.), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, cat. exp., Rome, Nero, 2017.







↑↑ Anonyme
¡Que viva Mexico!, *photographie de tournage (prologue)*, vers 1931
Épreuve gélatino-argentique, 11×16,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↑ Gabriel Fernández Ledesma
Portrait d'Eisenstein, 1931
Mine graphite sur papier, 37,5×26,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

← Anonyme
¡Que viva Mexico!, *photographie de tournage : Serguеï Eisenstein sur la pyramide Kukulcán à Chichén Itzá*, avril 1931
Épreuve gélatino-argentique, 18×12 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *prologue*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Films Sans Frontières





↓ Tina Modotti
Peintures murales de la chapelle Diego Rivera à Chapingo, Mexique, 1927
Épreuve sur papier baryté, 24,2 × 18,8 cm
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac

→ Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *les péons à l'hacienda de Tetlapayac*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Films Sans Frontières

↘ David Alfaro Siqueiros
Sans titre, planches extraites du portfolio *13 Grabados*, 1931
Xylographie sur papier orange, 15 × 11,5 cm et 11,5 × 15 cm chacune
New York, The Metropolitan Museum of Art



Folklore et art mexicain

Lorsqu'Eisenstein arrive au Mexique, il connaît déjà l'art de Diego Rivera, rencontré à Moscou en 1927, ainsi que les *calaveras* de José Guadalupe Posada. Il découvre d'autres pans de la culture mexicaine avec l'artiste Adolfo Best Maugard et le journaliste Agustin Aragón Leiva, mandatés pour l'assister dans son projet de film. Il étudie attentivement, outre l'ouvrage *Idols behind Altars* de l'anthropologue Anita Brenner (1929), la revue *Mexican Folkways* consacrée au folklore, à l'art, à l'archéologie et à l'ethnographie du Mexique. Il s'imprègne ainsi de l'art des Aztèques, du baroque colonial, comme du travail des artistes de la « Renaissance mexicaine » : Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot... Cette riche iconographie nourrit ses dessins comme son film, qui doit illustrer la capacité syncrétique du Mexique, fascinante à ses yeux, à faire coexister et s'hybrider des strates religieuses et culturelles en apparence inconciliables, par-delà l'Histoire. Dans le prologue, les compositions stylisées soulignent la survivance du passé dans le présent, le lien éternel entre Hommes, pierres et dieux. — A. A.
















TETLAPAYAC



←
Manuel Álvarez Bravo
El Soñador [Le rêveur], 1931
Épreuve gélatino-argentique, 12,3 × 16,9 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art

↙↙
Sergueï Eisenstein
Sans titre, de la série « Péons mexicains », 1931
Mine graphite et crayon de couleur sur papier,
37,3 × 26,8 cm et 37,2 × 26,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↙
Sergueï Eisenstein
Sans titre, de la série « John & Jude (Caïn & Abel) », 17-23 mars 1931
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 38 × 27,6 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓
José Clemente Orozco
La Bandera [Le drapeau], 1928
Lithographie, 26 × 42,5 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art





←

Anonyme
Calaveritas de azúcar, s. d.
Crânes miniatures en sucre, papier, 6 × 4 × 2 cm env. chacun
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac

↓

Anonyme
Statues anthropomorphes : squelettes musiciens, s. d.
Carton-pâte peint, dimensions variables
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac





Fête des morts

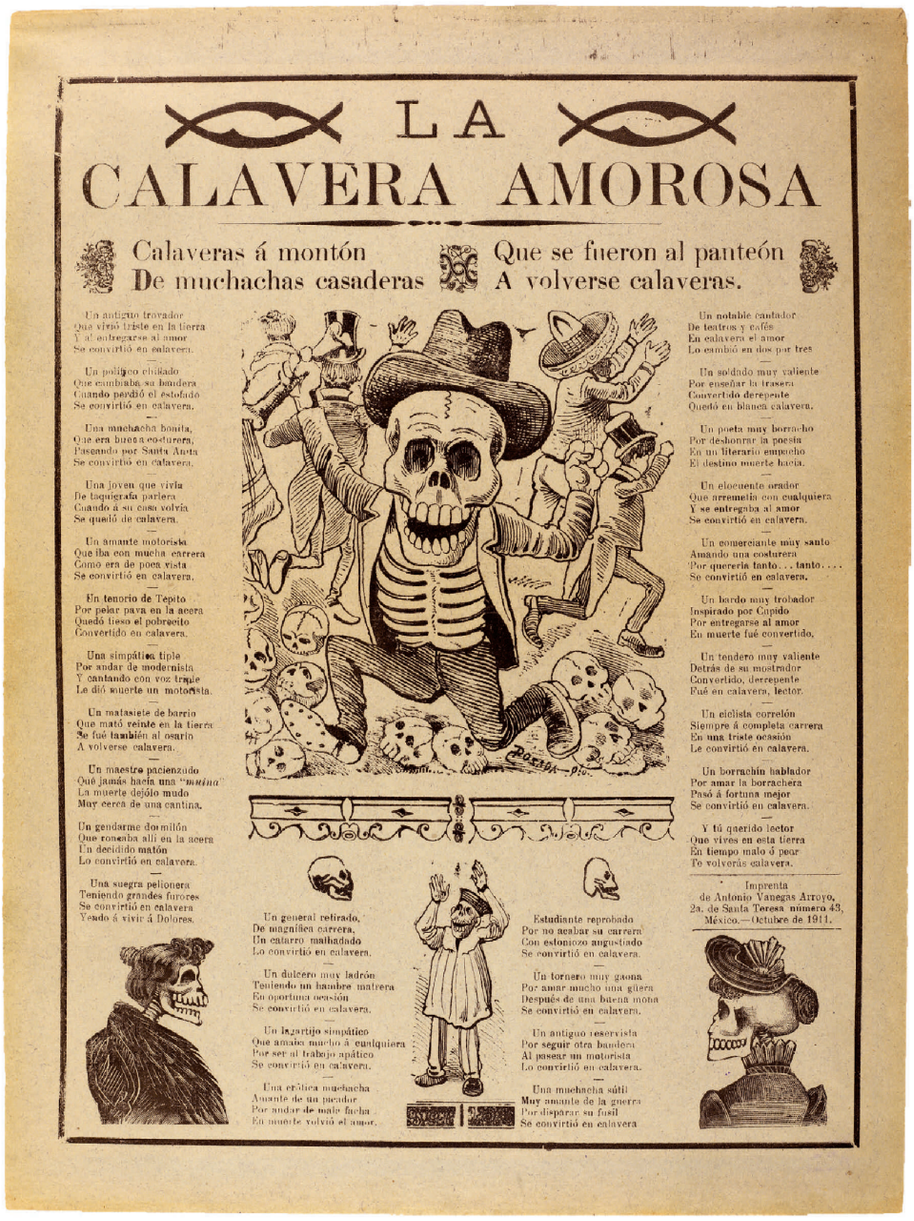
Conformément au tournant anthropologique qui s'opère dans l'œuvre d'Eisenstein, *¡Que viva Mexico!* accorde une place prépondérante aux rituels des Mexicains en ce qu'ils témoignent de la vitalité et de l'unité d'un peuple à travers les siècles. Le jour des morts, hérité des Aztèques et célébré les 1er et 2 novembre, joue à cet égard un rôle central dans le film, qu'il devait clore, et qui aurait, selon Eisenstein, initié le projet de film tout entier, à l'image de son importance, toujours actuelle, dans la culture mexicaine. Entraînant le spectateur dans un rythme giratoire effréné, l'épisode opère dans le film un renversement généralisé des valeurs : avec les squelettes servant de costumes, l'intérieur se transforme en extérieur ; les crânes deviennent aliments sous la forme de friandises en sucre, lointaine réminiscence de rituels cannibales qui fascinent Eisenstein ; les jeux de séduction amoureux, l'ivresse de la danse et de la musique affirment le mépris des vivants vis-à-vis de la mort et leur joie de vivre immortelle. Faisant tomber les masques au profit du renouveau, instaurant une communauté égalitaire, le carnaval des Morts affirme sa dimension résolument subversive et révolutionnaire. — A. A.

↓ Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *séquence de la fête des morts*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Light Cone Films



↓↓ James Ensor
Péchés capitaux dominés par la mort, planche extraite du portfolio *Les Péchés capitaux*, 1904
Exemplaire offert en 1930 à Sergueï Eisenstein et portant la dédicace « Au grand Serge Eisenstein, je souhaite les agréments bienfaisants de ces petits péchés capitaux »
Xylographie, 24 × 29 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine





José Guadalupe Posada

José Guadalupe Posada (1852-1913) est considéré comme l'un des fondateurs de l'art plastique moderne au Mexique. Il entame une carrière de caricaturiste en 1871, publiant ses estampes dans des médiums délibérément grand public. S'il imprime parfois des images pieuses, il donne à ses interventions graphiques une dimension toujours plus ouvertement politique, jusqu'aux événements révolutionnaires de 1910, qui lui vaudront plusieurs séjours en prison. Son œuvre, redécouvert dans les années 1920, reste associé à la figure du squelette, omniprésente dans la culture populaire mexicaine, dont il multiplie obsessionnellement les représentations, tout comme Eisenstein. Ce dernier découvre Posada dans les années 1920 à Moscou et acquiert certaines de ses *calaveras*. Au Mexique, c'est à travers l'ouvrage capital pour lui *Idols behind Altars*, d'Anita Brenner, qu'il approfondit sa connaissance de Posada. Il s'en inspire ouvertement dans l'épisode de la fête des morts de *¡Que viva Mexico!*, épilogue qu'il dédie à l'artiste, renouant avec l'esprit des danses macabres et glorifiant, sur un mode carnavalesque, une société sans classes et parfaitement égalitaire. — P.-A. M.

José Guadalupe Posada
La Calavera Amorosa [Le crâne amoureux], 1907
Zincographie, 40 × 30 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine

→ Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *séquence de la colonisation hispanique (épisode « Fiesta »)*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Films Sans Frontières



↓ Grigori Alexandrov
¡Que viva Mexico!, *photographie de tournage*, avril 1931
Épreuve gélatino-argentique, 29,4 × 21,4 cm
Moscou, collection Dobrovinsky









← Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *séquence de la corrida*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Films Sans Frontières

↙ Francisco de Goya y Lucientes
La Malheureuse Mort de Pepe Illo sur la place de Madrid,
planche de la série « La Tauromachie », 1816
Eau forte, burin, aquatinte et brunissoir, 24,8 × 35,5 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

↓ Sergueï Eisenstein
La Matildona et *Si on laissait faire ces sales bêtes*, [1931]
Crayon de couleur sur papier, 27,1 × 21 cm chacun
New York, Beth Rudin DeWoody Collection

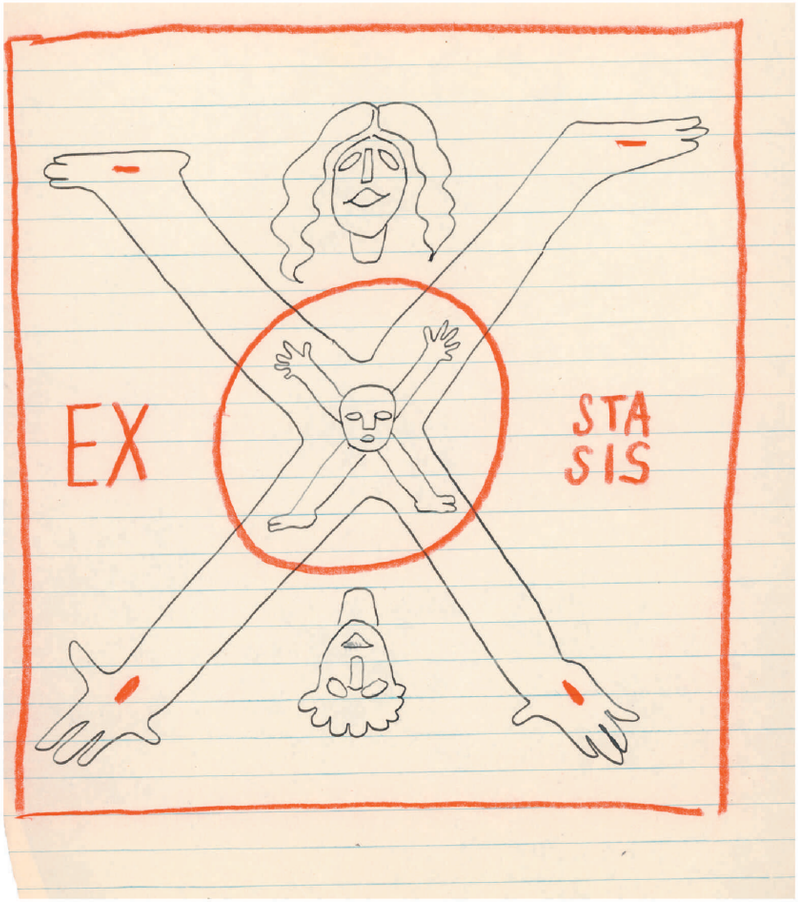




↓ Sergueï Eisenstein
Exstasis, 10 mars 1932
Encre et crayon de couleur sur papier, 27,7 × 21,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

→ Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *le supplice du péon Sebastian et de ses deux amis (épisode « Maguey »)*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Films Sans Frontières

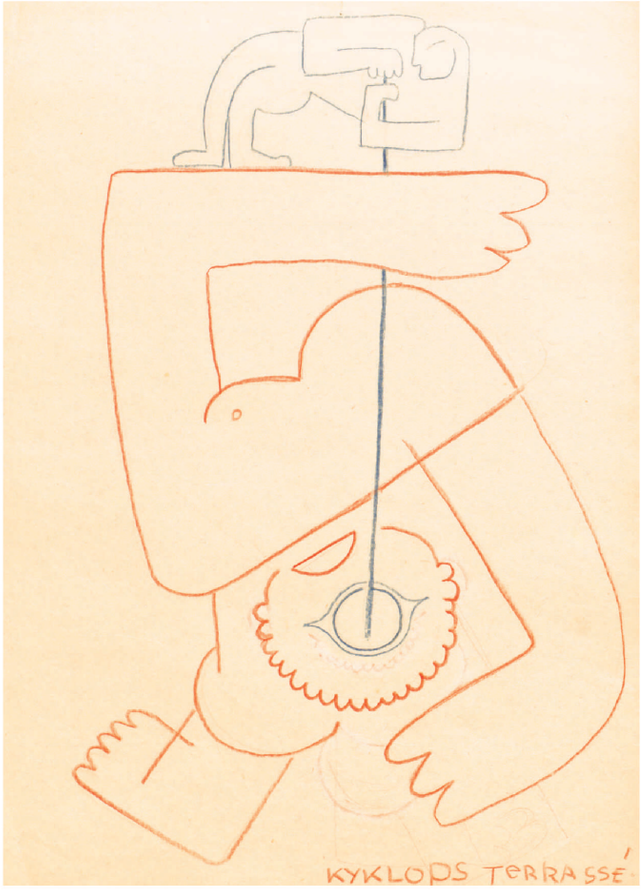
↘ Sergueï Eisenstein
Kyklops terrassé [Cyclope terrassé] et *Le Pardon*, 1931
Mine graphite et crayon de couleur sur papier,
37 × 27,3 cm et 37,2 × 26 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

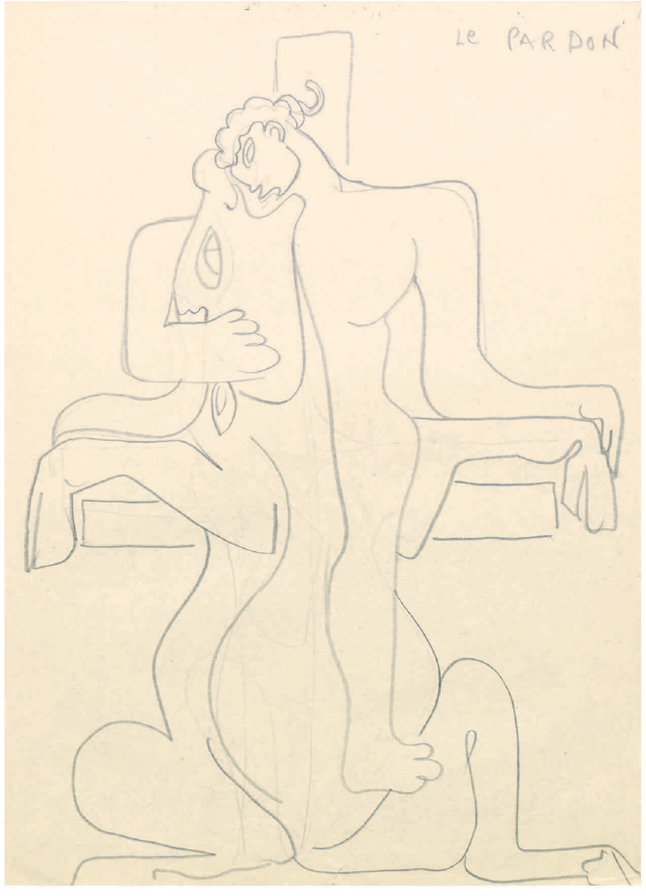


Dessins mexicains

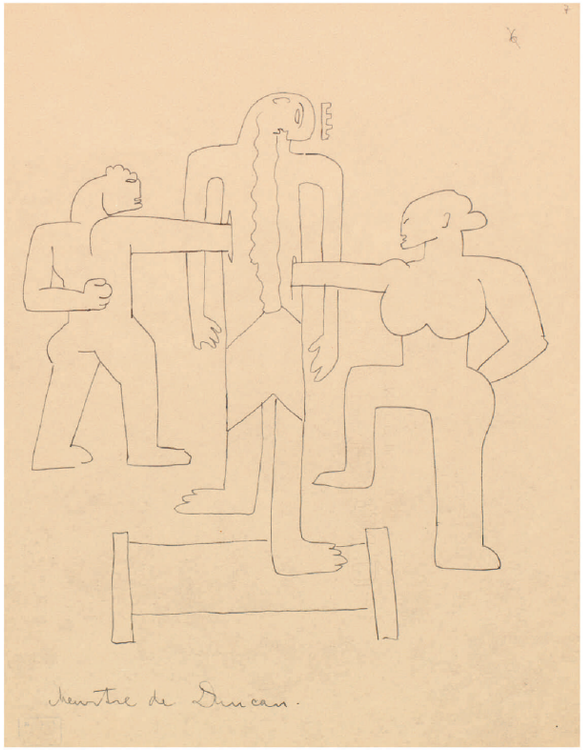
Lors de son voyage mexicain, Eisenstein renoue, ainsi qu'il le décrit dans ses *Mémoires*, avec le « paradis perdu et retrouvé de l'art graphique », qu'il avait délaissé avec son passage derrière la caméra. De même qu'il filme le Mexique à l'excès, il dessine frénétiquement, recouvrant tout support jusqu'à épuisement du motif. Dans l'espace de liberté que lui procure la feuille de papier, il consigne les fortes impressions que suscitent en lui les coutumes, paysages, costumes et rituels mexicains ; il s'adonne à des compositions audacieuses, parfois indécentes, où son imagination se déploie sans limites, mêlant l'érotisme à la cruauté, l'irrévérence à l'humour. Revisitant les classiques, l'iconographie religieuse et la mythologie, il hybride les cultures, les genres et les règnes, à l'aide d'une ligne continue qui semble se poursuivre d'un dessin à l'autre. S'y déploient, sans entraves, des thèmes présents en filigrane dans ses films et ses obsessions théoriques – l'extase – tout autant qu'une exploration de soi, du Mexique comme « monologue intérieur ». — A. A.



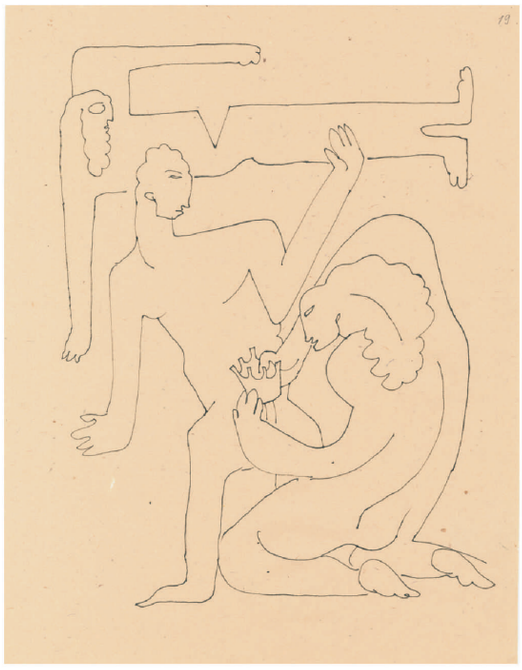

KYKLOPS TERRASSE'

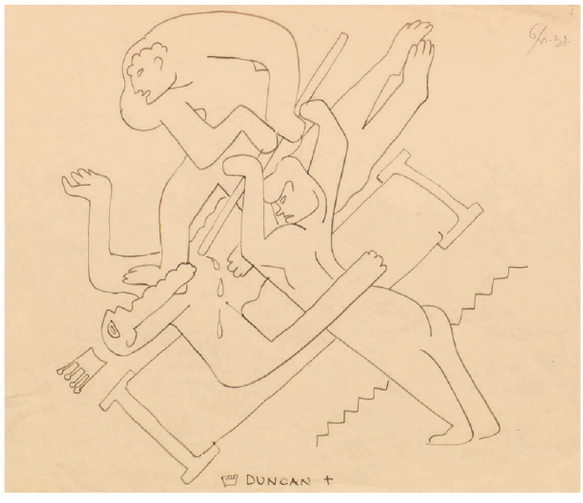

LE PARDON

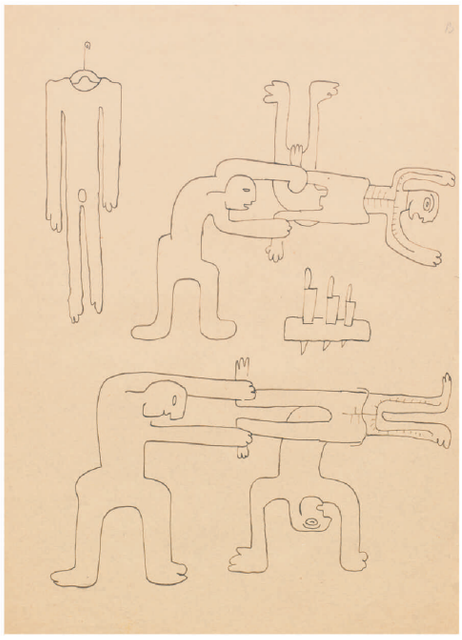
↓ Sergueï Eisenstein
Sans titre, *Meurtre de Duncan* et *Duncan †*,
de la série « La Mort du roi Duncan », 6-8 juin 1931
Encre sur papier, 27,5 × 21 cm, 27,5 × 21 cm et 21,3 × 25,2 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

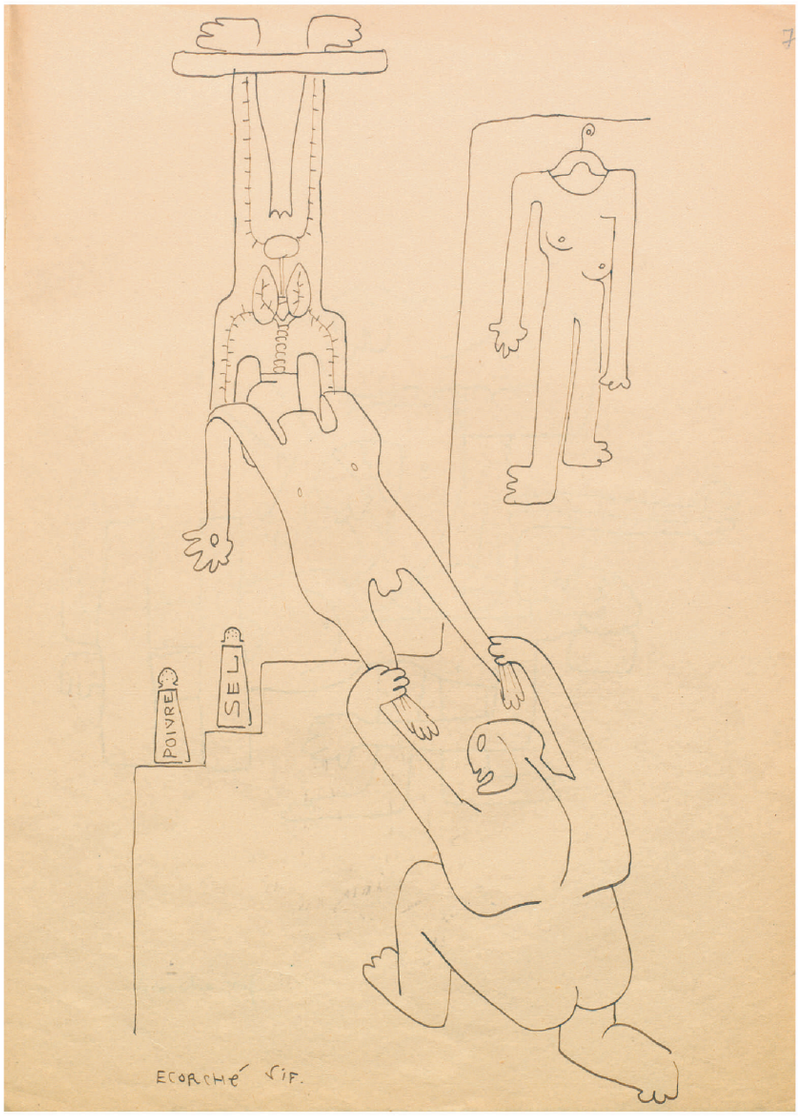


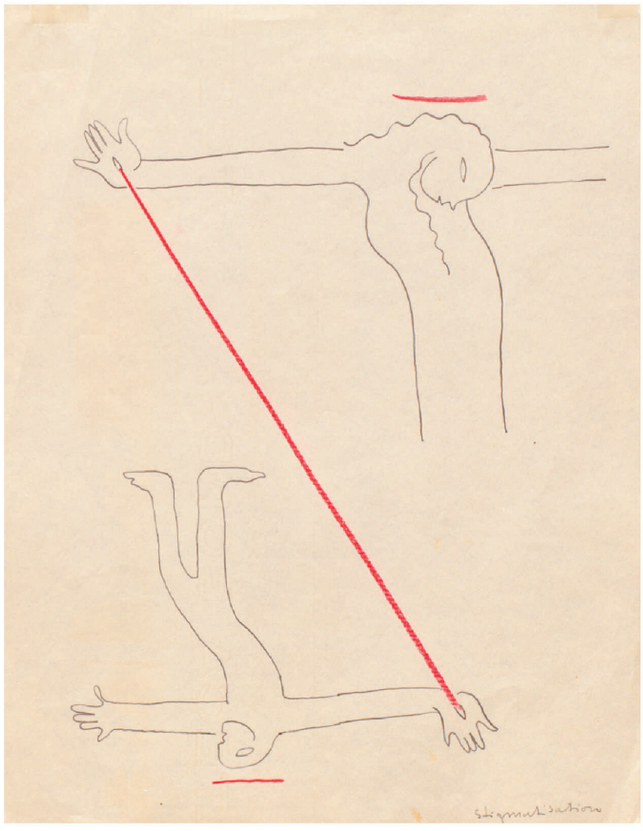
→ Sergueï Eisenstein
Sans titre et *Écorché vif*, de la série « Martyre », [1931]
Encre sur papier, 37,2 × 26,8 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

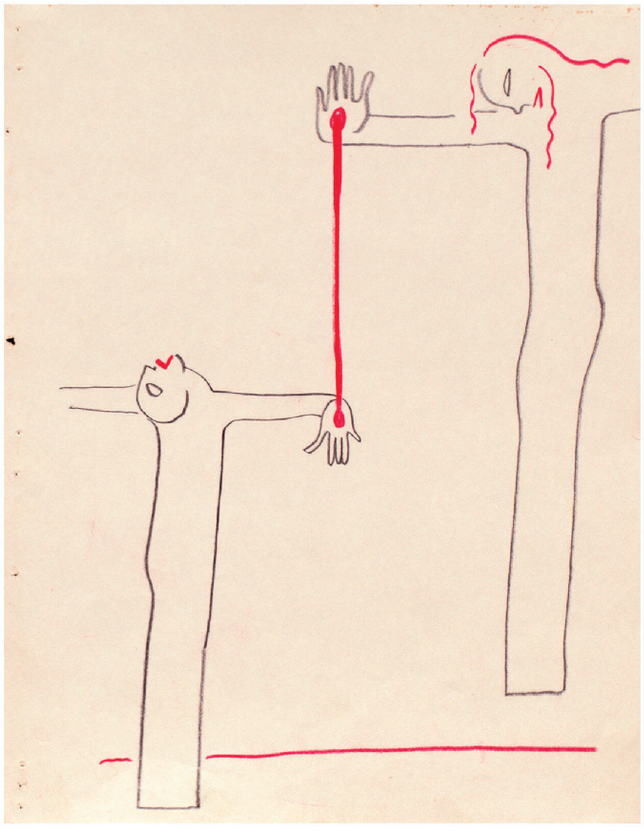







POIVRE
SEL
ECORCHÉ VIF.



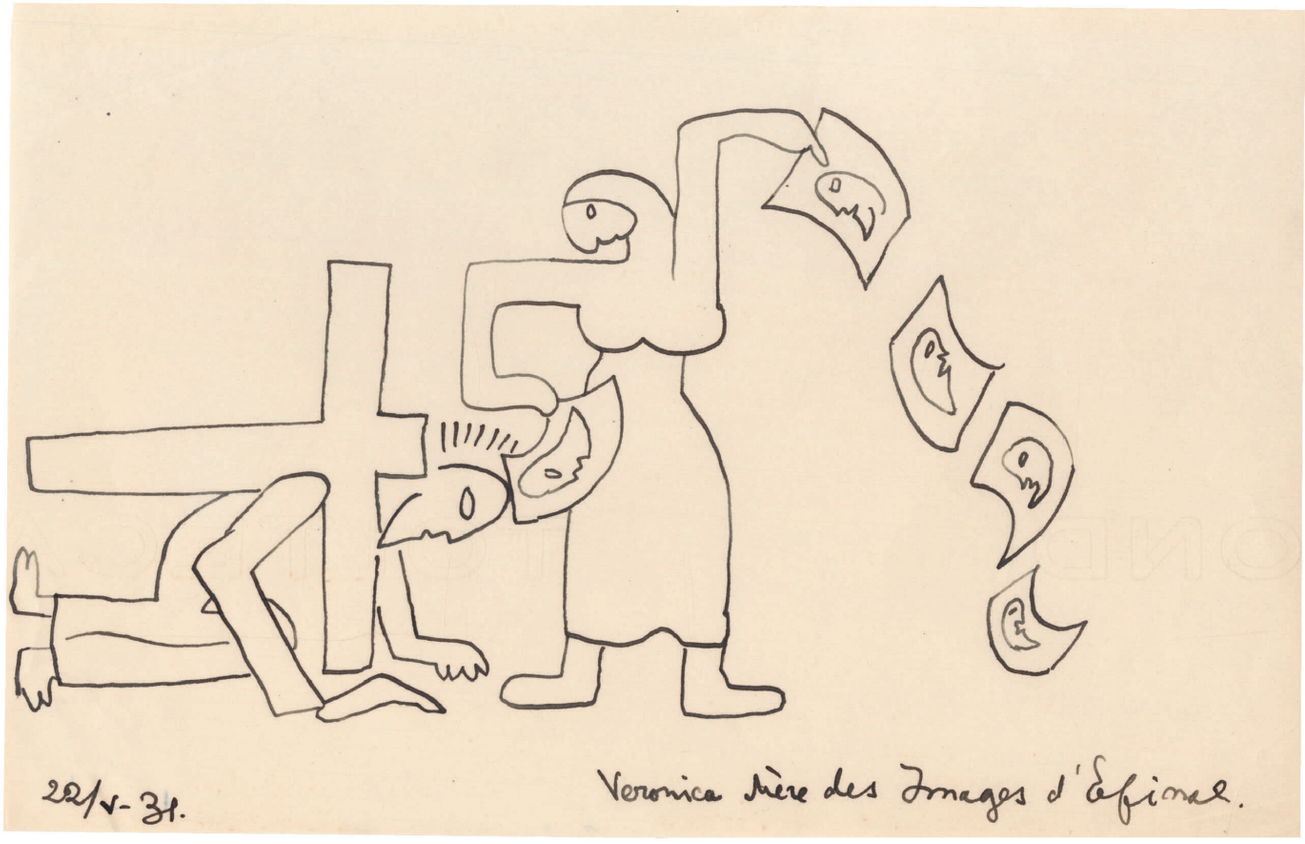


←

Sergueï Eisenstein
Stigmatisation et *Sans titre*, de la série « Saint François », 1931-1932
Mine graphite et crayon de couleur sur papier,
27,6 × 21,7 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓

Sergueï Eisenstein
Veronica, mère des images d'Épinal, de la série « Sainte Véronique »,
22 mai 1931
Encre sur papier, 14 × 21,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



↓ Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *séquence du mystère de la Passion (épisode « Fiesta »)*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Films Sans Frontières

↓↓ Sergueï Eisenstein
Madone et *Viva Christo Rey*, 17-24 mars 1931
Mine graphite, crayon de couleur, feuille métallique collée sur papier, 2 feuillets assemblés, 45 × 28,7 cm et 37,3 × 27,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

→ Sergueï Eisenstein
¡Que viva Mexico!, *séquence du mystère de la Passion (épisode « Fiesta »)*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85'
Paris, Films Sans Frontières

↘ Grigori Alexandrov
¡Que viva Mexico!, *photographie de tournage : Sergueï Eisenstein pendant le tournage du mystère de la Passion (épisode « Fiesta »)*, avril 1931
Épreuve gélatino-argentique, 22 × 14 cm
Moscou, collection Dobrovinsky













Бежин Луг

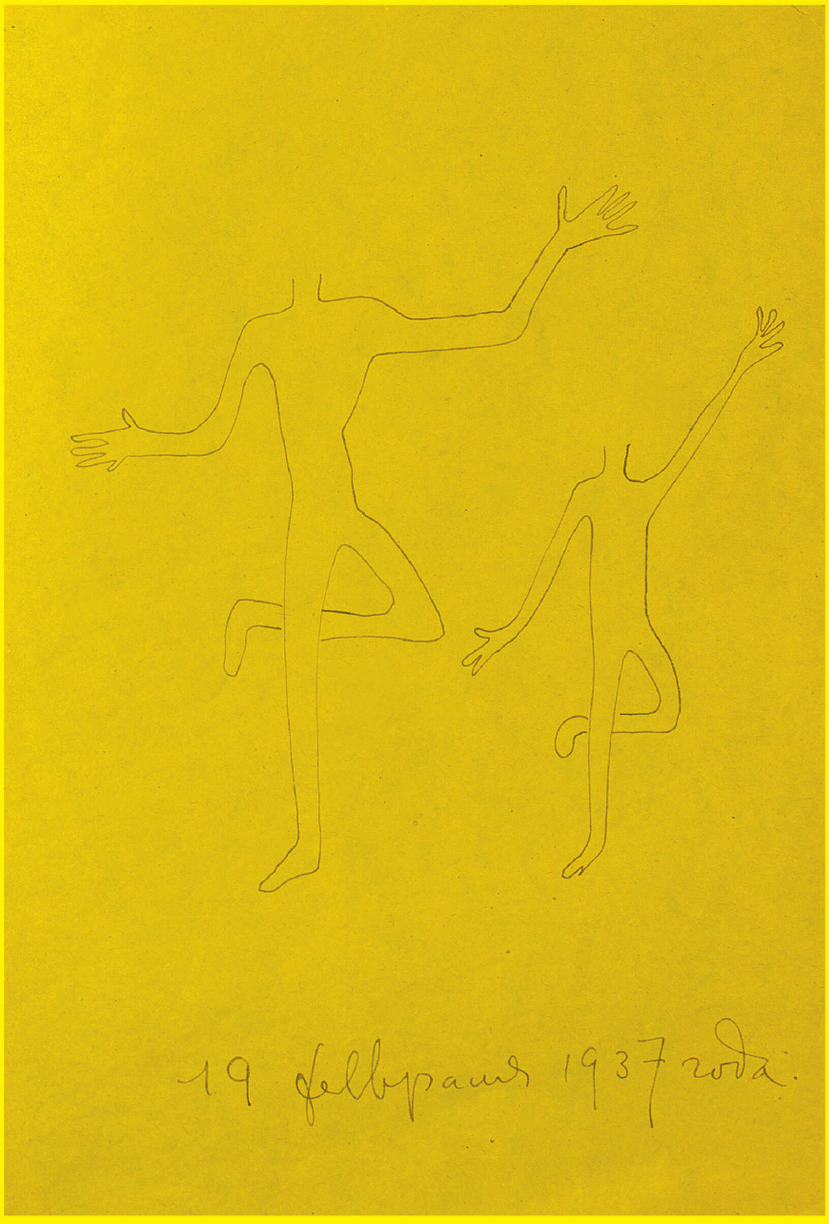
Б

Le Pré de Béjine

S'il n'y a nulle joie, que des difficultés, pourquoi diable fais-je donc ce film? — Sergueï Eisenstein, *Journal*, 27 mars 1936

Anonyme
Le Pré de Béjine, *photographie de tournage*, 1935
(p. 208)

Sergueï Eisenstein
[Vision de délire], 19 février 1937
Encre sur papier, 28 × 20,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



À son retour en URSS, sous la pression de Staline, en mai 1932, Eisenstein doit composer avec la perte traumatique de son film mexicain et traverse une période de disgrâce marquée par l'échec de ses différents projets de film. À défaut de réaliser des films, il se replie sur son activité théorique, se lançant dans plusieurs chantiers d'envergure, dont *Méthode*, soumettant et affinant ses hypothèses auprès de ses étudiants du VGIK (Institut d'État de la cinématographie). L'étau du pouvoir sur les arts ne cesse alors de se resserrer. En 1932, un décret du Comité central du Parti procède à la refonte de l'ensemble des organisations littéraires et artistiques, assurant au Parti un contrôle étroit de tous les domaines artistiques. L'année suivante est créée la Direction centrale de l'industrie photo-cinématographique (GUKF), chargée d'évaluer la conformité idéologique des scénarios et d'organiser l'ensemble du secteur de la production. Elle accompagne les cinéastes tout au long du processus d'élaboration du film, procédant souvent à des « rectifications », à l'étape de l'écriture du scénario, du tournage puis du montage. À sa tête est placé Boris Choumiatsky, qui cause bien des ennuis à Eisenstein. En 1935, l'Union des cinéastes, inféodée au Parti, voit le jour. À la suite du Premier Congrès des écrivains soviétiques, en 1934, le réalisme socialiste est officiellement adopté comme méthode de création pour tous les arts, bien que son contenu ne soit jamais clairement défini : il exige des artistes « une représentation de la réalité dans son développement révolutionnaire » tout en contribuant « à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme ». En janvier 1935, Eisenstein, représentant d'une génération avant-gardiste et « formaliste » de cinéastes, est violemment attaqué lors de la Première Conférence des travailleurs du cinéma soviétique : on l'accuse de n'avoir rien accompli de valable depuis *Le Cuirassé Potemkine*, de s'être éloigné de « la réalité soviétique d'aujourd'hui », de s'adonner à des élucubrations théoriques imprégnées de formalisme – une étiquette qui conduit alors de nombreux créateurs à l'arrestation, voire à l'exécution. Cette même année, Choumiatsky publie *Un cinéma pour des millions*, plaidoyer en faveur d'un cinéma clair, divertissant et compréhensible par les masses, dont le modèle idéal est représenté par *Tchapaïev* des frères Vassiliev (1934).

C'est dans ce cadre peu propice qu'Eisenstein s'attelle au *Pré de Béjine*, qui retrace l'histoire, transformée en mythe par le régime et comportant à ce jour des zones d'ombre, de « Pavlik » Morozov, jeune paysan de quatorze ans qui, en 1932, dénonça son père comme saboteur de la collectivisation. À la suite de l'arrestation de ce dernier, le garçon fut tué par sa famille, devenant un martyr officiel, célébré dans tout le pays à travers des chansons, pièces, poèmes, portraits, etc. Le dramaturge Alexandre Rjéchevsky en tire dès 1934 un « scénario émotionnel », qui sert de base à Eisenstein, dans lequel le jeune Pavel est désormais assassiné par son père. Rjéchevsky s'inspire également de la nouvelle *Le Pré Béjine* d'Ivan Tourguéniev (1851), consacrée aux superstitions de jeunes enfants, dont l'un, Pavloucha, meurt d'une chute de cheval quelques jours après s'être lancé à la poursuite d'un esprit. De ce scénario, Eisenstein imagine d'abord tirer deux films, dont un à destination des enfants, censés s'identifier au héros – option finalement délaissée. Il espère, avec ce nouveau projet, réaliser une polyphonie audiovisuelle, tout en expérimentant le monologue intérieur. Il reprend le principe qui était au cœur de son projet mexicain, à savoir la coexistence de plusieurs temporalités, et recourt à des archétypes mythiques et bibliques, comme le sacrifice d'Isaac par Abraham. Il mobilise également de nombreuses références visuelles, de l'estampe japonaise à l'art flamand, en passant par l'icône orthodoxe. Cette dernière joue un rôle important dans un épisode qu'Eisenstein élabore pour la première version du film, celui de la transformation d'une église en club ouvrier, qui fait écho à la campagne menée par le pouvoir dans les années 1930 pour assigner de nouvelles fonctions aux lieux de culte. Cette séquence fut très controversée par les officiels en raison de son caractère « barbare » et remplacée, dans la seconde version, par un incendie déclenché par des saboteurs dans une ferme collective.

Assisté par son étudiant Jay Leyda et par sa fidèle complice Péra Atachéva, Eisenstein mène des recherches intensives pour trouver ses acteurs : pour le rôle de Pavel, devenu Stépok dans le scénario, il rencontre plus de deux mille enfants. Ses essais de typage pour les différents personnages témoignent de sa fascination pour les visages, certains présentant de troublantes ressemblances avec ceux des personnages de *¡Que viva Mexico!*

Le tournage se révèle éprouvant. Il est d'abord ralenti par l'état de santé d'Eisenstein, qui a contracté la varicelle, ce qui lui occasionne des troubles cardiaques. Mais Choumiatsky surtout, au moment où la campagne contre le formalisme atteint son point culminant, n'a de cesse de s'en prendre au traitement du film, lui reprochant ses colorations archaïques et mystiques. Eisenstein se voit contraint de réécrire à la hâte, avec l'aide de l'écrivain Isaac Babel, un nouveau scénario, plus « réaliste », et de changer d'acteurs. Le cinéaste connaît un désespoir croissant, alors que l'actualité est rythmée par les arrestations et procès qui signent la terreur stalinienne. Des rumeurs circulent dans la presse internationale au sujet de l'arrestation d'Eisenstein, contre lequel pèseraient des accusations de trotskisme et des allégations de « déviations sexuelles ». Le tournage du *Pré de Béjine* est définitivement interrompu en mars 1937 par le Comité central. Eisenstein est accusé d'avoir dépensé des sommes colossales. Le film fait l'objet de nombreuses critiques publiques humiliantes : conférences, débats, articles. Le cinéaste doit se soumettre à l'exercice pénible de l'autocritique en revenant, dans un article, sur « les erreurs du *Pré de Béjine* ». Choumiatsky ordonne que les copies du film soient détruites. Le négatif, conservé dans les locaux de Mosfilm, est anéanti lors des bombardements de Moscou par les nazis en 1941. La monteuse Esther Tobak a sauvé, à la demande du cinéaste, des photogrammes des deux versions du film, que Naoum Kleïman et Sergueï Ioutkévitch purent utiliser en 1967 pour proposer un aperçu du projet, révélant la richesse plastique du dessein d'Eisenstein et son dialogue avec les arts. — A. A.



École de Iaroslav
La Mère de Dieu de Vladimir

Si les films d'Eisenstein comportent des discours anticléricaux et antireligieux, en accord avec la politique du régime soviétique contre l'« opium du peuple », ils n'en comptent pas moins de nombreuses références à l'architecture et à l'art religieux, notamment à la culture byzantine. Dans *Le Pré de Béjine*, pour obtenir des effets de perspective inversée comme dans les icônes, l'assistant à la photographie Vladimir Nilsen (exécuté en 1938) filme parfois les acteurs devant des écrans montrant objets et décors. La première version du film comportait une séquence de transformation d'une église en club ouvrier : dans une frénésie dionysiaque, des paysans enfilaient des accessoires religieux, jusqu'à se fondre avec eux et se transformer en icônes vivantes, l'église tout entière semblant comme « sortir d'elle-même ». Certains plans évoquent un modèle d'icône très répandu, celui de la Vierge Éléousa (Mère de Dieu de tendresse). Dans cette version réalisée par l'École de Iaroslav, la somptueuse *rhiza* fait écho aux ornements des icônes que les kolkhoziens revêtent alors qu'ils les démontent, bien que l'œuvre, par son iconographie, qui insiste sur la proximité entre la Vierge et Jésus, contraste avec le sujet du film, à savoir la lutte mortelle d'un fils avec son père. — A. A.

←

École de la région de Iaroslav
La Mère de Dieu de Vladimir, 1781
Tempera sur panneau de bois enduit et revêtement métallique, 31,5 × 27,5 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

↓

Sergueï Eisenstein
Le Pré de Béjine, 1935-1937
Photogramme
Paris, Films Sans Frontières







Estampes japonaises

Dans ses *Mémoires*, Eisenstein rapporte son premier souvenir : le spectacle d'une branche de lilas blanc, baignée de soleil, découpée par le cadre de la fenêtre au-dessus de son lit. Coquetterie rétrospective, il lui plaît à dire que, enfant, il regardait déjà le monde en cinéaste puisque cette image s'apparente à un *gros plan.* Or, développe-t-il ensuite, «cette branche était typique des Japonais : c'était un premier plan à travers lequel se dessinait le lointain ». Dans ses films – à partir de *La Ligne générale* et surtout dans *¡Que viva Mexico!* –, de nombreuses compositions sont élaborées selon une perspective japonisante qui juxtapose premier plan et arrière-plan. Dans *Le Pré de Béjine*, l'influence de l'estampe japonaise est manifeste, notamment dans le prologue, tourné dans les vergers de Kolomenskoïé, cadrés autour de branches, qui doivent traduire la vision de Tourguéniev, auteur de la nouvelle dont le film s'inspire, une vision marquée par l'art japonais. Eisenstein s'en sent proche, lui qui, de manière générale, décelait des parentés entre la langue et la culture japonaises, qu'il avait étudiées, et l'art cinématographique – le montage comme art de l'idéogramme. — A. A.

← Sergueï Eisenstein
Le Pré de Béjine, 1935-1937
Photogrammes
Paris, Films Sans Frontières

↓ Utagawa Hiroshige
Kameido Umeyashiki [Le jardin de pruniers à Kameido], extrait du recueil *Cent Vues d'Edo*, 1857
Gravure sur bois polychrome, 34,1 × 22,7 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France



↓ Sergueï Eisenstein
Essais de typage pour *Le Pré de Béjine*, 1935
Annotations de Péra Atachéva (assistante du réalisateur)
Épreuves photographiques contrecollées sur carton,
12,5 × 8 cm chacune
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

→ Sergueï Eisenstein
Le Pré de Béjine, 1935-1937
Photogrammes
Paris, Films Sans Frontières









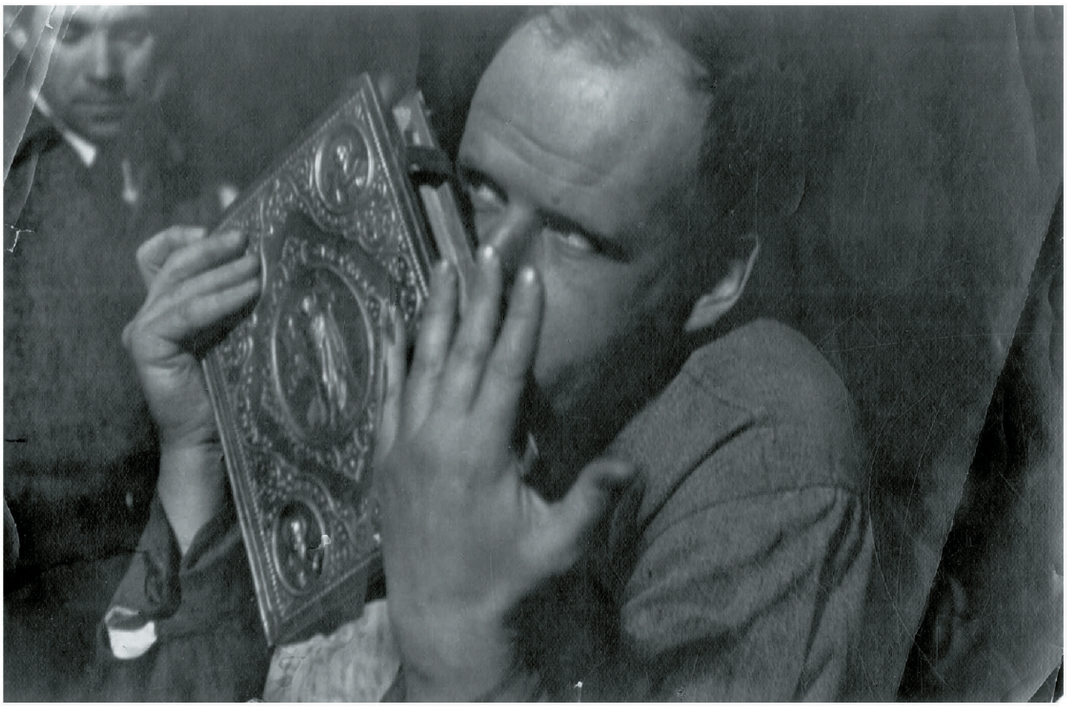


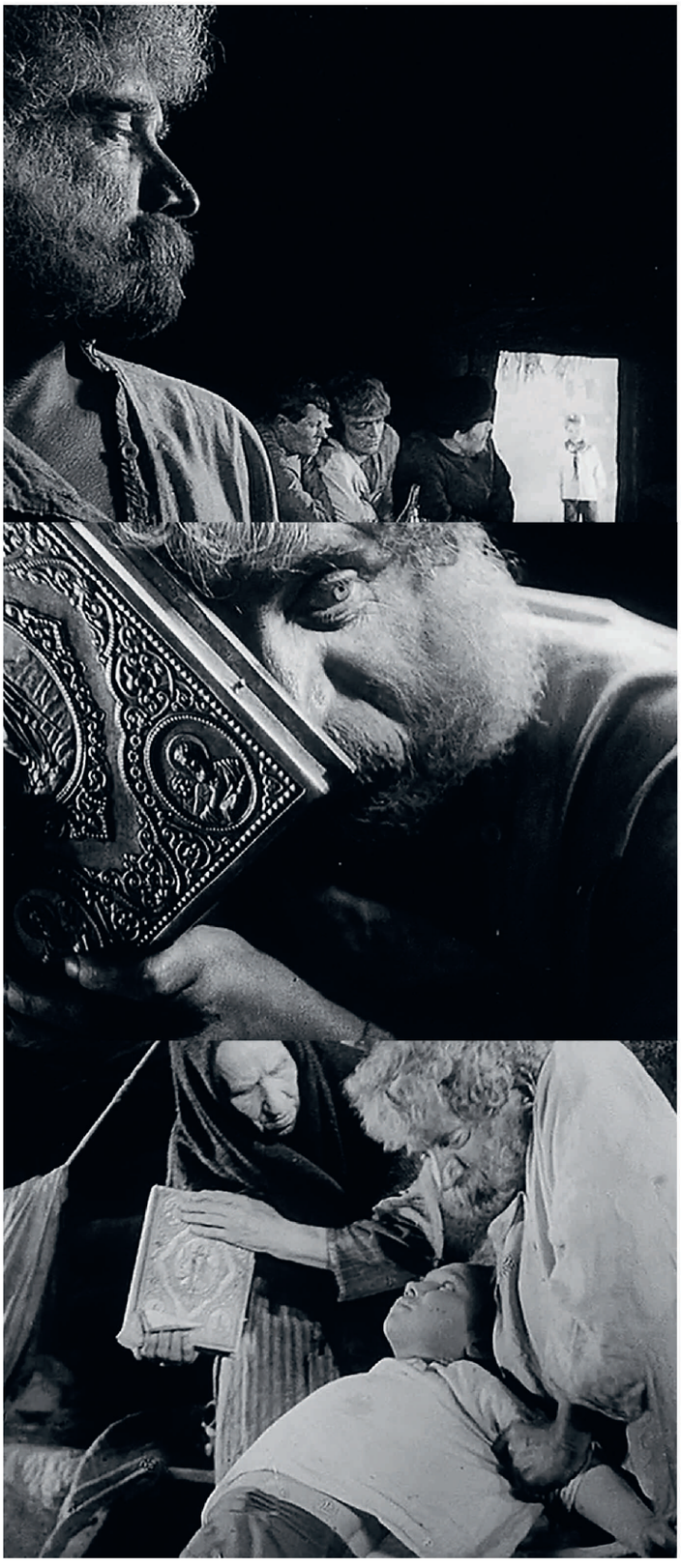


↓↓ Anonyme
Le Pré de Béjine, *photographie de tournage : Sergueï Eisenstein embrasse une bible*, 1936
Épreuve gélatino-argentique, 18 × 27 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



↓ Sergueï Eisenstein
→ *Le Pré de Béjine*, 1935-1937
Photogrammes
Paris, Films Sans Frontières






СКЛАД
№5



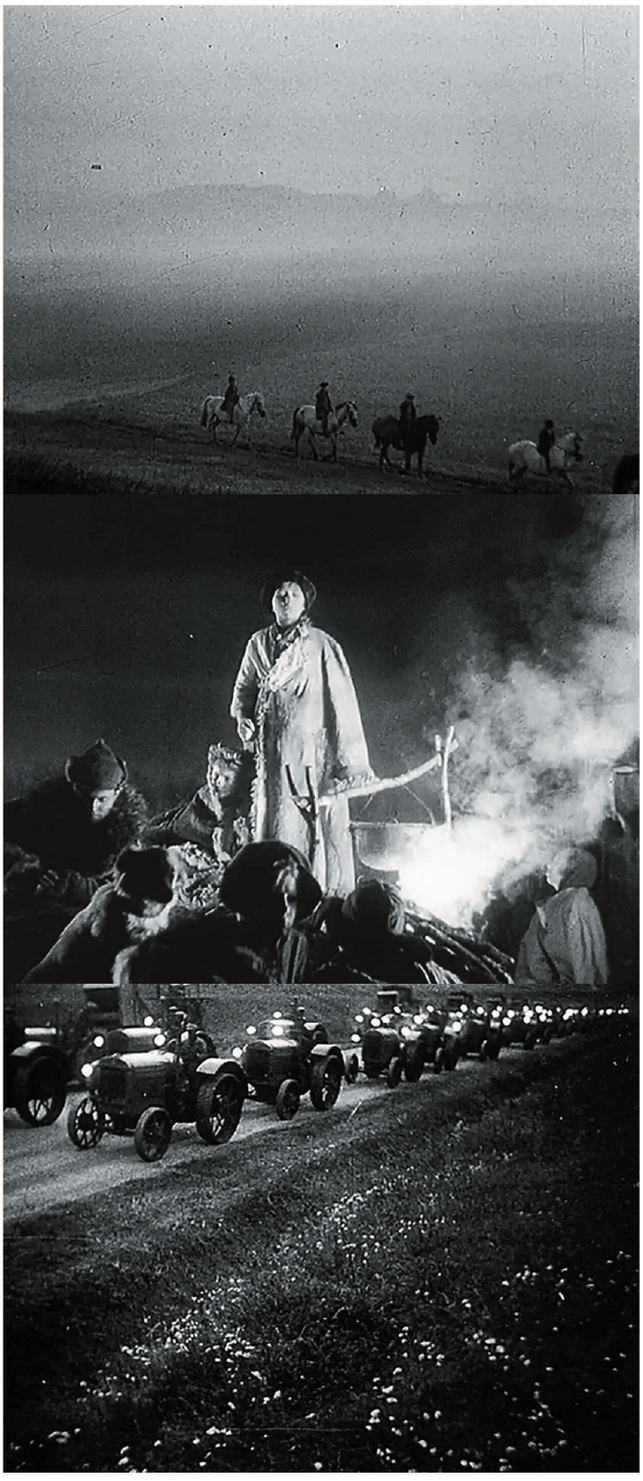






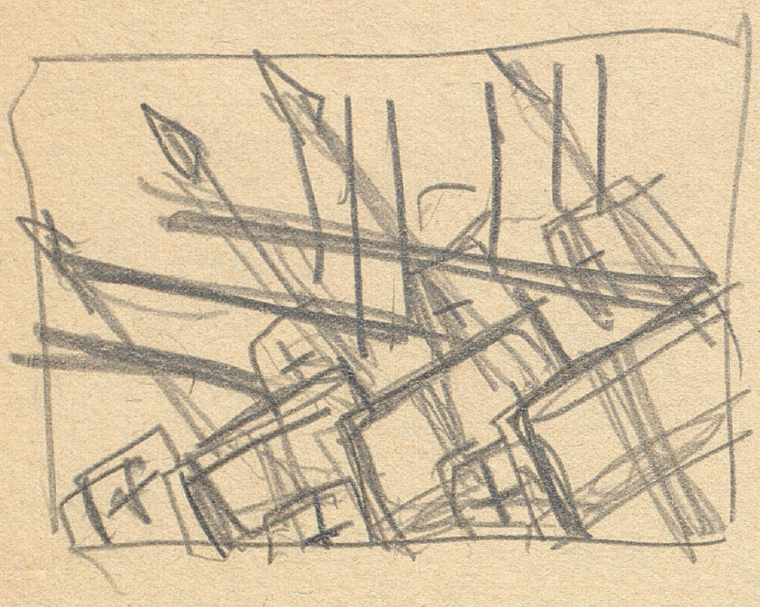


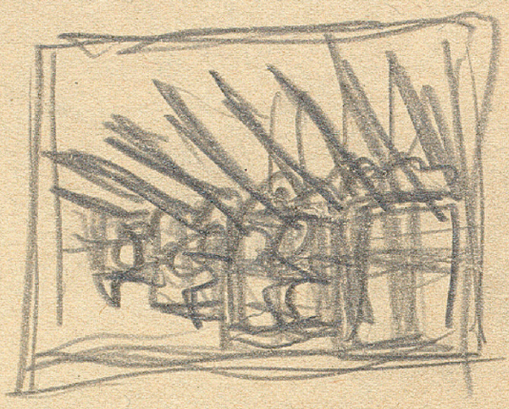
Sergueï Eisenstein
Le Pré de Béjine, 1935-1937
Photogrammes
Paris, Films Sans Frontières

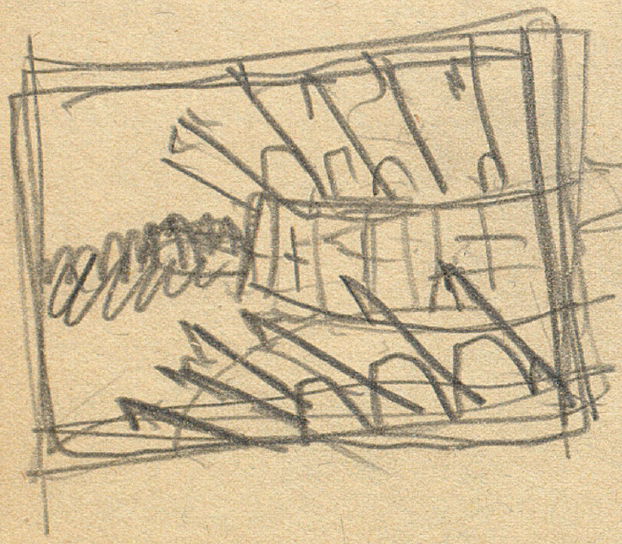


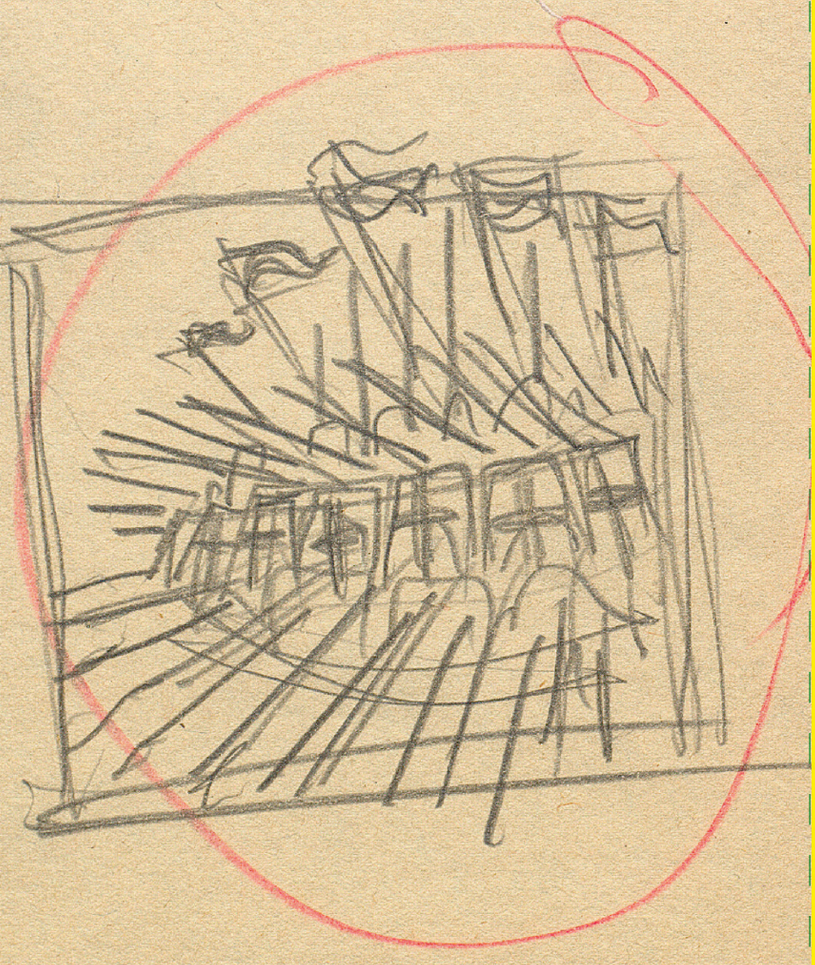


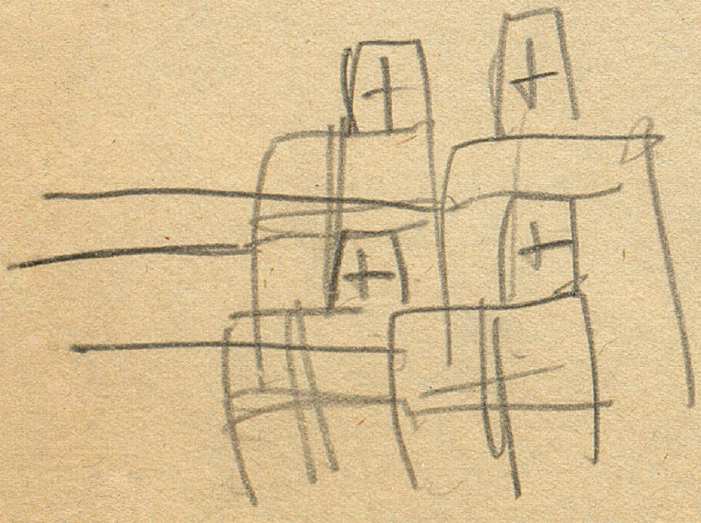
4.32











Александр Невский



Alexandre Nevski

Je veux absolument faire d'Alexandre un génie — Sergueï Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, p. 578

Sergueï Eisenstein
Sans titre [croquis préparatoire pour la scène de la bataille], 1938
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 30,5 × 21,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
(p. 222)

Vassily Trokhatchev
Alexandre Nevski, *photographie de tournage : acteurs en armure lisant la* Pravda, [1938]
Épreuve gélatino-argentique, 16,8 × 23,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



Eisenstein conclut son autocritique sur ses « erreurs du *Pré de Béjine* » avec la demande qu'on lui confie un nouveau film qui serait d'esprit héroïque et de style populaire, en accord avec la ligne du Parti. Contre l'avis de Boris Choumiatsky, son farouche adversaire qui sera exécuté en 1938, Staline lui accorde cette ultime chance. Il lui faut retracer la résistance victorieuse des Russes au XIIIe siècle contre l'invasion teutonique, sous la houlette du prince de Novgorod, Alexandre Nevski (1220-1263), héros canonisé par l'Église orthodoxe russe. Face à la menace croissante du régime nazi, Staline veut en effet galvaniser le patriotisme russe. Eisenstein n'a d'autre choix que de réussir. Pour éviter qu'il ne répète les « erreurs » passées, on lui adjoint, au scénario, Piotr Pavlenko (1899-1951), et à la réalisation, Dmitri Vassiliev (1900-1984). Pour le rôle du prince, le choix se porte sur Nikolaï Tcherkassov (1903-1966), qui avait incarné Maxime Gorki dans *Lénine en 1918* (1938) de Mikhaïl Romm. Sa performance dans *Nevski* lui vaudra de remporter, en 1941, un prix Staline.

Le film se concentre sur la bataille menée sur le lac Peïpous le 5 avril 1242 que, selon un mythe probablement forgé *a posteriori*, les chevaliers Teutoniques auraient perdu en raison de la glace qui céda sous leur poids[1]. En affirmant l'unité et la bravoure de la nation russe face à l'ennemi, l'avertissement envoyé aux Allemands est clair : « Celui qui viendra avec l'épée en Russie, périra par l'épée. » Le lien avec la situation contemporaine est renforcé par les gestes proches du salut nazi, la présence d'aigles sur les bannières de l'ennemi. Les casques des Teutons – certains ornés de griffes – évoquent des tanks, dépeignant l'ennemi comme une machine de mort. Aux yeux d'Eisenstein, l'exactitude historique compte moins que l'intelligibilité et la force du propos. Ce parti pris s'incarne avec éclat dans la décision de tourner la scène de la bataille sur le lac dans un champ, en pleine canicule estivale, en simulant la neige et la glace à l'aide d'asphalte chaude recouverte de craie et de gaz liquide. Le tournage, qui dure 115 jours, est relaté dans la presse et suivi dans tout le pays.

Pour cette fresque épique et hagiographique, Eisenstein s'inspire de l'esthétique de l'icône byzantine – notamment des représentations de saint Georges au combat –, mais aussi du *loubok*, imagerie issue de l'artisanat populaire russe. Il s'agit de valoriser, en même temps que l'histoire russe, le patrimoine artistique et folklorique de la nation. D'où la place *stratégique* qu'occupe, dans l'économie du film, le récit grivois de l'haubergier Ignat sur la renarde coincée et violée par un lièvre qu'Eisenstein tire des *Contes populaires russes* d'Alexandre Afanassiev, et qui fournit au prince son idée pour piéger les Teutons. Nevski, héros de cette chanson de geste, est dépeint comme un dieu terrestre à l'aide de nombreux cadrages en contre-plongée qui l'inscrivent parmi les nuages, un chef organiquement uni à son peuple, cautionnant ainsi le despotisme de Staline.

Pour la scène-clé de la bataille, qu'il s'agit de rendre *visuellement* stimulante et compréhensible, Eisenstein est confronté à un problème classique de l'histoire de l'art. Il se tourne vers des modèles de différentes époques et styles, depuis les cavaliers ornant la frise des Panathénées du Parthénon jusqu'à l'évocation, par Jacques Callot, du *Siège de Breda*. Il opte pour un traitement stylisé et géométrique, qui oppose le noir au blanc, couleur ici négativement associée aux Teutons. Il réussit ainsi dans un film de commande à consacrer un développement à la question esthétique de l'occupation du cadre par la figure. Cette séquence mythique inspirera des cinéastes comme Laurence Olivier pour le traitement de la bataille d'Azincourt dans *Henry V* (1944).

Eisenstein entame pour le film sa collaboration avec Sergueï Prokofiev. Ce dernier découvre en lui un fin musicien, tandis qu'Eisenstein qualifie le compositeur de « cinématique », à la « musique étonnamment plastique »[2]. Si Prokofiev compose sa musique pour des scènes déjà montées, il arrive aussi qu'Eisenstein effectue son montage en fonction de la partition déjà écrite. Le cinéaste, qui aspire depuis 1928 à expérimenter sa conception du contrepoint audiovisuel, trouve en *Nevski* un champ d'application idéal. S'y instaure un « montage vertical » entre le son et l'image qu'il analysera en détail, à l'aide d'un schéma devenu célèbre, dans un article éponyme paru en 1941[3] et qu'il explore, dans le domaine graphique, avec sa série « Images musicales ». Pour sa partition[4], Prokofiev n'hésite pas, comme Eisenstein, à privilégier l'expressivité, et ce, au détriment de l'exactitude historique – il considère en effet que les chants du XIIIe siècle ne sauraient émouvoir un public contemporain. Alors qu'il attribue aux Teutons des sons cuivrés, rauques et lugubres, il joue de la proximité des instruments avec les microphones lors de l'enregistrement pour obtenir davantage de dissonance. Pour la scène de la bataille sur le lac, il conçoit des sonorités métalliques et minérales, des cris, des cliquetis et des craquements qui prennent le relais de la musique.

Après une première triomphale au Bolchoï, le film rencontre un immense succès. Staline aurait alors dit à Eisenstein qu'il était, finalement, un bon bolchévik. Le cinéaste est récompensé de l'ordre de Lénine, la plus haute distinction du régime, avant d'être fait docteur ès arts sans examen. Il le vit comme une honte : « Traumatisme d'Alexandre. C'est la première fois que j'ai abandonné la touche eisensteinienne[5]. » Le film est retiré précipitamment des écrans en août 1939, au moment de la signature du pacte germano-soviétique de non-agression (pacte Ribbentrop-Molotov)[6]. Après l'invasion allemande du territoire soviétique, en juin 1941, le film est à nouveau diffusé massivement. — A. A.

1 Donald Ostrowski, « Alexander Nevskii's *Battle on the Ice* : the Creation of a Legend », *Russian History*, vol. 33, nº 2-4, 2006, p. 289-312.

2 Sergueï Eisenstein, « P-R-K-F-V », *Le Mouvement de l'art*, François Albera et Naoum Kleïman (dir.), Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 163, 169.

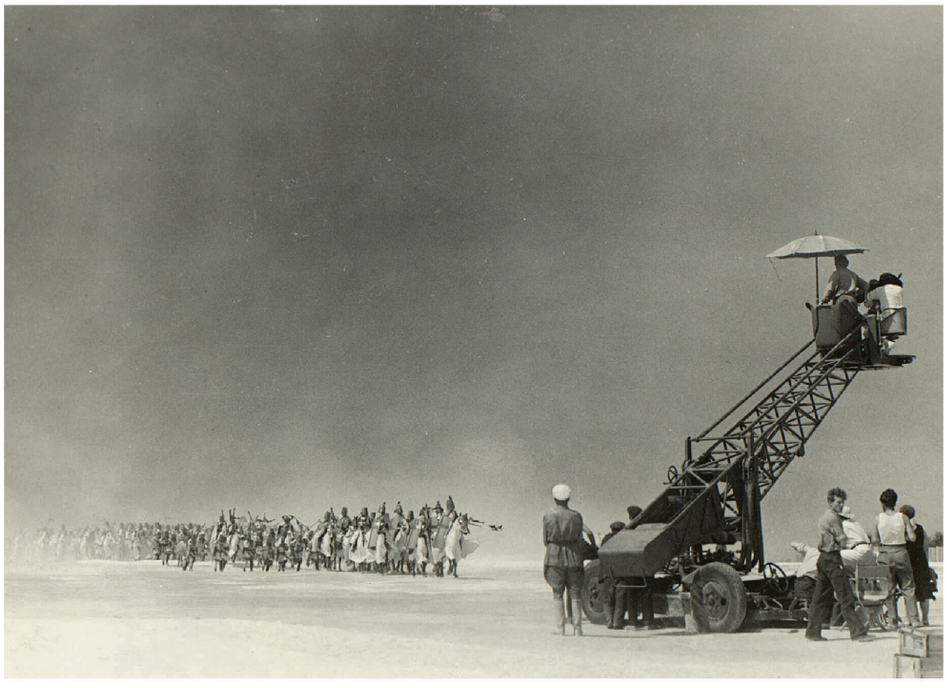
3 Eisenstein, « Montage vertical », in *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, Bertrand Bacqué, Lucrezia Lippi, Serge Margel et Olivier Zuchuat (dir.), Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2018.

4 Prokofiev a adapté la partition du film en composant une version de concert sous forme d'une cantate pour mezzo-soprano, chœur et orchestre, créée en 1939 et fréquemment jouée et diffusée pendant la guerre, au point que Staline qualifiera sa contribution de décisive dans l'écrasement du nazisme.

5 Eisenstein, texte écrit en anglais (notre trad.), Moscou, RGALI, 1923-2-1152 л11.

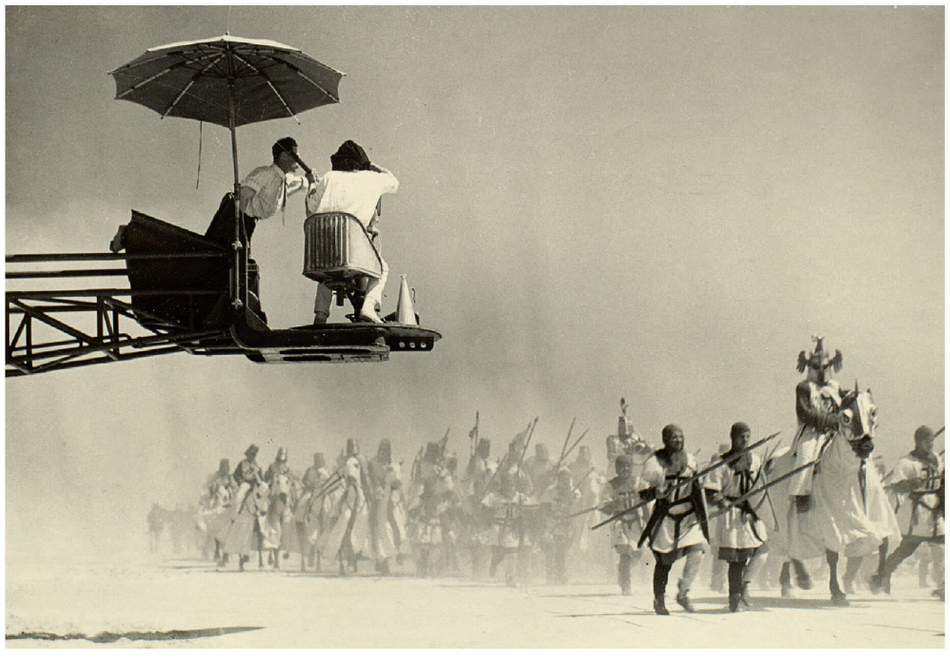
6 Le Bolchoï invite alors Eisenstein à mettre en scène *La Walkyrie* de Richard Wagner, « dans l'intérêt mutuel des cultures russe et allemande ».

Vassily Trokhatchev
Alexandre Nevski, *photographies de tournage*, 1938
Épreuves gélatino-argentiques, 11 × 15,8 cm, 16 × 22 cm,
16,5 × 23,5 cm et 15,6 × 22,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)











Jacques Callot, *Le Siège de Breda*

Avec *Alexandre Nevski*, Eisenstein se heurte au problème de transmettre, selon ses termes, « l'image stratégique de la bataille ». S'impose alors à son souvenir *Le Siège de Breda* de Jacques Callot (1592-1635), monumentale gravure en six planches que l'infante Isabelle d'Espagne commanda à l'artiste nancéen afin de glorifier cette étape militaire décisive dans la guerre qui opposait l'Espagne aux Pays-Bas septentrionaux, et qui inspira Diego Velázquez dans sa propre représentation du combat (*La Reddition de Breda*, vers 1634). Selon Eisenstein, il s'agit d'un montage qui combine habilement plusieurs plans et cadrages respectifs : au premier plan figurent les combattants ; au deuxième, on retrouve les mêmes combattants mais dessinés à une échelle moindre et avec un léger surplomb, tandis que le troisième plan s'apparente à une carte du champ de bataille vue à vol d'oiseau, sur laquelle sont représentés les différentes forces en présence et leur positionnement dans l'espace. Callot réussit ainsi magistralement à allier les deux objectifs que doit viser celui qui filme une bataille : en montrer les détails en gros plan, tout en rendant compréhensible la stratégie militaire globale à l'aide de plans généraux. — A. A.

←

Jacques Callot
Le Siège de Breda, 1628
Eau forte en 6 feuilles réunies, 118×138 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz

↓

Sergueï Eisenstein
Alexandre Nevski, *séquence de la bataille sur le lac Peïpous*, 1938
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 112'
Paris, Films Sans Frontières













David Wark Griffith
Naissance d'une nation

Naissance d'une nation, réalisé par David Wark Griffith en 1915, est une fresque épique qui retrace la guerre de Sécession et la naissance des États-Unis d'Amérique. Ce film marque l'avènement du cinéma moderne, avec l'apparition du montage alterné et de la profondeur de champ, qui resteront durablement les deux instruments majeurs du récit cinématographique. En tournant *Alexandre Nevski*, comme déjà au temps d'*Octobre*, Eisenstein se souvient de la leçon griffithienne, qu'il analysera magistralement dans son étude sur les parallèles entre l'œuvre de Griffith et celui de Charles Dickens (1944). Du point de vue narratif, Eisenstein donne à l'État russe son récit fondateur comme Griffith avait donné le sien à la confédération nord-américaine. Et du point de vue iconographique, le choix du cinéaste américain de représenter de manière apologétique les membres du Ku Klux Klan revient chez Eisenstein, sous forme inversée, dans les figures des chevaliers Teutoniques, entièrement vêtus de blanc – la blancheur étant ici associée à un thème morbide là où, chez Griffith, elle connotait la pureté. Enfin, du point de vue formel, les scènes de bataille que Griffith multiplie dans sa fresque trouvent un écho dans les plans larges de la scène de la bataille des glaces, cadrés en plongée. Selon un procédé déjà repérable dans les scènes de bataille de l'âge classique, le premier plan de la composition est occupé par une action tandis que l'arrière-plan se géométrise ou se cartographie, introduisant dans l'économie de la représentation une contradiction de type antinaturaliste qui transforme l'image en une idée. — P.-A. M.

← Sergueï Eisenstein
Alexandre Nevski, *séquence de la bataille sur le lac Peïpous*, 1938
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 112'
Paris, Films Sans Frontières

↓ David Wark Griffith
The Birth of A Nation (Naissance d'une nation), 1915
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 193'
Paris, Films Sans Frontières

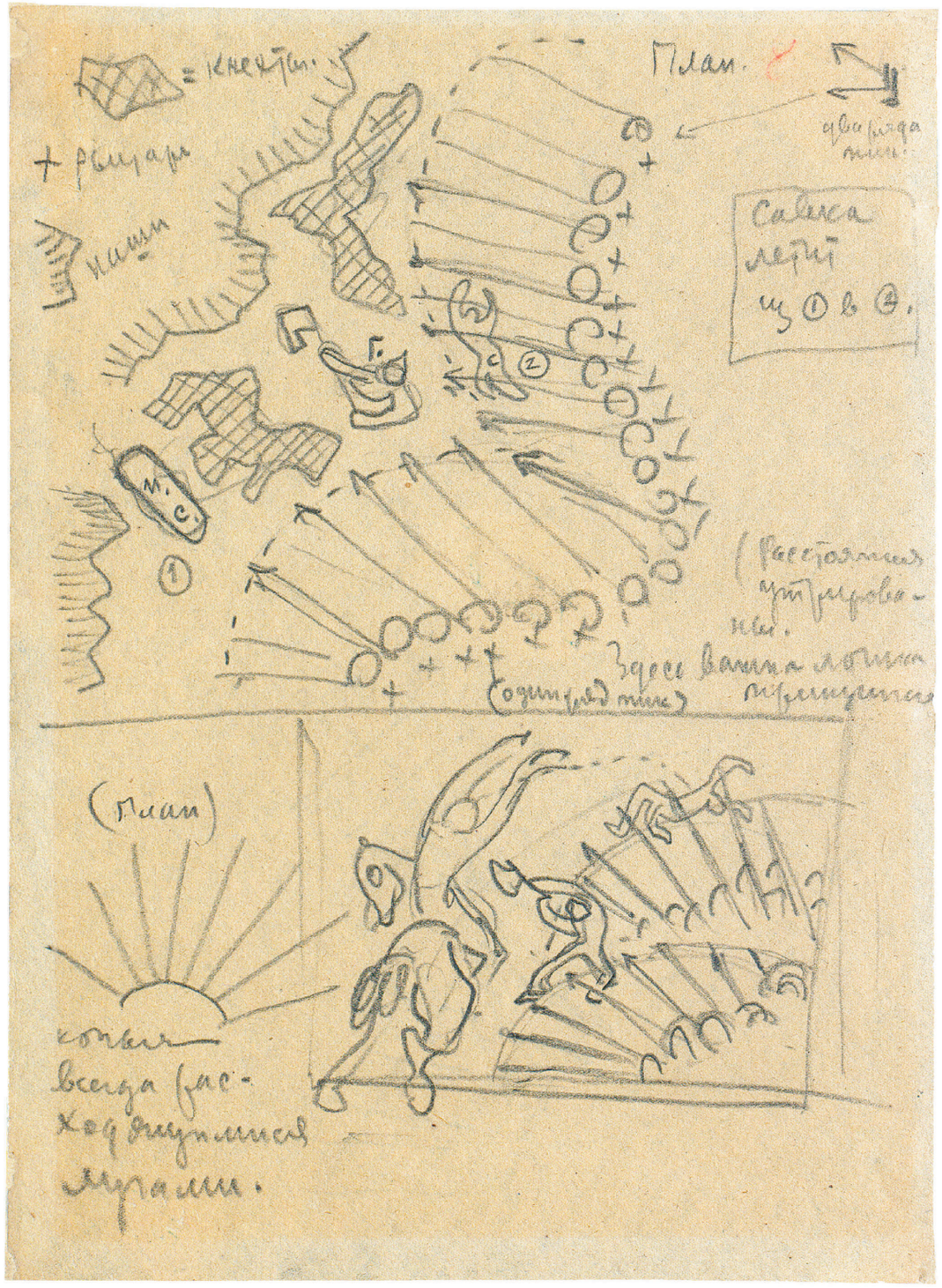




↓ École de Novgorod
Saint Georges et scènes de sa vie, XVIe siècle
Tempera sur bois, 165 × 137 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



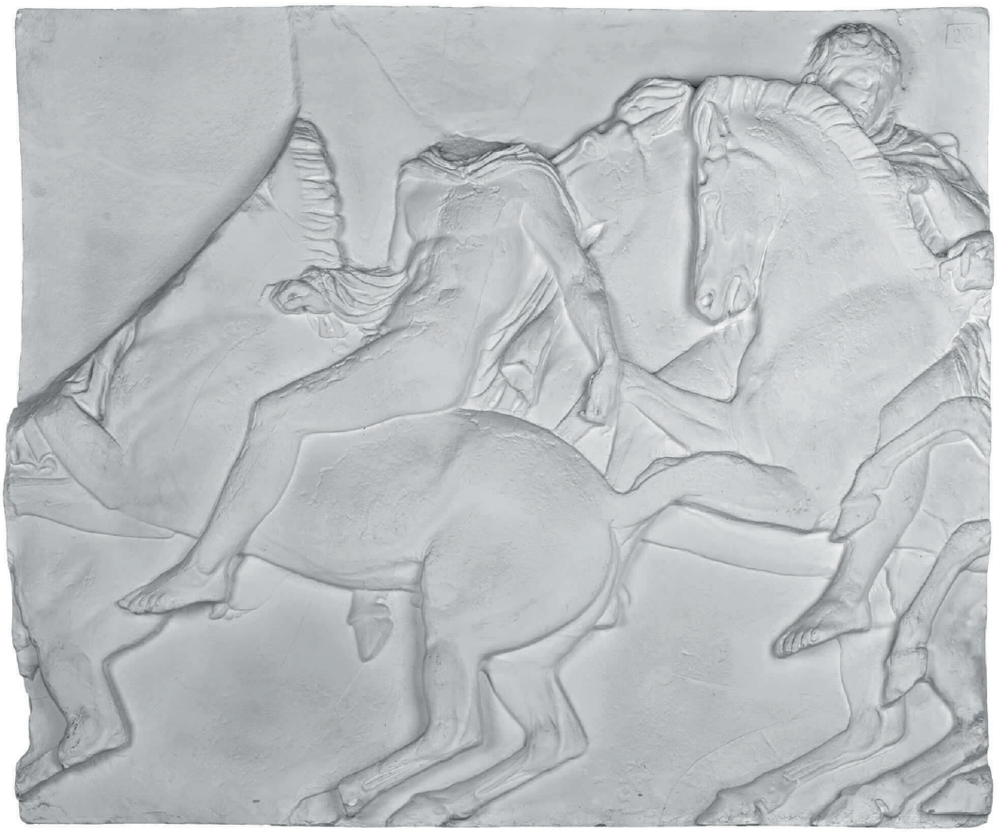
→ Sergueï Eisenstein
Sans titre [croquis préparatoire pour la scène de la bataille], [1938]
Mine graphite sur papier, 29,3 × 20,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)


= кнехты.
+ рыцари
наши
План.
Савка летит из ① в ②.
М. С.
(Расстояния утрированы.
Здесь важна ложка принципа
(один ряд тик)
(План)
копья всегда расходящимися лучами.

↓ Anonyme
Frise des Panathénées du Parthénon, côté nord : cavaliers, plaque XXXVI, s. d.
Moulage en plâtre, 101 × 120 × 15 cm
Strasbourg, musée Adolf-Michaelis

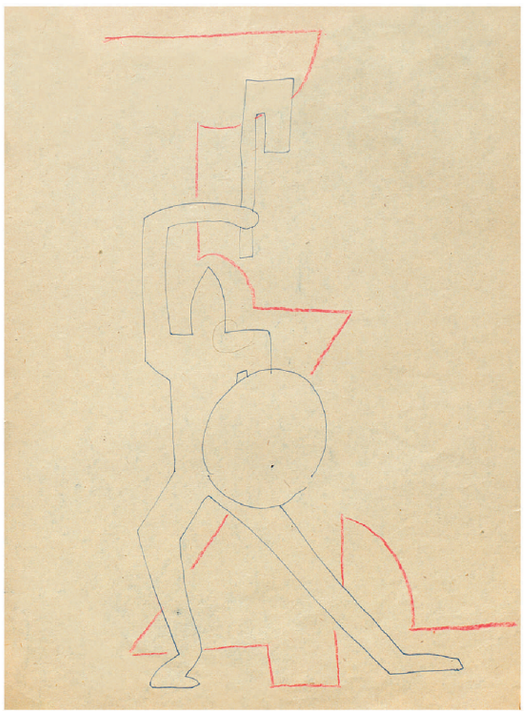
→ Sergueï Eisenstein
Sans titre, de la série « Idées musicales », 12 avril 1938
Crayon de couleur sur papier, 31 × 22,5 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↘ Sergueï Eisenstein (d'après)
« Montage vertical » pour *Alexandre Nevski* : correspondances audiovisuelles entre les images de la séquence de la bataille sur le lac Peïpous et la musique de Sergueï Prokofiev, 1940
Moscou, centre Eisenstein

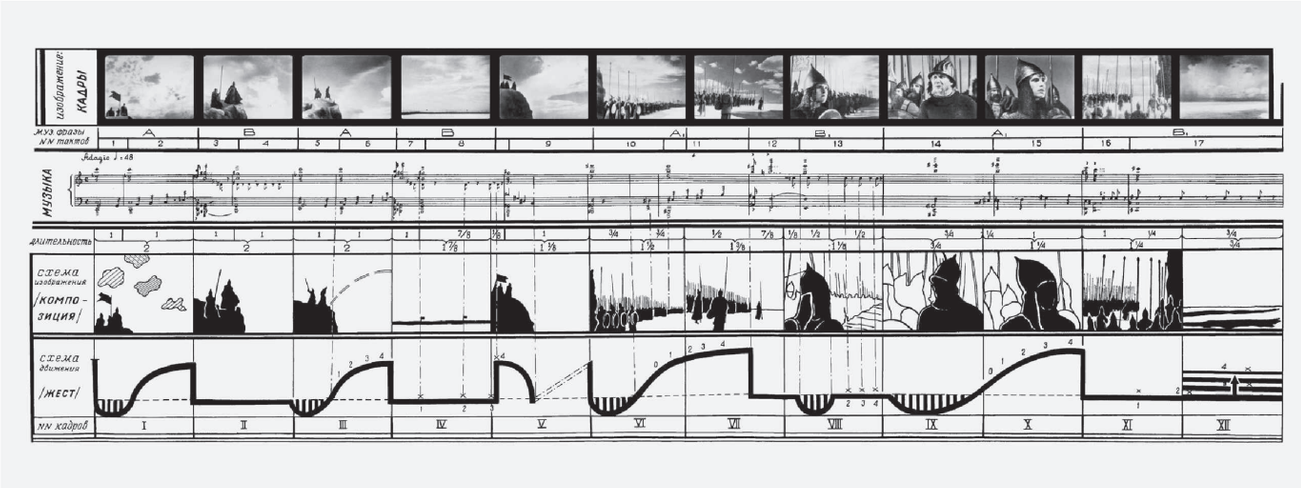


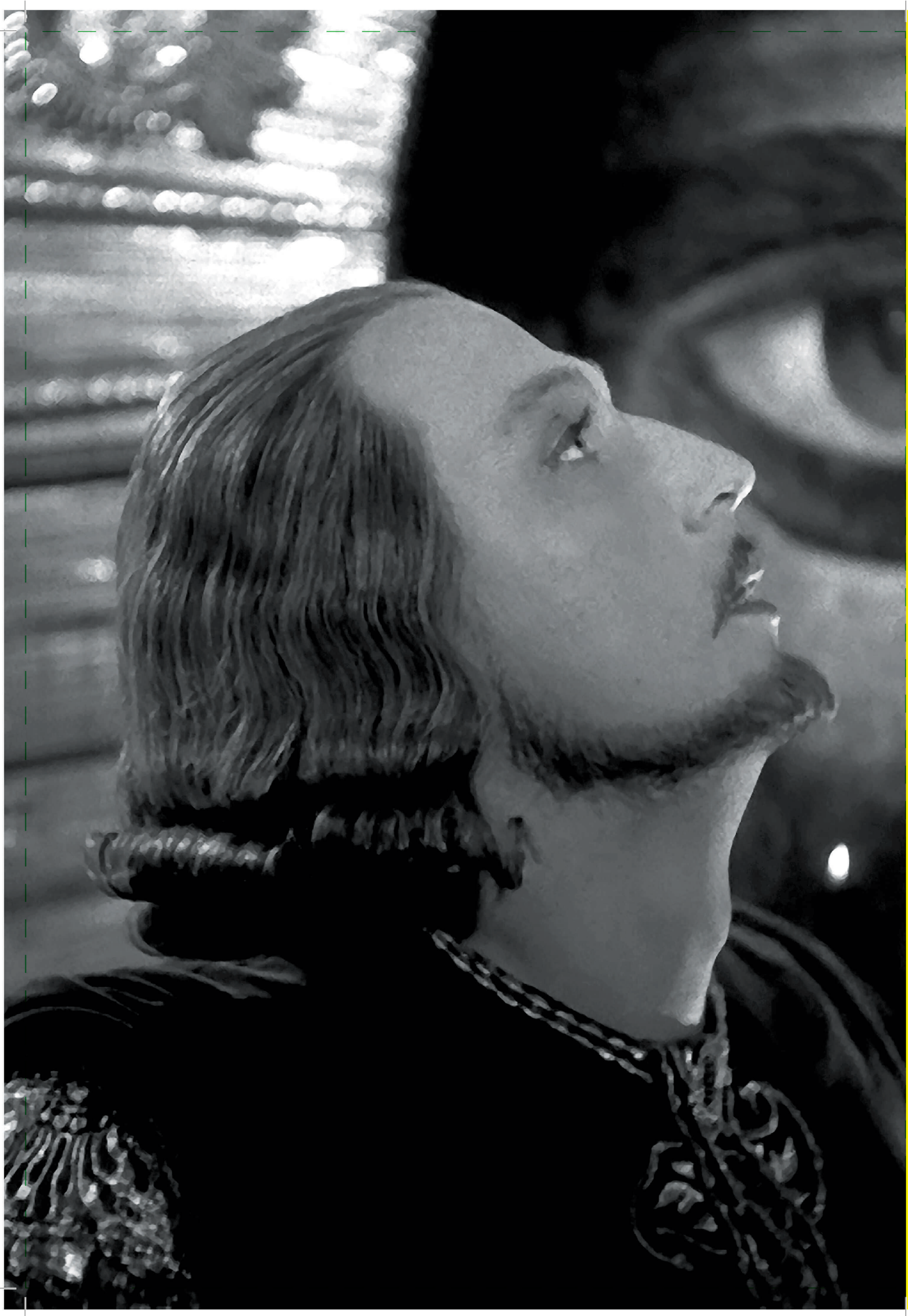
Le Parthénon

Phidias (ve siècle av. notre ère) fut le concepteur de la reconstruction de l'acropole d'Athènes, après la guerre contre les Perses, à partir de 450 avant notre ère. À l'intérieur, en haut des portiques du Parthénon, il fait réaliser une frise continue qui représente, selon une séquence narrative soigneusement élaborée en quatre pans, la procession des Panathénées lors de laquelle on apportait à Athéna la tunique tissée par les jeunes filles d'Athènes, le *péplos*. Long de cent soixante mètres, cet ensemble, dispersé au XIXe siècle, comprend de très nombreuses figures de cavalier, dont la diversité des positions et les superpositions suggèrent habilement à la fois la profondeur et le mouvement. Ces cavalcades inspirent Eisenstein lorsqu'il réfléchit à la manière de représenter une bataille, comme ses dessins préparatoires le révèlent d'emblée : il s'agit de maîtriser l'économie de surface de l'image tout en lui insufflant une dynamique spatio-temporelle. Dans la séquence de la bataille sur le lac, le moment de l'attaque des Teutons est composé d'une succession de plans de différentes échelles, mais presque tous filmés latéralement, comme une réminiscence de la frise grecque. — P. R.

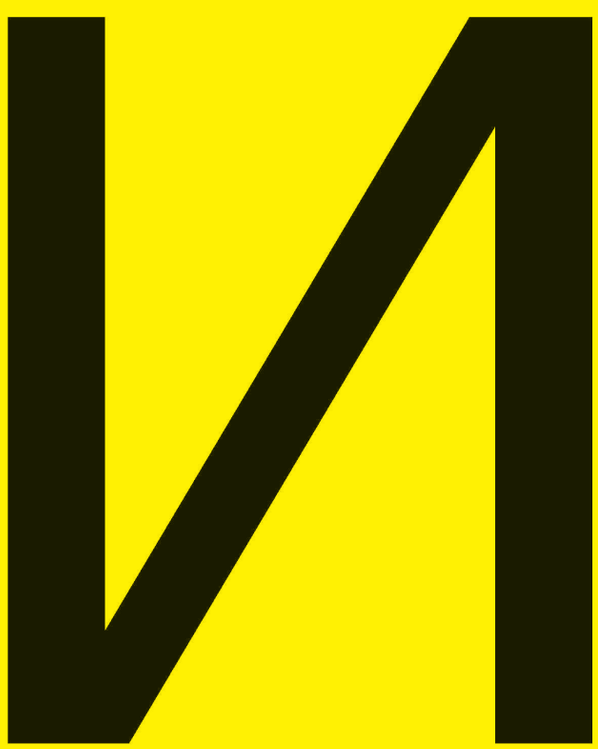





изображение: КАДРЫ
МУЗ фразы
NN тактов
МУЗЫКА
длительность
схема изображения
/композиция/
схема движения
/жест/
NN кадров



Иван Грозный



Ivan le Terrible

Le film qui m'a vraiment coupé le souffle fut la deuxième partie d'Ivan le Terrible, qui sortit pour la première fois aux États-Unis en 1959. J'eus l'impression d'être lâché en plein milieu d'une cérémonie ancienne secrète, semblable aux Mystères d'Eleusis ou aux rites des vierges vestales romaines — Martin Scorsese, préface *in* Naoum Kleïman (dir.), *Eisenstein on Paper. Graphic Works by the Master of Film*, Londres, Thames and Hudson, 2017, p. 7 ; notre trad.

Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *1re partie : Andreï Kourbsky (Mikhaïl Nazvanov) et l'œil du Christ Pantocrator*, 1941-1944
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95'
Paris, Films Sans Frontières
(p. 236)

Anonyme
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : Eisenstein en Ivan le Terrible inscrit dans l'icône miraculeuse de la Mère de Dieu dite aux trois mains, de Khilandar*, 1943
Photocollage, 20 × 14 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
↓



Le succès d'*Alexandre Nevski* assure à Eisenstein un retour en grâce : il est notamment nommé directeur artistique des studios Mosfilm en 1940. En janvier 1941, Staline, toujours désireux de glorifier les figures nationales passées, lui confie, par l'intermédiaire d'Andreï Jdanov, la réalisation d'un film sur Ivan IV, dit le Terrible (1530-1584). Ce dernier jouissait jusque-là d'une réputation de monarque débauché, homosexuel et sadique, comme l'illustre le célèbre tableau d'Ilya Répine le représentant en meurtrier de son fils (1883-1885). Staline souhaite redorer son blason en insistant sur son rôle décisif dans le processus d'unification de l'État russe au XVIe siècle, en dépit de grands obstacles intérieurs comme extérieurs. Il s'agit, pour le dictateur, de justifier son propre recours à la terreur, au nom de la raison d'État. Pour Eisenstein, qui a vu nombre de ses proches arrêtés et exécutés, la tâche n'est guère aisée. La première scène à laquelle il songe représente le tsar en proie au remords et à l'angoisse après une exécution de masse. Il est peut-être inspiré à cet égard par son projet de 1940 de transformer *Boris Godounov* d'Alexandre Pouchkine (1831) en un film en couleurs : « Des enfants sanglants devant nos yeux. Les tapis rouges de la cathédrale. La flamme rouge des cierges. Dans leurs reflets, les incrustations des icônes semblent éclaboussées de sang[1]. » Toutefois, Eisenstein se sent rapidement troublé par les affinités qu'il perçoit entre le tsar Ivan et lui-même : fascination pour la cruauté mais aussi grande solitude, dès l'enfance.

Il élabore un scénario aux connotations shakespeariennes en trois parties. La première relate la jeunesse d'Ivan et sa première conquête, Kazan ; la deuxième se concentre sur la création de l'*opritchina*, la garde rapprochée d'Ivan, célèbre pour ses agissements sanguinaires, à la suite du complot des boyards contre lui et son épouse, qu'ils ont empoisonnée ; la troisième décrit la conquête sanglante de Novgorod, l'exécution par le tsar de son cercle et, enfin, la guerre contre la Livonie.

En juin 1941, le cinéaste est abasourdi par l'attaque nazie contre l'URSS : il se compare aux façades des bâtiments moscovites détruits, dont les vitres brisées lui évoquent des orbites creuses[2]. Son film doit désormais contribuer à la mobilisation nationale contre l'ennemi. En octobre, les studios de Mosfilm sont évacués à Alma-Ata, au Kazakhstan, où Eisenstein est rejoint par Prokofiev, avec lequel il réitère sa collaboration et qui réintroduit de la musique d'église dans le cinéma soviétique. Il travaille alors à l'opéra *Guerre et Paix*, qu'Eisenstein se verra proposer de mettre en scène. Attendant l'approbation du scénario par Staline, qui tarde, situation de guerre oblige, Eisenstein approfondit ses recherches iconographiques et réalise des esquisses pour chaque plan du film, d'où des compositions très élaborées qui multiplieront les références à l'histoire de l'art, une fois le tournage débuté, en 1943. Pour la séquence de la maladie du tsar, durant laquelle sa barbe se dresse à la verticale, ce qui déplaira beaucoup à Jdanov, Eisenstein se réfère au *Christ mort* de Hans Holbein le Jeune (1706). Lors de la séquence de la danse des *opritchniki*, un plan d'Ivan et de son fidèle Alexeï Basmanov reprend la toile *Crispin et Scapin* d'Honoré Daumier (vers 1864), dont Eisenstein avait accroché une reproduction dans son appartement. Pour le fameux plan qui conclut la première partie, où le tsar se penche vers son peuple venu le réclamer, Eisenstein cite une estampe d'Utagawa Hiroshige représentant un aigle, figurant également dans sa collection. Dans ce film qui constitue sa tentative la plus élaborée d'instaurer une œuvre d'art totale, un « film-opéra » aux somptueux décors et costumes signés respectivement Iossif Chpinel et Lidia Naoumova, Eisenstein établit une relation appuyée à l'icône byzantine. Comme les statues dans *Octobre*, icônes et fresques jouent un rôle à part entière et font office de commentaire. À cet effet, et en raison de l'atmosphère volontairement sombre du film, Eisenstein choisit comme opérateur Andreï Moskvine, dont il admire le talent pour capturer les intérieurs. Il excelle aussi à restituer des jeux d'ombres qui renvoient aussi bien à l'expressionnisme allemand, aux dessins animés de Walt Disney qu'au théâtre d'ombres asiatique, alimentant une esthétique délibérément antinaturaliste. *Ivan* est tourné sur des pellicules Kodak fournies par les Américains, qui souhaitent distribuer le film chez eux.

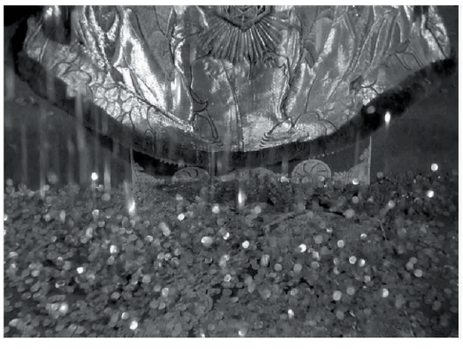
Pour incarner le tsar de dix-sept à cinquante-quatre ans, et ce, simultanément, les trois parties étant tournées en même temps, le choix se porte à nouveau sur Nikolaï Tcherkassov, Eisenstein tablant aussi bien sur son aura de prince solaire dans *Alexandre Nevski* que sur son rôle du fils dégénéré de Pierre le Grand dans le film éponyme de Vladimir Pétrov (1938). L'acteur doit se prêter à des répétitions éprouvantes pour acquérir une gestuelle stylisée qui doit autant au kabuki qu'à la biomécanique de Vsévolod Meyerhold, auquel Eisenstein semble, avec ce film, vouloir adresser « une dédicace secrète[3] ». Une pléiade d'acteurs célèbres entoure Tcherkassov : Mikhaïl Jarov, Pavel Kadotchnikov, Mikhaïl Kouznetsov, Sérafima Birman...

Si, pour la première partie, Eisenstein remporte le prix Staline en 1946 – à la célébration duquel il subit une attaque cardiaque –, la seconde partie, qui dépeint le tsar aux prises avec la solitude et le doute, se voit censurée et interdite en raison de sa « distorsion » historique. Le tsar y serait dépeint comme un Hamlet dépourvu de volonté, entouré de fidèles dégénérés évoquant le Ku Klux Klan ; le film pécherait par son excès de mysticisme et sa fascination pour les ombres, son caractère « étranger ». Staline reçut d'ailleurs Eisenstein et Tcherkassov pour une séance de « rattrapage » au Kremlin, mais la deuxième partie ne sortira en URSS qu'en 1958. Elle compte une séquence en couleurs tournée sur une pellicule Agfa rapportée d'Allemagne comme trophée de guerre, qui permet à Eisenstein d'expérimenter sa conception de la couleur comme élément de montage à part entière. Quant à la troisième partie, qui devait montrer le tsar en proie à un conflit intérieur extrême le conduisant, dans sa démence, à défier Dieu, seules quelques scènes en furent tournées, avant d'être détruites. — A. A.

1 Sergueï Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, 1989, p. 657.
2 Eisenstein, *Journal*, Moscou, RGALI, 1923-2-1168 л59.
3 Léonid Kozlov, « De l'hypothèse d'une dédicace secrète », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 57-67.











← Victor Dombrovski
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : Eisenstein filmant la fresque du Jugement dernier dans la cathédrale Ouspensky, reconstituée pour le film*, 1943-1944
Épreuve gélatino-argentique, 11×16,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓ Victor Dombrovski
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : séquence du mystère médiéval de la fournaise ardente joué dans la grande cathédrale du Kremlin*, 1943-1944
Épreuve gélatino-argentique, 17,5×23,6 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↙ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *1re partie : le couronnement d'Ivan (Nikolaï Tcherkassov)*, 1941-1944
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95'
Paris, Films Sans Frontières



↓ École du palais des Tsars
Sainte Face, XVIe siècle
Tempera sur bois, 28,5 × 23,8 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

→ École moscovite
La Mère de Dieu de Tikhvine, entre 1500 et 1525
Tempera sur bois, 27,8 × 22,7 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

↘ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *1re partie : la procession du peuple, surmontée de l'icône de la Sainte Vierge, venant à Alexandrova Sloboda réclamer le retour de son tsar à Moscou* et *Andreï Kourbsky (Mikhaïl Nazvanov) face au Christ Pantocrator*, 1941-1944
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95'
Paris, Films Sans Frontières

↘↘ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *2e partie : le mystère médiéval de la fournaise ardente joué dans la grande cathédrale du Kremlin*, 1941-1946
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 81'
Paris, Films Sans Frontières



Icônes

Dans *Ivan le Terrible*, Eisenstein réserve une place de choix à l'icône : elle est à la fois un élément de décor, qu'il s'agisse de reconstitutions ou d'inventions du cinéaste, un modèle iconographique pour certains plans et une référence stylistique, tant pour le jeu hiératique des acteurs que pour le choix chromatique de la séquence en couleurs. Historiquement, cela se justifie par la dévotion d'Ivan et le lien de l'imagerie impériale à l'iconographie christique dans la tradition byzantine. Il s'agit aussi, pour Staline en temps de guerre, de mobiliser le peuple, notamment en ravivant sa flamme religieuse. Mais l'icône permet surtout de créer des plans à plusieurs niveaux de signification, fonctionnant comme symbole et comme « commentaire émotionnel sur les personnages », note Eisenstein. L'œil géant du Christ Pantocrator peut ainsi renvoyer à la prétention du tsar à l'omniscience, visant Staline en filigrane. L'Ange du jugement de l'Apocalypse, puis la fresque du Jugement dernier incarnent l'idée de justice. Les icônes et les fresques tissent ainsi un réseau d'images qui agissent en contrepoint de l'action à travers un montage dans le plan, formant des lignes parallèles à la narration, telle une iconostase cinématographique. — P. R.











↓ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *Ire partie : le peuple se rend à la résidence du tsar à Alexandrova Sloboda pour réclamer son retour à Moscou*, 1941-1944
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95'
Paris, Films Sans Frontières

→ Utagawa Hiroshige
Aigle au-dessus des champs de Susaki à Fukagawa,
extrait du recueil *Cent Vues d'Edo*, 1857
Estampe nishike-e, 34 × 26 cm
Paris, musée national des Arts asiatiques – Guimet



Utagawa Hiroshige
Aigle au-dessus des champs de Susaki

Ivan le Terrible multiplie les références stylistiques à l'*ukiyo-e*, l'art de l'estampe japonaise. Eisenstein fait ainsi un usage littéral de cette composition de Hiroshige (1797-1858), qui figurait dans ses documents de travail, pour construire le cadre dans lequel le visage d'Ivan, retiré dans sa forteresse d'Alexandrov, se détache de profil au premier plan alors qu'à l'arrière se déploie, sur un fond blanc immaculé, la ligne noire de la foule qui vient lui prêter allégeance. L'image, qui illustre l'union organique du souverain avec son peuple, aurait contribué à ce que Staline accorde à Eisenstein le prix Staline pour la première partie du film, bien que l'assimilation du tsar à un oiseau de proie puisse teinter le propos d'ambivalence. À l'instar de l'aigle impérial, la figure d'Ivan semble arrêtée dans son mouvement ; en fermant la composition, elle endosse la fonction d'« arc diaphragme » qu'Erwin Panofsky a mis en évidence dans la peinture flamande de la Renaissance, qui consiste « à interposer, entre le cadre réel du tableau et la scène figurée, un arc à travers lequel cette scène est vue » (*Les Primitifs flamands*, 1953). En brisant l'unité immanente à la forme plastique, un « monde flottant » se constitue, à mi-chemin entre le plan abstrait et le paysage. — P.-A. M.







← Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *1re partie : le couronnement d'Ivan*, 1941-1944
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95'
Paris, Films Sans Frontières

↙ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *2e partie : la danse des* opritchniki, 1941-1946
Film cinématographique 35 mm, couleur et noir et blanc, sonore, 81'
Paris, Films Sans Frontières

↓ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *2e partie : l'opritchnik Alexeï Basmanov (Amvrosi Boutchma) et le tsar Ivan (Nikolaï Tcherkassov)*, 1941-1946
Film cinématographique 35 mm, couleur et noir et blanc, sonore, 81'
Paris, Films Sans Frontières

↓↓ Honoré Daumier
Crispin et Scapin, vers 1864
Huile sur toile, 60,5 × 82 cm
Paris, musée d'Orsay







Vassily Sourikov
La Boyarde Morozova

Durant le tournage d'*Ivan le Terrible*, Eisenstein poursuit son œuvre théorique avec un ensemble de réflexions datant de 1945-1947, destinées à un ouvrage inachevé : *La Non-Indifférente Nature*. Analysant *a posteriori* la construction pathétique du *Cuirassé Potemkine*, il commente en détail *La Boyarde Morozova* de Vassily Sourikov (1887), qui représente l'arrestation, le 18 novembre 1671, de Féodosia Morozova, vieille-croyante opposée aux réformes religieuses d'Alexis Ier et vénérée comme martyre. Parmi les Ambulants, peintres réalistes adeptes des doctrines sociales sur l'art de Léon Tolstoï, Pierre Joseph Proudhon ou Nikolaï Tchernychevsky, Sourikov (1848-1916) s'était spécialisé dans les sujets historiques. Eisenstein semble ainsi se conformer aux références alors officielles du réalisme socialiste, mais sur des questions de forme. Les séquences de procession d'*Ivan* entretiennent par ailleurs une parenté avec ce tableau, parmi les plus célèbres de l'histoire de l'art russe, dont la composition soigneusement élaborée, ainsi que le révèlent les esquisses, orchestre les nombreux personnages en une scène hautement dramatique, qui apparaît comme cinématographique avant l'heure. — P. R.

Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *Ire partie : le peuple se rend à la résidence du tsar à Alexandrova Sloboda pour réclamer son retour à Moscou*, 1941-1944
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95'
Paris, Films Sans Frontières

→ Vassily Sourikov
La Boyarde Morozova, 1884-1887
Mine graphite sur papier, 24,7 × 33,5 cm et 24,5 × 33,5 cm
Moscou, galerie Trétiakov



↓ Vassily Sourikov
La Boyarde Morozova, 1887
Huile sur toile, 304 × 587,5 cm
Moscou, galerie Trétiakov
(œuvre non exposée)





↓ Kitagawa Utamaro
La Maison de thé Nakadaya, XVIIIe siècle
Estampe ukiyo-e, 38 × 25,2 cm
Paris, musée national des Arts asiatiques – Guimet

↓ Victor Dombrovski
Ivan le Terrible, *photographie de tournage*, 1943-1944
Épreuve gélatino-argentique, 6,8 × 9,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

→ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *1re partie : le cabinet de travail d'Ivan* et *l'ombre de Maliouta*, 1941-1944
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95'
Paris, Films Sans Frontières



Ombres

Il y a dans *Ivan le Terrible* un royaume des ombres, comme une *autre scène*. Lorsqu'Ivan explique sa stratégie sur un jeu d'échecs, il se dédouble en son ombre sur la paroi grâce à une silhouette découpée, articulée et animée. Projetée obliquement comme une anamorphose, elle passe devant celle d'une sphère armillaire, issue du cabinet de l'humaniste de la Renaissance. L'ombre d'Ivan croît, évoquant Nosferatu ou Caligari, jusqu'à dominer celles de la sphère et de l'ambassadeur Népéïa, comme dans les images mésopotamiennes de souverain ou de divinité surplombant leurs sujets ou le cosmos. Avec l'opérateur Andreï Moskvine, Eisenstein instaure ainsi un *théâtre d'ombres* aux multiples variations, à la croisée du cinéma expressionniste et des arts d'Extrême-Orient, un parti pris esthétique qui lui est reproché par le pouvoir. Dans la cathédrale, avant son assassinat, Vladimir paraît conduit par son ombre, tandis que celles des *oprítchniki* prennent leur autonomie à la lumière des flammes, défilent, s'agitent sur la fresque du Jugement dernier, comme un dessin animé de Walt Disney, qu'Eisenstein admirait tant, formant un drame lumineux sur les murs. — P. R.









↓ Pavel Korine
Le Protodiacre Kholmogorov, 1933
Huile sur toile, 228×108 cm
Moscou, galerie Trétiakov

↘ Pavel Korine
Jeune Religieuse, 1935
Huile sur toile, 203×100 cm
Moscou, galerie Trétiakov

→ Sergueï Eisenstein
Ivan le Terrible, *2e partie*, 1941-1946
Film cinématographique 35 mm, couleur et noir et blanc, sonore, 81'
Paris, Films Sans Frontières



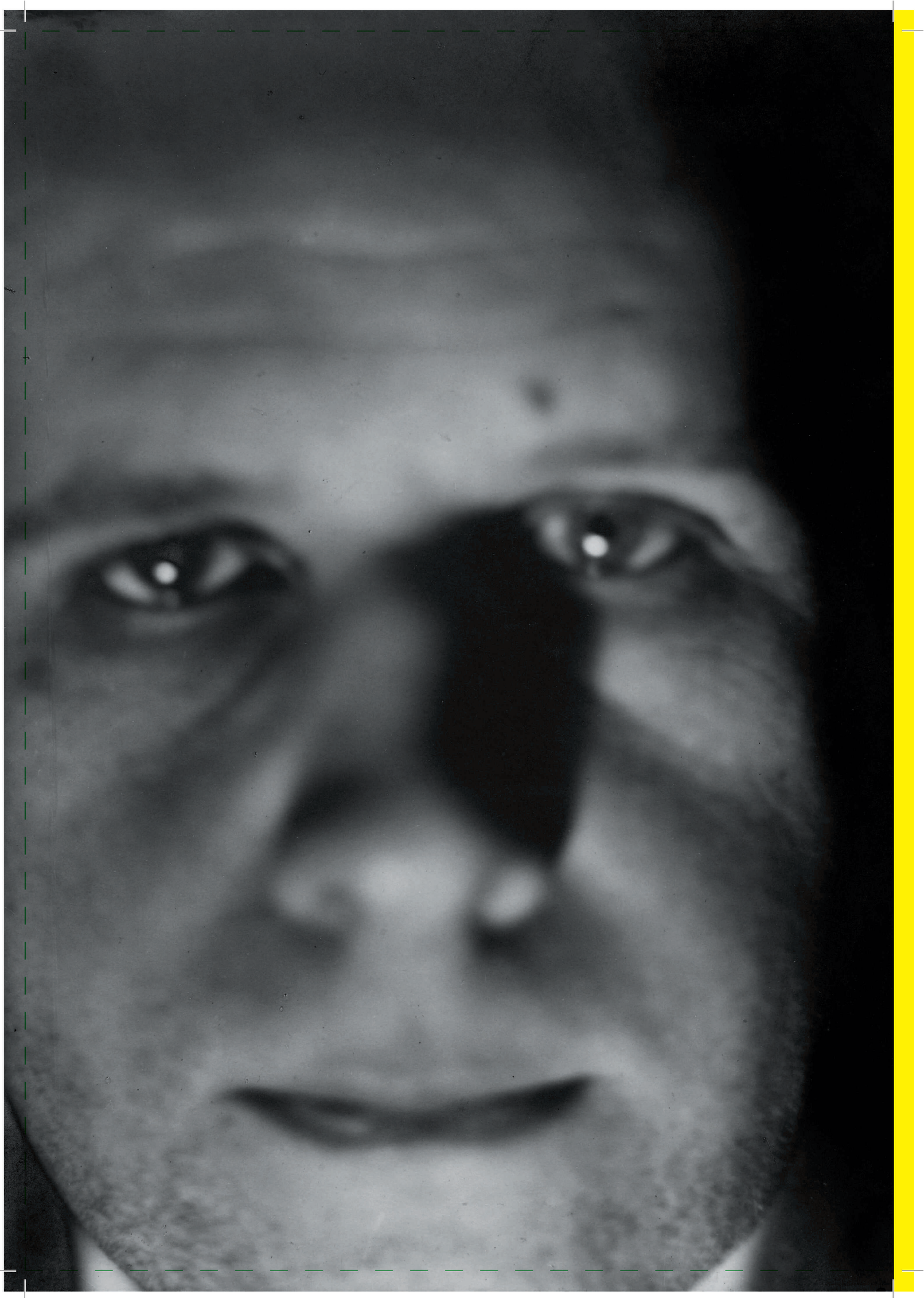


Pavel Korine

Célèbre pour ses formats monumentaux, et notamment pour ses décors des stations du métro de Moscou, Pavel Korine (1892-1967) est l'auteur d'un projet légendaire aussi ambitieux qu'énigmatique : le cycle *Requiem*, que Maxime Gorki renomma *Adieu à la Russie*. Ayant assisté, en 1925, aux funérailles du patriarche Tikhon, qui le bouleversent au plus haut point, le peintre décide de représenter cette procession funéraire comme l'ultime défilé de l'orthodoxie et entame une série de vingt-neuf portraits, achevée en 1937. Il envisage de rassembler tous ces personnages en une gigantesque composition, pour laquelle il réalisera une œuvre préparatoire, qu'il date 1959. À mesure de son travail à ce projet, qui l'occupe plusieurs décennies comme un laboratoire créatif, son dessein change : il cherche désormais, à travers cette série de portraits de personnes réelles, à immortaliser le destin tragique de l'orthodoxie russe entre les années 1920 et 1930 et à conserver pour la postérité le visage de personnalités religieuses opprimées et persécutées. Il s'agit aussi pour lui d'affirmer l'éternité de la foi, malgré tout, et de fixer des types nationaux. — A. A.







Эйзенштейновская галерея



La galerie eisensteinienne

La méthode du cinéma est comme un verre grossissant rendant visible la méthode de chacun des arts — Sergueï Eisenstein, « La psychologie de la composition. La psychologie de l'art », 23 décembre 1940 (*Sergei Eisenstein. The Eisenstein Collection*, Calcutta, Seagull Books, 2006, p. 213 ; notre trad.)

Germaine Krull
Sergueï Eisenstein, 1930
Épreuve gélatino-argentique, 23 × 17 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
(p. 254)

Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne
Le Laocoon [sculpture attribuée à Agésandros, Athanadoros et Polydoros, vers 40-30 av. notre ère, musées du Vatican], 1876
Épreuve gélatino-argentique, 23 × 16,5 cm
Paris, Beaux-Arts de Paris
↓



Au cours des années 1930 et 1940, de plus en plus marginalisé en tant que réalisateur, Eisenstein se replie vers l'enseignement, au VGIK (Institut d'État de la cinématographie), et fait preuve d'une intense activité théorique. Il s'attelle à une multitude de textes et d'essais aussi visionnaires qu'ambitieux, pour la plupart restés inachevés : *Méthode, Montage, La Non-Indifférente Nature, Notes pour une Histoire générale du cinéma*... Des milliers de pages l'attestent, mêlant allègrement plusieurs langues, regorgeant de citations et assorties de schémas et de dessins.

Au fil des années, Eisenstein se persuade d'avoir un rôle plus important à jouer en tant que théoricien que comme cinéaste, mais il redoute son démon de l'inachèvement, qui le pousse à accumuler les références et à remanier en permanence ses plans : il qualifie sa production d'« *exposé* sans fin[1] », de « réflexions hérissées qui partent dans tous les sens[2] ». En effet, il brasse une multitude impressionnante de références empruntées à des univers culturels et plastiques extrêmement variés, sans s'embarrasser de frontières disciplinaires ou géographiques. Croisant l'histoire de l'art, l'anthropologie, la philosophie, la psychologie, la psychanalyse, le marxisme, la linguistique, ses écrits aspirent à rendre compte, dans une perspective totalisante, de l'ensemble des mécanismes et lois gouvernant les phénomènes artistiques et les productions symboliques.

Le défi se complexifie du fait que, pour de tels objets théoriques, Eisenstein ne peut se satisfaire d'une forme traditionnelle : il rêve d'un livre sphérique, affranchi de la bidimensionalité de l'imprimé, dans lequel se produirait « une pénétration simultanée et mutuelle des essais » le composant[3]. Ce désir de renverser la forme habituelle du livre, partagée avec nombre de ses contemporains avant-gardistes, répond à son aspiration récurrente à transcender les limitations du médium cinématographique.

Le « cinématisme » représente l'un de ses chantiers théoriques majeurs. Selon lui, le cinéma fonctionne comme une « méthode » qui permet de revisiter l'ensemble de l'histoire de l'art selon des procédés et catégories cinématographiques (montage, découpage, cadrage[4]...). Eisenstein cherche en effet à déceler du cinéma avant l'heure dans des productions artistiques antérieures à son invention : « Il semble que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma. Inversement, le cinéma aide à comprendre leurs méthodes[5]. »

Dans ses écrits, Eisenstein mobilise donc le cinéma pour analyser un ensemble d'œuvres d'art à l'aune du principe de *montage*, qu'il qualifie de « phénomène originaire du cinéma[6] » et dont il repère les manifestations les plus affirmées, paradoxalement, dans bien plus d'œuvres « classiques » que de productions de type cubiste ou futuriste. Son champ d'investigation s'étend de l'Antiquité au XXe siècle, s'attachant plus particulièrement au travail du Greco, de Valentin Sérov ou d'Henri de Toulouse-Lautrec. Eisenstein montre ainsi que le *Laocoon*, grec antique, peut faire l'objet d'une réinterprétation à l'aide du cinéma, à l'encontre de l'histoire de l'esthétique qui s'en est servi comme point de départ pour établir une distinction entre les arts. Cette sculpture constitue un exemple de montage puisque, rappelle-t-il, l'expression de souffrance qui émane du visage du prêtre est obtenue par la combinaison de plusieurs traits en théorie incompatibles. Toutes les tentatives pour « corriger » cette œuvre, comme le fit Guillaume Duchenne de Boulogne à l'aide de la photographie, n'aboutirent qu'à la dépouiller de sa puissance[7]. Pour Eisenstein, qui a toujours privilégié l'expressivité au naturalisme, l'écart et la tension à l'harmonie trop lisse, le degré de montage dans une œuvre représente un outil transhistorique idoine pour évaluer la capacité de celle-ci à impressionner, à affecter le spectateur. En rassemblant des créations disséminées dans le temps et l'espace, Eisenstein effectue lui-même une opération de montage, qu'il décrit comme « une pensée qui *naît* du choc de deux morceaux indépendants l'un de l'autre[8] ».

Parmi les différentes notions qu'il élabore figure également celle de *plasmaticité*, qui occupe le cinéaste essentiellement dans ses écrits sur Disney, auquel il voue une fascination sans bornes, une notion qui se nourrit aussi bien des intérêts anthropologiques, esthétiques, psychologiques et même biologiques d'Eisenstein. Probablement inspiré, pour son appellation, par les films scientifiques de Jean Painlevé sur les protoplasmes, le cinéaste définit la plasmaticité comme la capacité d'une forme à se transfigurer de façon fluide ; par extension, il désigne ensuite la faculté d'un artiste à jouer avec cette capacité[9]. Elle assure à l'œuvre d'art une puissante attractivité en ce qu'elle représente le refus de la forme figée et éveille inconsciemment en chacun le souvenir du stade de l'évolution où toute forme était encore possible. Eisenstein célèbre, dans ses écrits, les artistes de la plasmaticité, dont relèvent d'ailleurs, note-t-il, ses propres dessins. Si le principe de plasmaticité, par la dissolution de la forme qu'il implique, semble entrer en contradiction avec le principe structurant et architectonique de montage, Eisenstein réussit à allier dans ses écrits ces deux pôles, instaurant entre eux une tension féconde qui se ressent dans la « galerie » eisensteinienne d'œuvres qui en découle, dans toute sa variété. — A. A.

1 Entrée du 5 juillet 1931, *Journal*, in Marie Rebecchi et Elena Vogma, *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, cat. exp., Rome, Nomas Foundation, 20 septembre 2017 – 19 janvier 2018, Rome, Nero, 2017, p. 51.

2 Eisenstein, « A. I. 1928 [Attraction intellectuelle 1928] », *Cinémas*, vol. 11, n°s 2-3, « Eisenstein dans le texte », François Albera (dir.), trad. Antoine Cattin et Valérie Pozner, printemps 2001, p. 147.

3 Eisenstein, « Le livre sphérique », voir la traduction dans le présent ouvrage, p. 295.

4 Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, *in* François Albera (dir.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1980, rééd., Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, trad. Valérie Pozner, Éléna Rolland, Anne Zouboff, Danièle Huillet et François Albera, 2009.

5 Cité *in* Albera, *ibid.*, p. 11.

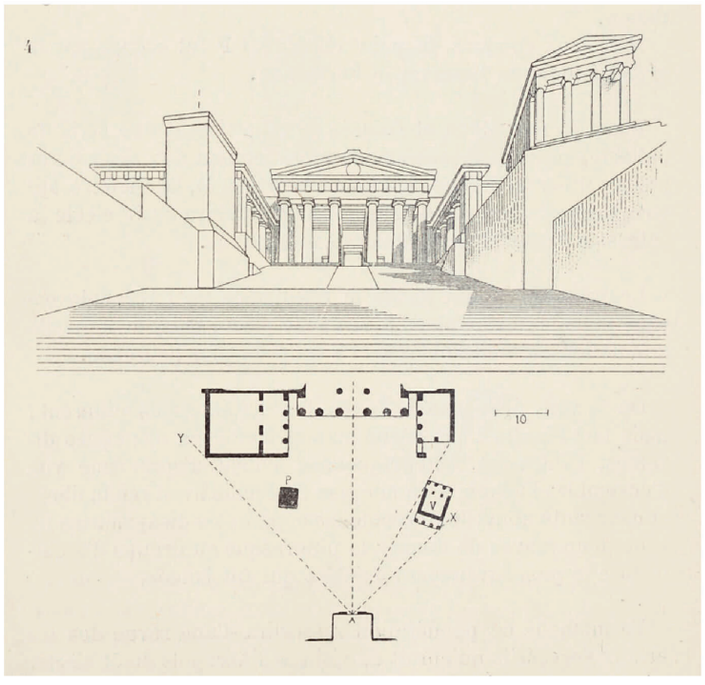
6 « Osnovnoy fënomen kino : dinamika iz statiki », *Montage*, Moscou, Mouzeï Kino, 2000, p. 157-169.

7 *Ibid.*, p. 163.

8 « La dramaturgie du film », *in* Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe. Stuttgart : dramaturgie de la forme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 65.

9 Sur Painlevé et Eisenstein, *cf.* Marie Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2018, p. 58-59.





Auguste Choisy

Polytechnicien, ingénieur des Ponts et Chaussées, enseignant à l'École polytechnique, Auguste Choisy (1841-1909) s'inscrit dans le courant du rationalisme structurel à l'origine de l'architecture moderne en France. Son *Histoire de l'architecture* (1899), traduite en russe dès 1906, se fonde sur une étude des systèmes constructifs en relation avec l'organisation sociale de la civilisation. Elle rompt radicalement avec l'académisme. L'emploi général de l'axonométrie pour représenter la construction dans l'espace qu'elle produit sera repris par les avant-gardes en tant que mode de vision nouveau. C'est une façon synthétique, polyfocale et cinétique de montrer l'architecture comme un montage d'éléments : ainsi d'Eisenstein quand il redessine en axonométrie des détails d'après Piranèse. De même, l'analyse fondatrice du site de l'acropole d'Athènes par Choisy, expliquant la répartition asymétrique, pittoresque, des monuments par une série de vues obliques sur les édifices, selon un ordre processionnel, et son interprétation par Le Corbusier comme « promenade architecturale » conduisent Eisenstein, dans « Montage et architecture » (1937), à le qualifier d'« exemple parfait de l'un des plus anciens films ». — P. R.

↑↑ Dimitrios Konstantinou
Parthénon, angle nord-ouest, 1858-1860
Épreuve sur papier salé, 26,7 × 37,2 cm
Strasbourg, musée Adolf-Michaelis

↑ Auguste Choisy
Plan général des Propylées, Parthénon, Athènes,
repris in *Histoire de l'architecture*, vol. 1, Paris,
Gauthier-Villars, 1899, p. 414
Paris, Bibliothèque nationale de France

→ Pascal Sébah
Parthénon, côté nord de la péristasis, vu de l'est, après 1874
Épreuve sur papier albuminé, 34,7 × 26,1 cm
Strasbourg, musée Adolf-Michaelis



↓ Robert Delaunay
La Tour Eiffel, 1910
Lithographie sur papier, 66,2 × 50,5 cm
Paris, musée d'Orsay





← Henri de Toulouse-Lautrec
Miss Loïe Fuller, 1893
Lithographie, 37,8 × 25,2 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

↓ Henri de Toulouse-Lautrec
Cecy Loftus, 1894
Lithographie, 36,7 × 24,9 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Henri de Toulouse-Lautrec

Parmi les différents artistes français du XIXe siècle qu'Eisenstein admire pour leur capacité à faire preuve de montage se trouve Toulouse-Lautrec, dont il loue le puissant dynamisme dans « Dramaturgie de la forme filmique » (1929) : « Le secret de la fabuleuse mobilité des personnages de Daumier ou de Lautrec consiste en ceci que différentes parties du corps des figures sont reproduites dans des états spatiaux (positions) qui varient dans le temps. Voir par ex. *Miss Cecy Loftus* de Lautrec. 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 est déjà présent ici ! De la hanche aux épaules on a déjà A + a + a. Le personnage semble vivant et frémissant ! » Artiste du montage, Toulouse-Lautrec procède à une dissolution des contours proprement *plasmatique*, selon la définition d'Eisenstein : fasciné, comme nombre de ses contemporains, par la danse serpentine de Loïe Fuller aux métamorphoses colorées, il la traduit comme une forme indistincte, en perpétuel renouvellement. — A. A.





Valentin Sérov
Portrait de Maria Ermolova

Dans « Ermolova » (1937), Eisenstein affirme la nécessité d'une circulation entre les disciplines : « Il est infiniment regrettable que notre histoire de l'art n'apprécie pas encore assez la signification du cinéma pour l'analyse des questions relatives aux arts antérieurs au cinématographe. » D'où la « leçon de cinéma » qu'Eisenstein conduit, sur vingt pages, à partir de cette peinture de Valentin Sérov (1865-1911), qui immortalise l'actrice Maria Ermolova (1853-1928), vedette du théâtre Maly, muse tragique et romantique. Eisenstein considère que Sérov, peintre réaliste qui s'illustra notamment dans l'art du portrait, fait preuve d'un « cinéma en puissance » qui n'a rien à envier aux futuristes ou aux cubistes et qui, contrairement à eux, ne désintègre pas la représentation. La composition élaborée, qu'Eisenstein décortique dans ses découpages de reproduction, reposerait sur la combinaison de plusieurs cadrages (gros plan, plan américain, plan général en pied), de plusieurs points de vue (plongée, de face, contre-plongée), de plusieurs éclairages (du plus sombre au plus clair). Ce montage d'éléments *a priori* incompatibles restituerait avec brio le regard admiratif du spectateur sur l'actrice, tout en traduisant le feu sacré de cette dernière. — A. A.

Valentin Sérov
Portrait de l'actrice Maria Ermolova (esquisse pour la peinture à l'huile éponyme, 1905, Moscou, galerie Trétiakov), 1905
Encre et mine graphite sur papier, 20,2 × 11,9 cm
Moscou, galerie Trétiakov



Tintoret
Le Massacre des Innocents

Dans cette première version de l'immense composition conçue pour la Scuola Grande di San Rocco, à Venise, Tintoret a représenté le massacre des enfants de Bethléem ordonné par Hérode et relaté dans le Nouveau Testament. Au-delà de la violence paroxystique de la scène que l'on retrouve çà et là dans ses films (l'enfant jeté dans le vide de *La Grève*, les enfants jetés dans la fournaise d'*Alexandre Nevski*...), Eisenstein est souvent revenu sur les composantes formelles de l'œuvre de Tintoret qui appartiennent, selon lui, à l'« histoire du montage en peinture » et sur sa capacité à dynamiser les figures et à mettre en mouvement l'espace de représentation : à travers l'usage des perspectives inversées, des perspectives raccourcies et des éclairages très contrastés qui divisent le champ en plusieurs actions simultanées ; à travers les compositions centrifuges qui tirent les figures vers les bords du tableau, parfaite illustration du concept d'*obrez* (cadrage, découpe) ; enfin, à travers l'usage formel des éléments figuraux, à l'instar de l'enfant à gauche, accroché au bras tendu de sa mère, qui devient un élément de liaison entre les deux groupes situés aux plans inférieur et supérieur du tableau. — P.-A. M.

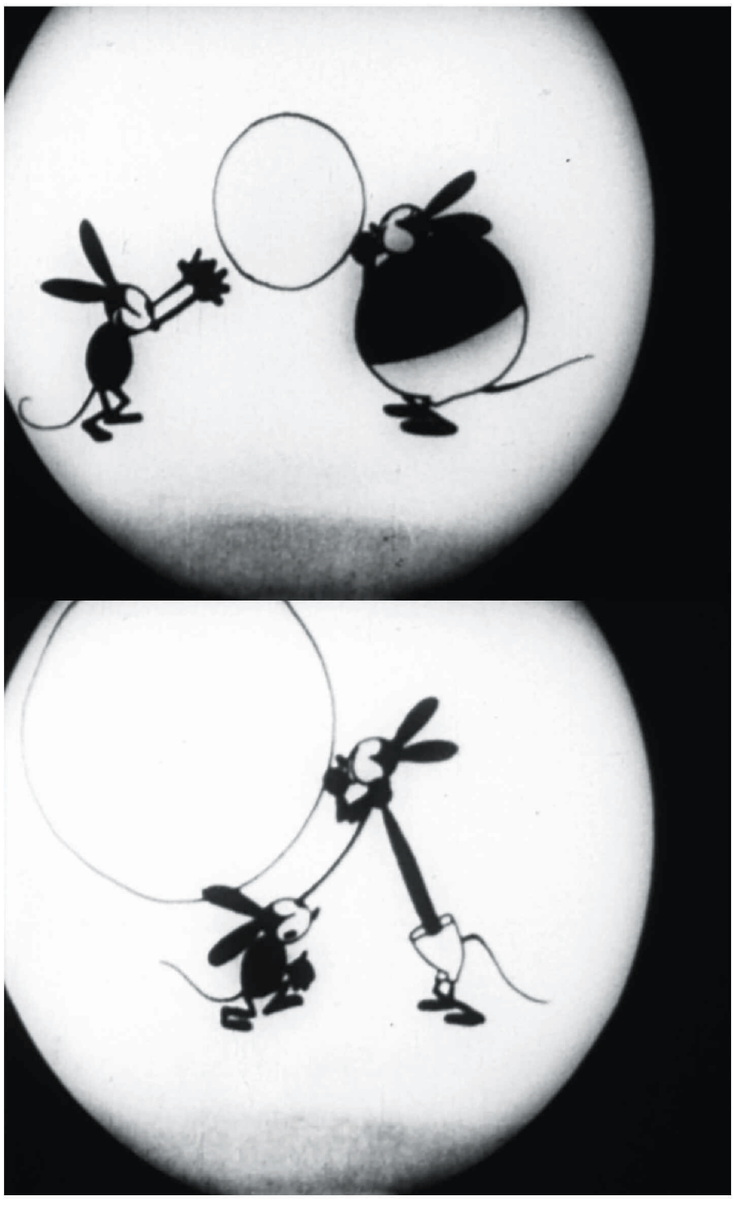
Tintoret [atelier de]
Le Massacre des Innocents, [1583-1587]
Huile sur toile, 134 × 186 cm
Rennes, musée des Beaux-Arts

Le Greco
Jésus au jardin des Oliviers, vers 1600-1610
Huile sur toile, 138 × 92 cm
Lille, palais des Beaux-Arts



Le Greco
Jésus au jardin des Oliviers

Parmi les illustres prédécesseurs qu'Eisenstein assigne au cinéma figure Le Greco (1541-1614), « objet de l'une de [s]les passions les plus ardentes », dont il analyse en détail les affinités avec l'art cinématographique dans son étude « El Greco y el cine » (1939). Selon lui, l'artiste faisait preuve de montage, de cadrage, d'éclairage d'une façon éminemment cinématographique, jusque dans les déformations qu'il opère et qui s'apparenteraient à des changements d'objectif. *Jésus au jardin des Oliviers* est jugé comme l'un de « ses tableaux les plus remarquables ». Il représente le Christ, entouré de ses plus fidèles disciples endormis (Pierre, Jean et Jacques), acceptant, à travers le calice offert par l'ange, son futur supplice. Le Greco a décliné le tableau en six versions, entre lesquelles il procède à une opération de découpage qu'Eisenstein qualifie d'« exemple le plus évident du relief que prend la démarche hiéroglyphico-montagesque du Greco par rapport aux phénomènes picturaux ». Il s'agit en outre pour le cinéaste de « l'échantillon le plus pur de l'expression tranchée d'une perspective extatique », capable de « propulser » le spectateur à l'intérieur de la toile. — A. A.



Walt Disney
Oswald le lapin chanceux

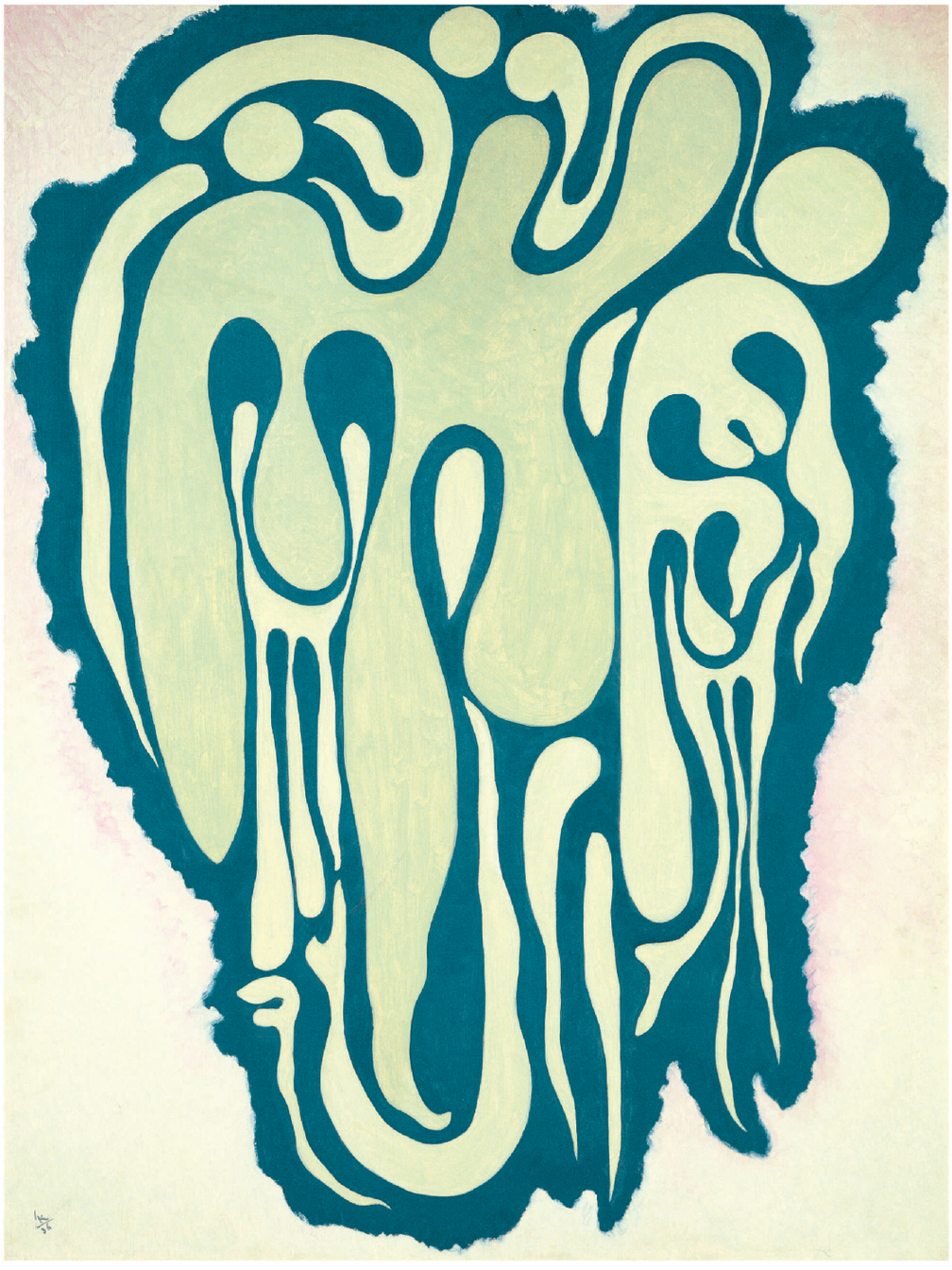
Eisenstein rencontre Walt Disney (1901-1966) lors de son séjour aux États-Unis et noue avec lui une grande amitié. Ses dessins animés, qu'il a longuement commentés, le fascinent en tant qu'expression d'un désir de renouer avec une liberté absolue et originelle. Eisenstein percevait l'ambivalence de ses figures, leurs mouvements et leurs transformations incessantes comme autant de traits révélant une vision du monde extatique : « Les films de Disney sont, par leur matériau, une pure extase. [...] Leur comique tient à ce qu'ici l'extase comme *processus* est présentée comme *objet* : littéralisée, formalisée. » Dans la série des « Oswald », comme plus tard dans les premiers Mickey, il n'y a ni arrière-monde, ni arrière-pensée : les personnages circulent dans un état d'immédiateté euphorique. Le mouvement perpétuel qui agite la cosmologie disneyenne se confond avec le jaillissement et la résurrection cyclique des formes. Analysant la dimension protéenne du cinéma de Disney, Eisenstein baptisait « plasmaticité » les phénomènes de mobilité généralisée qui s'y déploient, soit l'ensemble des utilisations polymorphes d'un objet qui se laisse observer à un double niveau, dans la variabilité des contours et dans l'interchangeabilité des espèces. — P.-A. M.

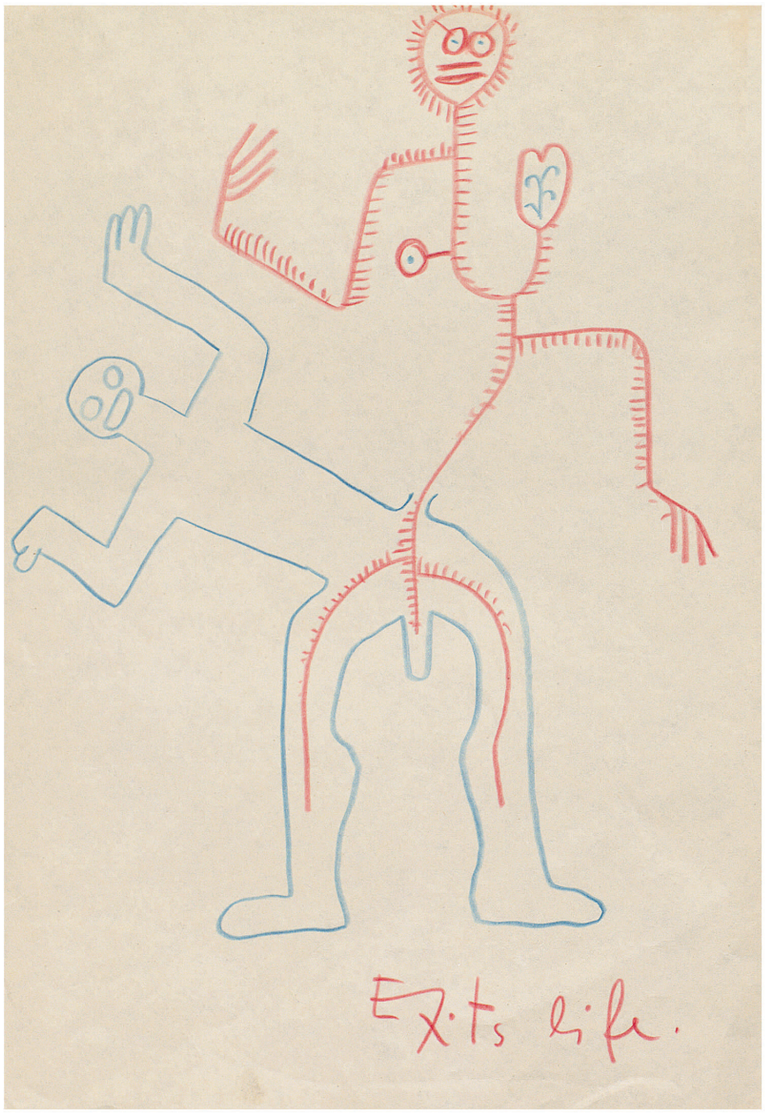
←

Walt Disney
«The Ocean Hop», épisode d'*Oswald The Lucky Rabbit*
[Oswald le lapin chanceux], 1927
Film d'animation, noir et blanc, sonore, 6'
Paris, Lobster Films

↓

Vassily Kandinsky
Figure verte, 1936
Huile sur toile, 117,5 × 89,3 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

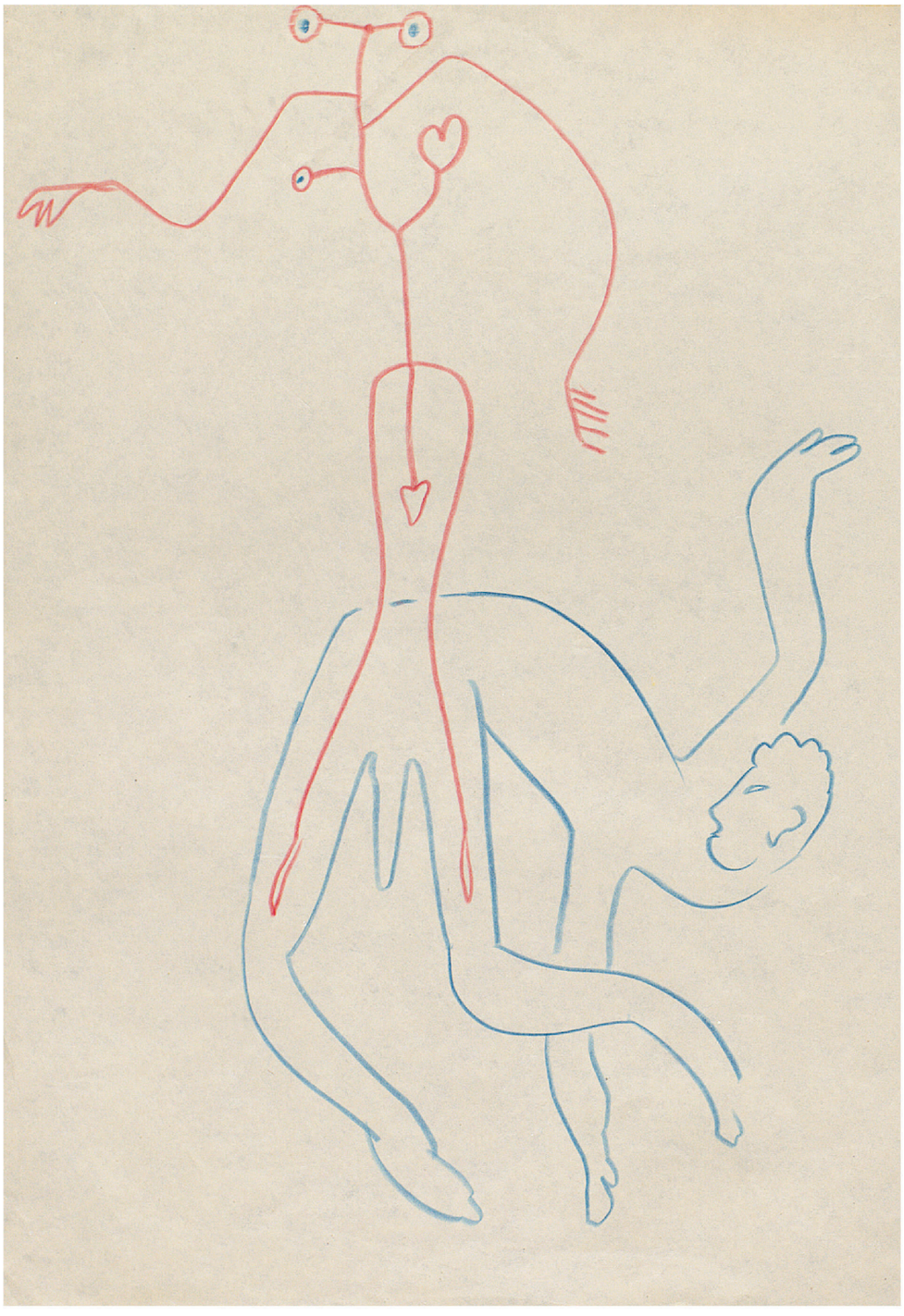




« La vie quittant le corps »

Le dessin offre à Eisenstein un terrain d'expression plus libre que le cinéma dans lequel il peut mettre ses théories en pratique. Dans le cycle « La vie quittant le corps », contemporain de dessins plus tragiques commentant une actualité nationale et internationale troublée, Eisenstein représente avec humour le passage de la vie à la mort, exacerbé par l'opposition frappante du rouge et du bleu, conformément à sa conception de la couleur comme élément non naturaliste et facteur d'expressivité. Avec le squelette qui s'échappe du corps et acquiert ainsi son autonomie, dans un renversement entre extérieur et intérieur cher à Eisenstein, on retrouve la fascination de ce dernier pour les crânes et les ossements, déjà présente dans l'épisode de la fête des morts de *¡Que viva Mexico!* Le corps, promis à l'état de cadavre, perd de sa tenue et de sa forme, tandis que la vie qui l'animait, sous forme de squelette, s'affirme dans sa verticalité. Comme dans d'autres séries, Eisenstein expérimente ici l'entrelacs entre un principe de plasmaticité (le corps) et celui, plus architectonique, de géométrisation (la vie), dont la rencontre est source de tension dynamique. — A. A.

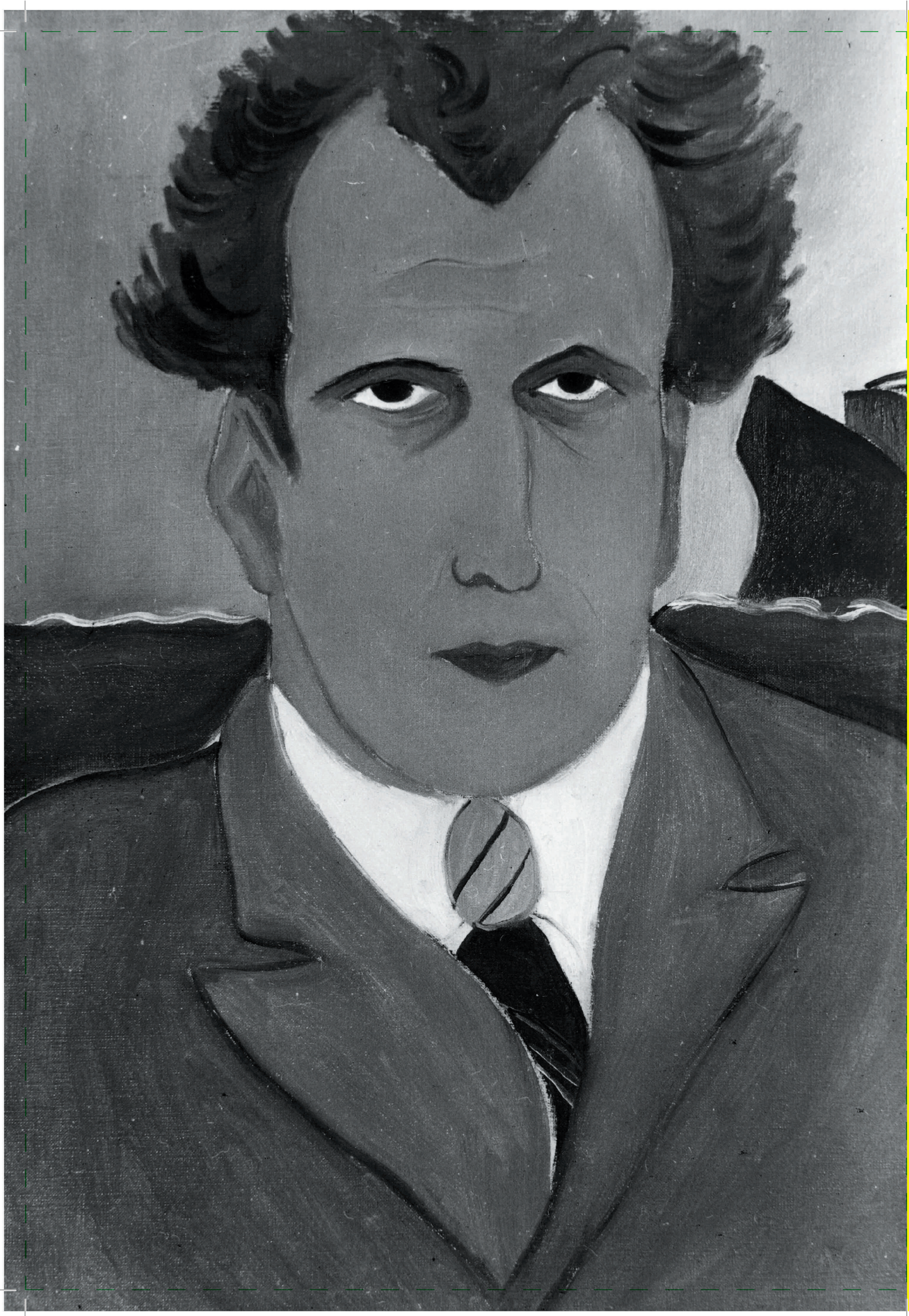
Sergueï Eisenstein
Exits life [La vie s'en va] et *Sans titre*,
de la série « Life leaving the body (The end of life) », [1939]
Crayon de couleur sur papier, 29 × 20 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)



Эйзенштейн и авангарды



Eisenstein et les avant-gardes

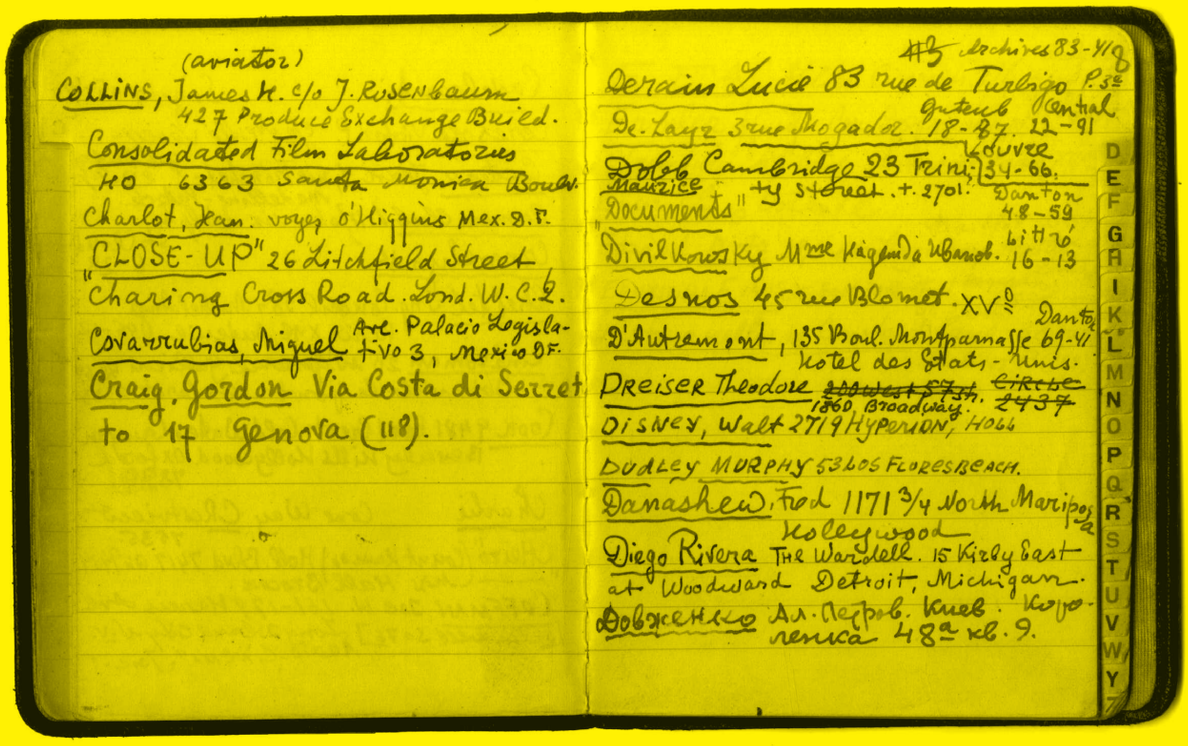


Парижские пассажи Эйзенштейна



Dominique Païni

Les passages parisiens d’Eisenstein



Man Ray
Reproduction du portrait de Sergueï Eisenstein par Alice Prin, dite Kiki de Montparnasse, vers 1929-1930
Épreuve gélatino-argentique, 8,57 × 6,16 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Dation, 1994. AM 1994-394 (690) (œuvre non exposée)
(p. 270)

↑
Carnet d'adresses de Sergueï Eisenstein, s. d.
Carnet 2
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-1418 л7-8 (non exposé)

Le fétichisme sentimental d'une proposition de l'artiste français Jean-Michel Alberola centrée sur le voyage parisien de Walter Benjamin en 1939[1] a inspiré l'écriture du présent texte. Paris a été un lieu de passages où se sont arrêtés de nombreux intellectuels du monde entier entre les deux guerres. Passages que, par un jeu de mots facile, j'associe à la fois aux galeries couvertes parisiennes décrites par Benjamin et à la présence physique en France de grands intellectuels, « touristes » forcés, fuyant la peste nazie ou le totalitarisme soviétique. Nombre d'entre eux passèrent dans l'urgence. On sait la fin tragique de Benjamin en fuite, à la frontière franco-espagnole.

Une dizaine d'années auparavant, une autre personnalité marquante du XXe siècle, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, visita également Paris, de la fin du mois de novembre 1929 au 6 mai 1930. Si ce séjour ne devait pas connaître une conclusion tragique comparable à celle du séjour de Benjamin, il est passionnant de s'attarder sur l'agitation sociale et juridique qui marqua le voyage d'Eisenstein à Paris : pressions policières et judiciaires de tous ordres, précarité de l'hébergement, obligation de lire certains livres dans l'urgence et de participer à des rendez-vous dans la précipitation...

Le hasard des amitiés avec des chercheuses et des chercheurs – en premier lieu Ada Ackerman, la commissaire de la présente exposition – qui ont travaillé ces dernières années sur l'œuvre du cinéaste soviétique m'ont permis d'accéder à des documents lui ayant appartenu. Parmi ces documents et d'autres cités dans cet article, un carnet m'a particulièrement ému. Un carnet d'adresses qui m'évoque la notion de « passages ». Non pas au sens des « passages » urbains du XIXe siècle mais de la circulation qui s'opère entre des noms propres rapprochés par la loi alphabétique. Des éclairs symboliques et des significations historiques naissent à chaque page. Très vite, l'enchaînement des noms se libère du seul critère alphabétique : la proximité dans la page de certaines personnalités engendre des associations d'idées inédites. On s'amuse alors de considérer ce carnet d'adresses comme un exemple idéal du montage et du choc des attractions si chers à Eisenstein. « Alors que l'agenda est promis à une sorte d'éternel retour, chaque cycle temporel autorisant l'arrivée d'un objet neuf, d'où tout le passé est comme effacé, dans la seule perspective du temps à venir, le carnet d'adresses, lui, vit et vieillit avec son propriétaire, avec sa mémoire, ses souvenirs – souvent plus actifs et influents que l'avenir, que les promesses et les projets[2]... »

La succession des noms construit et trame des « réseaux » intellectuels, artistiques et mondains. Le carnet d'adresses d'Eisenstein, probablement préparé dans la perspective de son étape parisienne, est le carnet d'un artiste pressé et menacé par les autorités juridico-politiques du pays d'où il vient autant que par celles du pays où il passe. Lorsqu'on lit, dans son agenda, son emploi du temps entre le 6 janvier et le 3 mai 1930[3], il semble pris dans une précipitation mondaine et professionnelle mais aussi dans un étau temporel, existentiel et créateur : ces pages qui listent ses rendez-vous sont écrites en partie en français et s'arrêtent exactement trois jours avant son départ pour les États-Unis. À lire attentivement son emploi du temps pendant cette époque agitée et que l'on retrouve commentée dans les mémoires du cinéaste[4], on comprend qu'il ne lui reste aucune disponibilité pour écrire des lettres ou son journal. Il n'envoie que des cartes postales, à Péra, sa compagne, et à sa mère. Son carnet d'adresses et son agenda tiennent lieu de journaux intimes tout en provoquant des collisions esthétiques entre des univers hétérogènes.

Il y a dans un carnet d'adresses une règle de « bon voisinage » similaire à celle qui préside à l'organisation d'une bibliothèque. Le carnet d'adresses d'Eisenstein constitue une sorte de journal intime de voyage. Il est comme l'éphéméride d'une mission, l'autobiographie singulière, à un moment donné, de son propriétaire. Il s'apparente aussi à un générique de film, à une combinatoire de relations entre des personnages, chaque nom renvoyant à un programme ou à un projet, à un souvenir ou à un rêve. Enfin, les noms et adresses réunis, bien qu'associés à des continents éloignés par des milliers de kilomètres, élaborent une sorte de collage géo-imaginaire.

Le séjour d'Eisenstein à Paris fut juridiquement bousculé. C'était l'une des étapes d'un tour européen et américain autorisé par les autorités soviétiques, avec Genève, Londres et Berlin pour autres destinations. Paris était la plus importante à ses yeux. Polyglotte, il parlait et écrivait un excellent français dont témoignent certains de ses textes théoriques, les commentaires qu'il faisait de ses dessins ainsi que ses divers écrits parsemés de formulations françaises. Des historiens du cinéma et nombre d'intellectuels français devinrent ses correspondants et fréquemment ses amis.

Eisenstein demeura à Paris plus longtemps que prévu. L'interdiction de sa conférence du 17 février 1930 à la Sorbonne, accompagnant la présentation de son film *La Ligne générale* ou *L'Ancien et le Nouveau*, par le préfet Jean Chiappe est un événement largement commenté par les historiens du cinéma. Il en va de même pour les deux pages que Georges Henri Rivière lui permit de concevoir dans la revue *Documents*[5], qu'il dirigeait avec Georges Bataille. Ces deux pages sont composées d'une sélection de photogrammes du film interdit présentés par Robert Desnos. Elles ne compensèrent pas le regret amer d'Eisenstein et contribuèrent par ailleurs à attirer l'attention sur sa présence parisienne, qui n'était pas justifiée par des projets de film. Nombre de ceux-ci avortèrent en effet, dont un projet sur l'affaire Dreyfus et l'adaptation d'un roman de Vicki Baum, *Grand Hôtel*.

Trouver du travail resta une préoccupation obsédante pour Eisenstein tout au long de son séjour. Ce n'est que le 30 avril, soit six jours avant son départ pour les États-Unis, qu'il signa un contrat avec Paramount. Jesse Lasky, cofondateur avec Adolph Zukor de cette société célèbre, l'avait appelé à la fin de mars et lui avait fait plusieurs propositions d'adaptation :

L'Or de Blaise Cendrars, *Germinal* d'Émile Zola, *La Révolte des anges* d'Anatole France ou *Manhattan Transfer* de John Dos Passos. Mais le 18 février, le lendemain de la séance perturbée par la censure à la Sorbonne, Eisenstein avait reçu la visite de la police car son visa l'autorisant à rester provisoirement en France, venait d'expirer. Eisenstein devint dès lors un ressortissant étranger au statut précaire. André Malraux, Colette, Jean Cocteau, Jean Painlevé (fils de l'homme politique Paul), Abel Gance présentèrent une pétition pour le protéger et obtenir la prolongation de son visa. À la mi-mars, Colette se rendit au secrétaire du ministre des Affaires étrangères et déposa le 25 mars une pétition sur le bureau du ministre. Le visa d'Eisenstein fut finalement prolongé de quatre semaines à partir du 1er avril[6].

Revenons au carnet d'adresses[7]. Cet inventaire de patronymes écrit à la main par Eisenstein est particulièrement précieux par le mélange qu'il opère, sans distinction, entre des noms de personnalités influentes de la fin des années 1920 et des adresses utiles de la technique cinématographique et photographique. Ainsi, l'entreprise Bell & Howell (son adresse à Santa Monica) et les « studios de tournage de Boulogne-Biancourt [*sic*] installés quai du Point du jour, porte de St Cloud[8] » causent au lecteur contemporain un sentiment de raccourci : la puissance des deux grands foyers de la production cinématographique mondiale, Hollywood et le réalisme poétique français, qui attirent Eisenstein.

Les pages de la lettre B sont éblouissantes pour les rapprochements de personnalités qu'elles autorisent et l'événement éditorial notable qui s'y inscrit. Le hasard ne peut être seul à l'œuvre ici. Buñuel (« 7 rue du Laos Invalides 03-54 ») est suivi par *Bifur*, le nom de la revue fondée en mai 1929 par Georges Ribemont-Dessaignes et Pierre-Gaspard Lévy. Cette revue accueillit le travail de nombreuses personnalités littéraires et photographiques dont les noms figurent dans le carnet d'Eisenstein : Luis Buñuel précisément, Michel Leiris, Germaine Krull, Eli Lotar, etc. Dans le numéro 3 de cette revue (30 septembre 1929, période qui précède de quelques semaines l'arrivée d'Eisenstein en France) parurent une image anonyme de sacrifice en Chine de 1929, des photographies d'Eli Lotar et un texte de Viktor Chklovski (1893-1984), grand écrivain et théoricien de la littérature, lié au mouvement formaliste. Il a été critique de cinéma (et auteur de scénarios) et écrivit sur l'œuvre d'Eisenstein – il fut l'auteur de sa première biographie[9].

Sur la page de droite de la section B, Herbert Biberman, cinéaste poursuivi après la guerre pour son appartenance au parti communiste américain, et, à ce titre, soupçonné d'activités anti-américaines, précède à une ligne près Henri Barbusse (« 10 rue Albert de Lapparent. Paris »). Mort à Moscou le 30 août 1935, il est le légendaire écrivain du *Feu,* ce livre-panorama de l'enfer de la Première Guerre mondiale. Eisenstein correspondit à plusieurs reprises avec lui. Fulgurante combinaison : soudain, Barbusse, dont l'œuvre appartient dans la mémoire collective au début du xxe siècle, côtoie Biberman, mort en 1971 et dont le dernier film, *Esclaves*, figurait en compétition au Festival de Cannes en 1969. Contraction temporelle troublante...

La lettre C ne compte que six noms, et leur enchaînement entraîne l'imagination dans de grands vertiges. En haut de la page, James H. Collins, militaire et pilote d'essai américain qui emmena Eisenstein voler au-dessus de New York et qu'il revit, quelque peu abattu, la veille de son départ du Mexique, précède le laboratoire « Consolidated Film Laboratories » de Santa Monica.

Mais le nom qui suit est plus essentiel dans l'œuvre d'Eisenstein : il s'agit de Jean Charlot. L'espoir qu'avait Eisenstein de le rencontrer, lors d'un voyage au Mexique qu'il pensait imminent, propulse ce carnet d'adresses vers le futur. Ce dessinateur et graveur fut l'assistant de Diego Rivera — l'adresse figure également dans le carnet. Charlot, dont Eisenstein collectionnait les dessins, eut une influence majeure sur la création graphique, le trait et l'iconographie d'Eisenstein. D'origine française, il passa néanmoins une grande partie de sa vie à Mexico avant de s'installer à Hawaï, où il continua ses activités de plasticien et d'enseignant.

Tout aussi importante pour Eisenstein, la revue *Close Up* est ensuite mentionnée, matérialisant son lien avec les pratiques de l'avant-garde cinématographique et avec... la Suisse. Lien avec un pays que souligne une référence au Congrès de La Sarraz. En 1927, Kenneth Macpherson, Winifred Ellerman (plus connue sous le pseudonyme littéraire Bryher) et Hilda Doolittle avaient fondé cette revue, qui parut jusqu'en 1933 et qu'Eisenstein admirait[10]. L'entreprise éditait et produisait également des films. D'origine suisse, elle déployait son activité dans les pays anglo-saxons. C'est l'adresse de son antenne à Londres qu'Eisenstein consigna : « 26 Litchfield Street Charing Cross Road. Lond. W.C.2. » La revue était financée par Bryher, riche héritière qui s'employait à soutenir des initiatives de production et de diffusion indépendantes. Macpherson avait un rôle de rédacteur en chef et assurait la cohérence des points de vue critiques. Le trio ne pouvait qu'attirer Eisenstein et ses utopies architecturales (la *Glass House*) : Macpherson et Ellerman avaient fait construire une villa moderniste[11] traduisant leur préoccupation pour les métamorphoses de l'espace, et lui donnant le nom « Kenwin », qui reprenait les premières lettres de leurs prénoms[12].

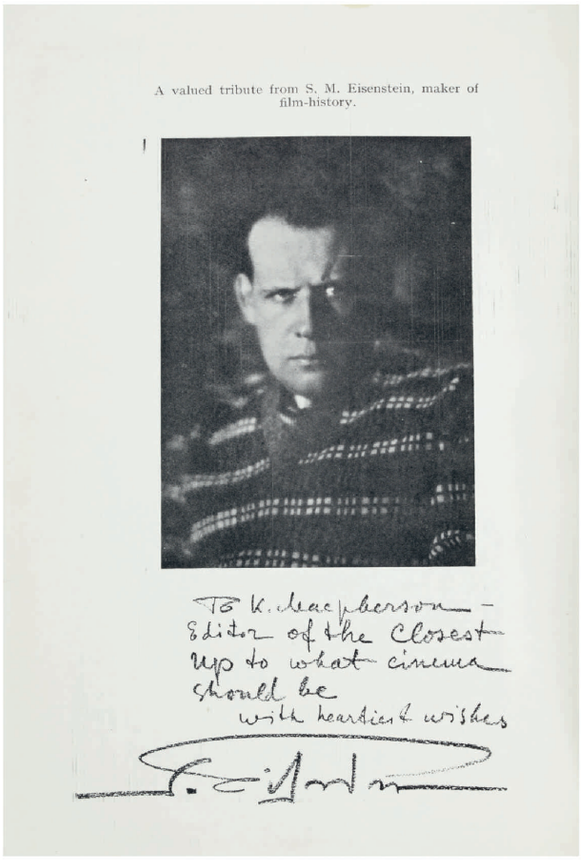
Qu'est ce qui incita Eisenstein à inscrire en lettres capitales le titre de cette revue, au-delà du jeu de mots consistant à faire, littéralement, un gros plan sur une revue portant le nom d'un procédé cinématographique qu'il affectionnait tant? En plus de ce rapport privilégié avec la Suisse qui mena ultérieurement au rendez-vous avec les artistes cinéastes de son époque à La Sarraz, un certain nombre d'analyses consacrées par *Close Up* aux effets optiques et mentaux de la projection rencontrait sans doute l'intérêt d'Eisenstein pour l'expérimentation métapsychologique mise en œuvre dans le montage de *La Ligne générale*.

Le sixième nom est celui de Gordon Craig, accompagné par son adresse genevoise (« Via Costa di Serret to 17 Genova »). Un effet de coïncidence fatale

→ *Close Up*, vol. 4, n°1, janvier 1929, p. 4 portant une dédicace de Sergueï Eisenstein à Kenneth Macpherson
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
(œuvre non exposée)

↓ Lucie Derain
«La vie mouvementée de S. M. Eisenstein», *Cinémonde*, n°59, 5 décembre 1929, p. 1025
(œuvre non exposée)

↓↓ Jean Charlot
Sans titre, s. d.
Mine graphite sur papier, 27,7 × 23,1 cm, 27,5 × 21,4 cm, 27,5 × 21,3 cm et 27,5 × 21,4 cm
Ancienne collection de Sergueï Eisenstein
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)


A valued tribute from S. M. Eisenstein, maker of film-history.

To K. Macpherson –
Editor of the Closest
up to what cinema
should be
with heartiest wishes





émane de cette page, qui résume les principaux enjeux de la création eisensteinienne, mêlant graphisme, édition théorique et scénographie.

La page des noms commençant par la lettre D n'est pas moins spectaculaire pour ce qu'elle dit de la biographie artistique du cinéaste. Le premier nom est celui de Lucie Derain. Cette cinéaste-écrivaine réalisa *Harmonies de Paris* en 1927. Ce film, qu'Henri Langlois montra fréquemment dans ses programmations, relevait, comme *Études sur Paris* d'André Sauvage (1928), d'une tradition « documentaire-constructiviste ». Mais cet essai proche de *Marseille, vieux port* de László Moholy-Nagy (1929) participait également du mouvement général qui, de Jean Vigo et Walter Ruttmann à Pierre et Jacques Prévert et Marcel Duhamel (*Paris Express*, 1928), s'attachait à rendre compte de l'organisation urbaine selon deux principes cinématographiques primordiaux : mobilité de l'appareil de prises de vues et montage. Lucie Derain fut également critique dans les principales revues de cinéma des années 1920 et 1930.

Deux lignes plus loin : *Documents*, autre revue fondatrice de la pensée moderne suivie par le nom de Desnos (sans son prénom, « 45 rue Blomet, XVe »). Desnos qui, justement, commenta le montage photographique évoqué plus haut, dont il appréciait la dimension « concrète ». Trois noms se succèdent ensuite, considérables dans la vie et l'activité à venir d'Eisenstein : Theodore Dreiser – l'auteur d'*Une tragédie américaine*, dont Josef von Sternberg fera l'adaptation filmée au terme d'un processus pénible, Eisenstein ayant échoué avant lui –, Walt Disney – la plasticité de ses formes dessinées-animées obsédait sa pensée[13] – et Dudley Murphy, coréalisateur avec Fernand Léger en 1923-1924 de *Ballet mécanique* (Léger présent page L à son adresse parisienne, 86, rue Notre-Dame-des-Champs ; ils furent amis ; Eisenstein déclara que *Ballet mécanique* était un des rares chefs-d'œuvre du cinéma français). Murphy, comme Diego Rivera, fait l'objet d'une double présence dans le carnet, à la lettre de son prénom et à celle de son patronyme : étourderie ou répétition significative, à la mesure de l'importance que ces personnes ont revêtue pour Eisenstein ?

« Page photographique » que celle qui est consacrée aux noms commençant par la lettre K ! Y figurent André Kertész (« 16 Bvd. Montparnasse III »), Germaine Krull et... Eli Lotar (« 95, boul. St Michel, Ve Odéon 18-28 »). Sans doute adjoint ici à la photographe car il était son compagnon à l'époque. Il revient, à sa « juste » place, à la lettre L, suivi du nom de Lévy (privé de son prénom composé, Pierre-Gaspard. *Bifur* est mentionné entre parenthèses). Leur proximité n'est pas un hasard : on se souvient que Lotar collabora régulièrement à la revue.

La page M s'ouvre sur Moholy-Nagy et son adresse allemande. Puis se succèdent plusieurs personnalités riches en significations biographiques qui nous ramènent en Suisse : Macpherson de nouveau, mais surtout Hélène de Mandrot et Léon Moussinac.

Eisenstein ne croisa que fugitivement Hélène de Mandrot mais cette rencontre fut symbolique à plus d'un titre. Elle fut celle qui lui donna l'opportunité concrète (sur l'initiative de Robert Aron, directeur de *La Revue du cinéma* éditée par Gallimard) de rencontrer, lors du premier Congrès international du cinéma indépendant (Cici), en 1929, ceux de ses contemporains qui expérimentaient, selon des voies diverses, les propriétés de l'image-mouvement.

Hélène de Mandrot a une soixantaine d'années en 1929. Elle appartient à une famille privilégiée de Genève et elle est connue à cette époque pour ses nombreuses actions de mécénat, sa carrière d'artiste et son engagement comme collectionneuse afin de promouvoir des courants modernes de l'art des premières années du xxe siècle. En 1922, elle fonde la *Maison des artistes*, qui accueille au château de La Sarraz des colloques demeurés fameux (dont celui qui fut consacré en 1928 à l'architecture moderne en compagnie de Le Corbusier).

Parmi les congressistes, un des membres de la délégation suisse, Arnold Kohler, cinéaste et journaliste, rendit compte du contenu des débats sous la forme d'une chronique quotidienne dans le journal *La Suisse*[14] du 3 au 8 septembre 1929. Il reviendra *a posteriori*, dans *La Tribune* (30 avril 1963), sur l'événement que constitua la présence d'Eisenstein en Europe occidentale :

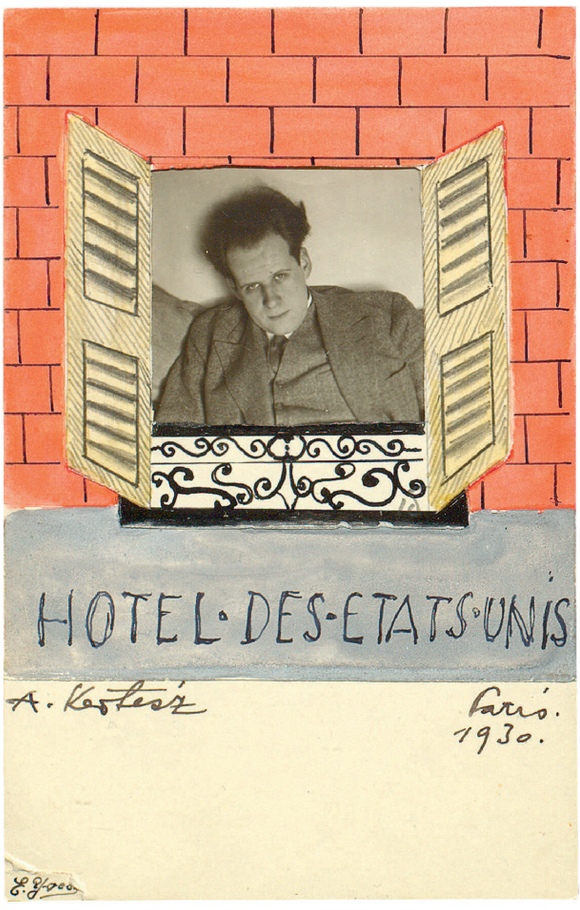
« L'arrivée d'un demi-dieu : S. M. Eisenstein ! » et continue : « On le sait, l'événement dominant fut l'arrivée d'Eisenstein accompagné de ses opérateurs. À cette époque, la Russie était pour beaucoup d'entre nous le pays de la liberté révolutionnaire d'expression : les tentatives picturales les plus hardies y trouvaient un terrain favorable, tout le groupe du Bauhaus et Le Corbusier lui-même étaient invités à y construire, suivant leurs conceptions et, dans le domaine du cinéma, les œuvres majeures étaient tournées là-bas. Eisenstein était une sorte de demi-dieu mythologique. À cette époque aussi, l'entrée en Suisse d'un citoyen soviétique était interdite (nous étions au lendemain de l'affaire Conradi), mais Hélène de Mandrot ne doutait de rien. Avec sa volonté acharnée, mettant en jeu toutes ses relations (et elle en avait beaucoup), elle finit par obtenir une dérogation en faveur d'Eisenstein et de ses camarades : séjour à La Sarraz autorisé, mais défense formelle de s'éloigner du château. Cela nous suffisait : la joie régnait. C'est ainsi que nous vîmes un jour arriver non pas trois brigands à mine patibulaire, mais trois hommes fins et distingués. Eisenstein surtout avait des manières de la courtoisie la plus raffinée. Hélène de Mandrot nous jetait un regard d'ironie triomphante : "ils sont, disait-elle, mieux élevés que nous tous"[15] ! »

Léon Moussinac était présent à La Sarraz. Hormis bien d'autres engagements artistiques, des arts décoratifs à l'enseignement du cinéma (direction de l'Institut des hautes études cinématographiques), il fut un des premiers critiques-théoriciens français. Membre du parti communiste, il écrivit dans *L'Humanité* dès le début des années 1920. Il contribua décisivement à ce que *Le Cuirassé Potemkine* soit vu en France en 1926 et écrira dans sa biographie sur le cinéaste : « La présence d'Eisenstein, c'est la présence du génie[16]. »

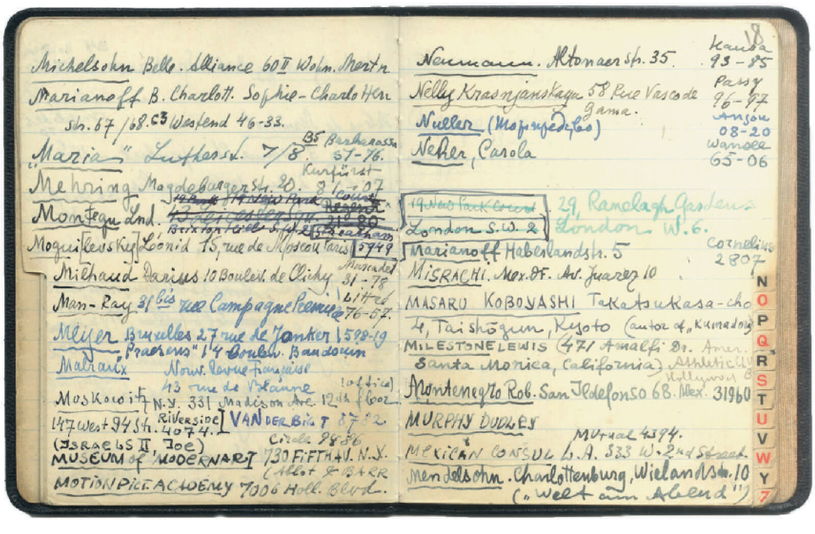
→ André Kertész
Hôtel des États-Unis, 1930
Collage photographique, aquarelle, mine graphite et encre sur papier, 3 feuillets assemblés, 14 × 9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)

↓ Anonyme
Sergueï Eisenstein déguisé en Don Quichotte pour incarner le cinéma indépendant durant le tournage de Tempête sur La Sarraz *(réalisateurs Sergueï Eisenstein et Hans Richter), Suisse*, septembre 1929
Épreuve gélatino-argentique, 8,5 × 6 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2102 л3 (œuvre non exposée)

↓↓ *Carnet d'adresses de Sergueï Eisenstein*, s. d.
Carnet 2
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-1418 л17-18 (non exposé)







Les trois pages de coordonnées téléphoniques et postales réunies par la lettre M sont fécondes en correspondances biographiques et esthétiques. Elles donnent l'occasion de « croiser » Darius Milhaud, qui fut un des contributeurs de la revue *Bifur* (« 10 boulev. de Clichy Marcadet 31-78 »). Eisenstein lui rendit visite dès son arrivée à Paris au début de janvier. Milhaud précède Man Ray à son adresse célèbre de la rue Campagne-Première : ce bel immeuble aux céramiques Art nouveau devant lequel (ou presque) Yves Klein sauta dans le vide et Jean-Paul Belmondo tomba *à bout de souffle*.

Les pages suivantes du carnet d'adresses sont tout aussi fertiles. Il y a évidemment matière à rêver et à réfléchir sur la coexistence à la page R, de Rosenthal, Walter Ruttmann et Hans Richter. Léonard Rosenthal, marchand de perles habitant 6, avenue Ruÿsdael (parc Monceau... Eisenstein fait cette précision dans son agenda de rendez-vous), fut le producteur du film au destin contrarié *Romance sentimentale*. On connaît aujourd'hui les circonstances épiques de cette production. Rosenthal s'était engagé très précocement dans le commerce des perles fines. Son succès économique le conduisit à faire du mécénat dans les domaines de la recherche scientifique et de l'expérimentation artistique. La vie de cet aventurier brillant dans le monde des affaires est inouïe. Ses entreprises immobilières lui permirent de reconstruire des passages commerciaux et des salles de cinéma sur l'avenue des Champs-Élysées. Son lien avec la modernité ne se limita pas au cinéma puisqu'il imagina une restructuration de la porte de Saint-Cloud sous les auspices de Robert Mallet-Stevens, Henri Sauvage et Le Corbusier ! L'architecte qui grondait en Eisenstein ne pouvait que rencontrer un homme visionnaire pour lequel le cinéma n'était qu'une « projection » parmi d'autres pour architecturer et dynamiser l'espace. Ce synchronisme de l'architecture et du cinéma au sein d'une conception générale de la correspondance entre les arts s'illustre encore à la page T de l'agenda : Tristan Tzara y figure à son adresse de l'avenue Junot, lui qui dédicace au cinéaste le numéro 3 de *Dada*, en « remerciement du *Potemkine* » le 24 février 1930. Il habitait l'immeuble sévère, évidemment dénué de toute décoration superflue, d'Adolf Loos...

La seconde page de la lettre R commence par Diego Rivera, suivi, trois lignes plus bas, par Paul Robeson à son adresse londonienne – Eisenstein accrochera un portrait de lui dans son appartement, à défaut de pouvoir accomplir ses projets de film avec lui. Il fut l'acteur de *Borderline* produit par Kenneth Macpherson et sa société Pool/Close Up, qui associait étroitement production cinématographique et édition littéraire, autre exemple pour Eisenstein de croisements entre les arts.

Concluons, puisqu'il le faut, la lecture de ce *montage* qu'est un carnet d'adresses sur l'enchaînement entre Erich von Stroheim et Upton Sinclair, écrivain de gauche très engagé qui tenta en vain de mener à bien la production de *¡Que viva Mexico!*[17]. Hasard ironique que ce rapprochement du Viennois et du Soviétique, qui ont en commun d'avoir éprouvé les aigreurs de l'inachèvement. Inachèvement qui découle pourtant, pour une part, de leurs identités *essentiellement* baroques. Erich von Stroheim et son *Queen Kelly* et Eisenstein et son *¡Que viva Mexico!* sont, dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire de l'art du xxe siècle, deux grands exemples d'artistes héroïquement confrontés aux forces négatrices qu'engendre économiquement, anthropologiquement et sociétalement la création artistique.

La possibilité de consulter l'emploi du temps et la mémoire mondaine et professionnelle d'artistes aussi considérables qu'Eisenstein est d'une valeur inestimable. « Le carnet d'adresses et son contenu sont souvent perçus comme une extension de la personnalité du propriétaire, et l'on y évalue ses relations, ses alliés, ses appuis éventuels, son niveau d'influence, de pouvoir ou de notoriété, et cela à toute échelle, dans tout milieu[18] [...]. » C'est ce que veulent suggérer les lignes qui précèdent avec l'espoir de recherches approfondies à venir.

1 Jean-Michel Alberola, *Cosmos 1939. Georges Salles/Walter Benjamin* (Dialogues entre leurs écrits), Paris, musée du Louvre, centre Dominique-Vivant-Denon, 19 octobre 2018 – 1er février 2019.
2 Alain Fleischer, *Le Carnet d'adresses*, Paris, Seuil, 2008, p. 16.
3 Jay Leyda et Zina Voynow, *Eisenstein at work*, New York, Pantheon Books et MoMA, 1982, p. 41. Je remercie Marie Rebecchi (auteure de *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2018) de m'avoir rappelé ces deux pages, que j'avais oubliées.
4 Sergueï Eisenstein, « Épopée », *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, p. 213-274.
5 *Documents*, vol. 2, n° 4, 1930, p. 218-219.
6 *Cf.* Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, Berlin et San Francisco, PotemkinPress, 2001, p. 105-110.
7 Le carnet est conservé actuellement aux RGALI, 1923-1-1418.
8 Les deux « 1 » sont délicieusement ajoutés au-dessus...
9 Viktor Chklovski, *Textes sur le cinéma*, choisis, traduits et présentés par Valérie Pozner, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 98, p. 172 *sqq.*, p. 176 *sqq.*
10 Sur *Close Up*, cf. François Bovier, « En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 46, 2015, p. 5-35, http://journals.openedition.org/1895/312 (dernière consultation le 31 juillet 2019).
11 Située près de Vevey au bord du lac Léman, elle fut conçue en 1929 par l'architecte hongrois Alexandre Ferenczy et construite par Hermann Henselmann en 1931. Elle conjuguait habitation privée et laboratoire d'images en mouvement tout en privilégiant l'horizontalité et la transparence.
12 Outre des goûts esthétiques communs, l'anticonformisme amoureux et social de ce trio devait plaire à Eisenstein : les deux femmes étaient amantes. Macpherson était marié à Bryher mais eut également une liaison avec Hilda.
13 Eisenstein commença un essai, contenu dans son grand œuvre théorique inachevé, *Méthode* : « Disney est tout simplement "par-delà le bien et le mal." Comme le soleil, comme les arbres, comme les oiseaux, les canards, les souris, les biches et les pigeons qui traversent son écran. Et même dans une plus grande mesure que Chaplin. Que Chaplin qui sermonne et qui, dans ses sermons, se perd souvent dans des errances de quaker [...]. Chez Disney aussi l'homme se trouve au centre. Mais un homme vu à rebours, dirait-on, situé à ces pré-stades qu'a esquissés... Darwin » (Eisenstein, *Walt Disney*, Oberhausbergen, Circé, « Poche », 2013, p. 21-22).
14 Repris in *Travelling* (n° 55, été 1979, p. 7-17), documentation préparée par Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse.
15 *Ibid.*
16 Léon Moussinac, *Eisenstein*, Paris, Seghers, 1964.
17 Précédé par Alfred Stieglitz et Josef von Sternberg ! Ces derniers précédés eux-mêmes par Henri Storck, le grand documentariste expérimental belge et par les coordonnées de l'entreprise d'Ernst Schoesdsak, le futur coréalisateur de *King Kong*.
18 Fleischer, *op. cit.*, p. 33.

Dominique Païni



Man Ray
Hans Richter, Sergueï Eisenstein et Man Ray, Paris, 1929
Épreuve gélatino-argentique, 16 × 21 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2106 л3 (œuvre non exposée)



Эйзенштейн, фильм и историческая живопись





Philippe-Alain Michaud

Eisenstein, le film et la peinture d’histoire



Anonyme
Octobre, *photographie de tournage*, 1927
Épreuve gélatino-argentique, 25,5×20,5 cm
Paris, ZK Images
(p. 280)

↑
Sergueï Eisenstein
Octobre, *la prise du palais d'Hiver*, 1927-1928
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières

1

Au livre XIX d'*Odyssée*, Homère raconte le retour clandestin d'Ulysse à Ithaque, travesti en mendiant. S'apprêtant à lui laver les pieds, sa vieille nourrice, Euryclée, avance un bassin dans lequel elle a mélangé l'eau chaude à l'eau froide : à peine a-t-elle touché la cicatrice qu'il porte au-dessus du genou qu'elle reconnaît le héros et, sous l'effet de la surprise, laisse le pied de celui-ci retomber dans le bassin. L'eau se répand, elle va crier de joie : Ulysse l'en empêche tandis que Pénélope, dont l'attention est détournée par Athéna, ne s'aperçoit de rien. Erich Auerbach, dans *Mimésis*, son étude consacrée à la représentation de la réalité dans la littérature en Occident, commente ainsi l'épisode : « Tous ces événements sont exactement représentés et narrés sans hâte. [...] La liaison syntaxique entre les différentes parties [du discours] est parfaitement claire ; pas un contour qui soit estompé et flou. Ni l'espace ni le temps ne manquent pour une description qui jette une lumière égale sur les objets et les gestes ; même à l'instant dramatique de la reconnaissance, on ne néglige pas de faire savoir au lecteur que c'est de la main droite qu'Ulysse saisit la vieille à la gorge pour l'empêcher de parler, tandis que de l'autre il l'attire vers lui. Clairement décrits, présentés dans une lumière uniforme, les êtres et les choses se tiennent ou se meuvent dans un espace où tout est visible[1]... » À l'instant où la nourrice reconnaît la cicatrice, l'épisode est interrompu par une longue digression de plus de soixante-dix vers décrivant son origine : un accident survenu à Ulysse pendant une chasse au sanglier. Là encore la scène est dépeinte avec une précision qui ne laisse aucun détail dans l'obscurité, et c'est seulement au terme de cette digression que le geste suspendu d'Euryclée s'achève et qu'elle laisse retomber le pied d'Ulysse dans le bassin. Rien, dans la description, ne vient distinguer le passé du présent. Ce qu'Auerbach commente en ces termes : « Pour qu'une digression qui vise à augmenter la tension en retardant l'action en cours atteigne son but, il faut qu'elle ne remplisse pas tout à fait le présent, qu'elle ne détourne pas la conscience de la crise dont le lecteur ou l'auditeur attend la résolution avec une attention tendue, qu'elle ne détruise pas l'atmosphère de tension qui a été créée ; crise et tension doivent se conserver, doivent demeurer perceptibles à l'arrière-plan. Mais Homère [...] ne connaît pas d'arrière-plan : ce qu'il raconte constitue toujours le présent et remplit entièrement la scène aussi bien que la conscience[2]. »

Au modèle de visibilité intégrale qui se construit dans le poème homérique, Auerbach oppose alors le style lacunaire du récit biblique, et prend pour exemple l'épisode du sacrifice d'Isaac (Genèse, 22, 1-14), qui commence en ces termes : « Après ces événements, il arriva que Dieu éprouvât Abraham et lui dit : "Abraham, Abraham !" Il répondit : "Me voici !"[3] » Pas plus que Dieu, qui reste indistinct, Abraham n'est caractérisé : « Mais où se tient-il ? À Berseeba ? Chez lui ? En plein air ? Cela ne nous est pas communiqué ; le narrateur ne s'y intéresse pas, le lecteur ne l'apprend pas, pas plus que son occupation au moment où Dieu l'appelle[4]. » L'histoire du sacrifice se déroule alors en une succession d'énoncés organisés selon une syntaxe rudimentaire. Il n'y a pas de descriptions, pas même d'adjectifs : un voyage a lieu parce que Dieu a désigné la place où le sacrifice devait se dérouler, mais rien n'est dit de ce voyage, sinon qu'il dure trois jours, et, là encore, la durée est indiquée de manière elliptique : Abraham et les siens se lèvent à l'aube, se mettent en marche et au troisième jour, levant les yeux, Abraham voit le lieu que Dieu lui avait indiqué. « Ainsi le voyage est comme une silencieuse progression à travers l'indéterminé et le préalable, un souffle qui se retient, un processus sans présent, intercalé entre le passé et le proche futur, comme une durée vide et pourtant mesurée[5]. » Auerbach oppose ainsi diamétralement les styles narratifs homérique et biblique : « D'une part, des phénomènes extériorisés, également éclairés, localement et temporellement déterminés, reliés sans faille dans un perpétuel premier plan [...] D'autre part, la seule face des phénomènes qui se trouve extériorisée est celle qui importe au but de l'action, le reste demeure dans l'ombre ; l'accent n'est mis que sur les moments décisifs de l'action, ce qui se passe dans l'intervalle est essentiel[6]. » Ces deux styles, homérique et biblique, après avoir dominé l'histoire de la littérature, allaient informer, dans le domaine du cinéma, les différentes modalités du montage narratif.

2

Dans un texte de 1944, « Dickens, Griffith et nous », Sergueï Eisenstein cite un passage de Stefan Zweig dans lequel celui-ci évoque la clarté du style dickensien en des termes cinématographiques qui évoquent ceux qu'emploie Auerbach pour caractériser la poésie homérique : « Il avait une incroyable faculté de vision, son regard n'omettait rien ; il saisissait, comme un bon obturateur d'appareil photographique, le contenu d'un mouvement ou d'un geste dans un centième de seconde. Rien ne lui échappait. Et cette acuité de vision était encore accrue par une faculté de réfraction tout à fait remarquable qu'avait son regard pour reproduire un objet non pas comme un miroir ordinaire, dans ses proportions naturelles, mais en exagérant ses traits caractéristiques, à la manière d'un miroir concave[7]. » Dans le même texte de 1944, décrivant la naissance du montage parallèle – c'est-à-dire, selon lui, du montage moderne –, Sergueï Eisenstein rapporte que quand, pour la première version d'*Enoch Arden* (*After Many Years*, 1908), Griffith suggéra à ses employeurs de la Biograph d'associer un plan d'Annie Lee attendant le retour de son mari à un autre montrant Enoch sur une île déserte, les producteurs objectèrent que le public ne comprendrait pas le lien entre les deux scènes : « "Comment pouvez-vous raconter une histoire en faisant de tels sauts ? Le public ne va rien y comprendre." "Mais, répondit Mr. Griffith, est-ce que Dickens n'écrit

pas ainsi ?" "Oui, mais c'est Dickens ; il écrit des romans, c'est tout à fait différent." "Oh pas tant que ça, j'écris des histoires avec des images [*picture stories*], ce n'est pas si différent."[8] » À titre d'exemple de montage parallèle, Eisenstein donne alors un découpage griffithien des chapitres XIV-XVIII d'*Oliver Twist*, montage dans lequel Oliver, parti rendre un livre à un libraire pendant que Mr. Brownlow et son ami Grimwig attendent son retour, retombe aux mains de Fagin et de sa bande :

« 1. *Les vieux gentlemen.*
2. Départ d'Oliver.
3. *Les vieux gentlemen et la montre. Il fait encore jour.*
4. Digression sur le caractère de Mr. Grimwig.
5. *Les vieux gentlemen et la montre. Les ténèbres épaississent.*
6. Fagin, Sikes et Nancy dans la taverne.
7. Scène dans la rue.
8. *Les vieux gentlemen et la montre. Les becs de gaz sont déjà allumés.*
9. Oliver est ramené à Fagin.
10. Digression au début du chapitre XVII.
11. Le voyage de Mr. Bumble.
12. *Les vieux gentlemen et la mesure que prend Mr. Brownlow pour oublier Oliver à jamais.* »

« Comme on peut voir, ajoute Eisenstein, nous nous trouvons devant un modèle de montage parallèle, typique de la manière de Griffith, entre deux lignes narratives où l'une (l'attente des deux gentlemen) augmente la tension émotionnelle et dramatique de l'autre (la capture d'Oliver)[9]. »

À l'« effet de retardement » – c'est-à-dire au flash-back dont Auerbach observait le mécanisme dans le poème homérique et dont Johann Wolfgang von Goethe, dans une lettre de 1797 à Friedrich von Schiller, faisait le ressort même de la poésie épique – répond le montage parallèle dickenso-griffithien ; à l'enchâssement des séquences dans le temps répond leur entrelacs dans l'espace. Mais dans l'un et l'autre cas, si le montage, en fragmentant la continuité spatio-temporelle et en découpant les plans, recompose la trame de la réalité, cette recomposition n'affecte pas le traitement uniforme du présent et du passé, ou du proche et du lointain, ni la précision dans le traitement des scènes, qui ne laisse rien dans l'obscurité.

Gilles Deleuze, dans *L'Image-mouvement*, avance que ce n'est pas le montage américain qui s'est subordonné à la narration, mais au contraire que la narrativité découle de cette conception du montage[10], un montage immanent qui efface les ruptures, les lacunes, les zones d'ombre entre les plans, les séquences et les récits qui se déroulent sans converger en lignes parallèles, et s'efface ainsi lui-même pour faire apparaître, sinon la réalité, du moins sa reconstruction comme un tissu entièrement déployé, offert à une visibilité sans reste.

Ce qu'Eisenstein reprochera à Griffith, toujours selon Deleuze, « c'est de s'être fait de l'organisme une conception tout empirique, sans loi de genèse ni de croissance ; c'est d'en avoir conçu l'unité d'une manière tout extrinsèque, comme unité de rassemblement, assemblage de parties juxtaposées, et non pas unité de production, *cellule* qui produit ses propres parties par division, différenciation ; c'est d'avoir compris l'opposition de manière accidentelle, et non comme la force motrice interne par laquelle l'unité divisée reforme une unité nouvelle à un autre niveau[11] ». Le type de montage élaboré par Griffith demeure ainsi, aux yeux d'Eisenstein, résolument linéaire et externe : « Chez lui les gros plans créent une atmosphère ; présentent les caractéristiques extérieures des personnages ; suivent les dialogues des protagonistes ; tandis que les gros plans sur le chasseur et le chassé accélèrent le tempo de la chasse. Mais partout Griffith reste sur le plan de la représentation et de l'objet et nulle part il ne s'efforce, grâce à la juxtaposition des plans, d'en arriver à une pensée ou à une image[12]. » Au montage parallèle et à l'alternance de plans d'ensemble et de gros plans du montage griffithien qui se maintient au niveau de la description, Eisenstein oppose, s'inspirant à son tour de la théorie de la littérature, le « montage-trope », qu'il définit ainsi : « Une transposition du mot de sa signification propre à une signification autre, par exemple : "un esprit aiguisé" (au sens propre, un sabre aiguisé)[13]. »

Pour construire sa théorie du montage narratif, qui, aux yeux d'Eisenstein, à l'instar du montage américain, reste limitée à l'aspect extérieur du lien entre les images, Lev Kouléchov utilisait le modèle du mur de briques : « Soit une pensée-phrase, la petite partie d'un sujet, un anneau dans la chaîne dramaturgique : cette pensée doit se manifester à l'intérieur d'un cadre-signe, qui est comme une brique[14]. » On connaît la célèbre expérience menée par Kouléchov à Moscou en 1921 avec ses étudiants du VGIK (Institut d'État de la cinématographie) : d'après le témoignage de Vsévolod Poudovkine, Kouléchov aurait choisi dans son cours trois gros plans neutres de l'acteur Ivan Mosjoukine, le regard porté vers le hors-champ, prélevés dans un film de Evguéni Bauer, qu'il aurait monté avant, trois plans représentant respectivement une assiette de soupe sur une table, une jeune femme morte gisant dans un cercueil, une jeune femme étendue sur un divan. « Les spectateurs, écrit-il, admirèrent le jeu de Mosjoukine, qui savait merveilleusement exprimer l'appétit, la tristesse, le désir[15]. » Dans l'effet Kouléchov, pas de conflagration ni de contradiction entre les images : elles s'enchaînent, comme dans le montage griffithien, selon un parallélisme sans rupture pour créer un jeu de significations immanentes. Le mur de briques, c'est aussi l'image utilisée par Étienne Fenollosa dans *The Chinese written character as a medium for poetry*, un essai traduit en anglais et édité par Ezra Pound en 1919, pour décrire l'approche du langage développée dans la prose occidentale : « Selon cette logique européenne, la pensée est une sorte de marqueterie. Elle est formée de petites unités dures ou concepts, rangés, empilés selon la taille, puis étiquetés pour un usage futur. Cet usage consiste à choisir quelques briques, selon des étiquettes, à les rassembler pour construire une sorte de mur, la phrase,

avec la copule “est” pour mortier clair ou “n’est pas” pour “ciment sombre”[16]. » Dans l’écriture chinoise en revanche, avance Fenollosa, « les relations sont plus importantes que les choses qu’elles rapprochent ». Et pour décrire la nature du signe idéogrammatique, qu’il définit comme « l’idée verbale d’une action », il choisit une série d’exemples inspirés des travaux fondateurs d’Abel Rémusat :

> « soleil sous la floraison des plantes = printemps
> soleil pris dans les branches d’un arbre = est
> rizière + lutte = mâle
> bateau + eau = rides sur l’eau[17] ».

Dans *Dramaturgie de la forme filmique*, prenant des exemples très similaires à ceux qu’emploie Fenollosa (l’association de l’œil et de l’eau signifie pleurer ; celle d’une porte et d’une oreille, écouter ; celle d’un enfant et d’une bouche, crier ; associée à l’image d’un chien, elle signifiera aboyer ; à celle d’un oiseau, chanter ; celle d’un cœur et d’un couteau, chagrin ; etc.), Eisenstein décrit à son tour comment le rapprochement de deux images produit non pas une troisième image, mais un concept[18]. Rejoignant les principes du récit biblique tels qu’Auerbach les exposait, le montage cesse alors de donner à voir pour donner à penser, en révélant entre et à l’intérieur des images les vides que le montage linéaire « griffithien-homérique » cherchait au contraire à masquer.

3

André Félibien, dans sa préface aux *Conférences de l’Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l’année 1667*, définit ainsi la peinture d’histoire : « … un Peintre qui ne fait que des portraits n’a pas encore atteint cette haute perfection de l’Art, et ne peut prétendre à l’honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d’une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l’histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poëtes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés[19]. » La peinture d’histoire, que Félibien situe au sommet de la hiérarchie des genres[20], se caractérise donc par la représentation des ensembles (« passer d’une seule figure à la représentation de plusieurs[21] ») et par la transformation de l’événement en idée. « Tout ce que représente le peintre est dans la nature », note encore Félibien, ajoutant que « les figures d’imagination » sont elles aussi composées de parties réelles que le peintre se contente de combiner, c’est-à-dire de monter. Et si le tableau a le pouvoir de reproduire le réel dans son intégralité, il est aussi ouvert à la temporalité : il peut représenter ce qui précède l’action, comme Nicolas Poussin le fait par exemple dans *La Récolte de la Manne*, « où l’on voit des marques de la faim que le peuple juif avait soufferte avant qu’il ait reçu le secours du ciel » ou encore produire des ellipses (« … et bien que dans un même temps et dans un même lieu il s’y fût passé plusieurs actions, on ne doit pas les représenter toutes »[22]). Le cinéma d’Eisenstein semble s’être moulé, mais pour le dépasser, dans le schéma de la peinture d’histoire telle que l’élabore Félibien. Dans *Dramaturgie de la forme filmique*, il note : « … [selon Poudovkine] le montage est le moyen de dérouler la pensée à travers des morceaux filmés singuliers (principe “épique”). Mais de mon point de vue le montage n’est pas une pensée composée par des morceaux qui se succèdent, mais une pensée qui *naît* du choc de deux morceaux indépendants l’un de l’autre (principe “dramatique”)[23]. » Par ailleurs, de *La Grève* à *Ivan le Terrible*, Eisenstein n’aura cessé de filmer des foules (le sujet de l’Histoire), c’est-à-dire de monter « des ensembles », passant inlassablement « d’une seule figure à la représentation de plusieurs » pour, *in fine*, par le moyen du montage intellectuel, construire des allégories, c’est-à-dire des concepts[24]. Or, si le cinéma d’Eisenstein est l’accomplissement de la peinture d’histoire, il en marque aussi le renversement, renversement qui procède par combinaisons de références éclectiques (empruntées aux arts classiques, aux traditions orientales, mais aussi au *serial* américain, à l’univers du théâtre ou à celui du cirque) et par des stratégies de désacralisation opposant au registre héroïque-pathétique celui de la comédie, du cirque, du carnaval ou de la caricature, voire de la vulgarité concertée – soit l’ensemble des traits qui définissent le réalisme grotesque dans lequel Mikhaïl Bakhtine voyait s’exprimer la subversion populaire des valeurs dominantes de l’ordre féodal[25]. Et ce renversement, qui est aussi une régression formelle, s’observe au niveau du plan isolé ou du cadre, dont, en ouverture de « Montage 1937 », Eisenstein notait que la cinématographie, entendue à la fois comme pratique et comme activité critique, s’en était détournée pour se focaliser sur la production et l’analyse des ensembles montés, c’est-à-dire sur la mise en scène[26]. Ainsi s’ouvrent, à la faveur de cette contradiction entre l’ordre de l’image et celui du récit, de nouvelles voies d’analyse, que Roland Barthes avait commencé d’explorer dans « Le troisième sens ». Dans ce texte inaugural, publié dans les *Cahiers du cinéma* en juillet 1970, Barthes développe une lecture de quelques photogrammes isolés d’*Ivan le Terrible* et distingue trois niveaux d’instanciation des images : un niveau informatif, celui de la communication, dans lequel se rassemble toute la connaissance apportée par le décor, les costumes, les personnages, leurs relations et leur insertion dans une histoire ; un niveau symbolique, celui de la signification, lui-même à stratifications multiples, dans lequel se distinguent une signification référentielle (où l’image de l’objet représenté renvoie à l’objet réel), une signification diégétique (où l’image de l’objet s’insère dans une chaîne d’images dont se constitue le récit), une signification historique (où le récit lui-même, qu’il soit fictif ou véridique, s’inscrit dans une

temporalité externe à déterminations multiples – imaginaire, sociale, économique ou politique) ; enfin, le troisième niveau est celui de la signifiance : ce niveau regroupe les traits, les accidents qui n'entrent pas dans l'économie de la communication ou de la signification. C'est ce que Barthes nomme « le sens obtus ». À propos de la séquence de la pluie d'or, Barthes évoque ainsi « une certaine compacité du fard des courtisans, ici épais, appuyé, là lisse, distingué ; c'est le nez "bête" de l'un, c'est le fin dessin du sourcil de l'autre, sa blondeur fade, son teint blanc et passé, la platitude apprêtée de sa coiffure qui sent le postiche, le raccord au fond de teint plâtreux, à la poudre de riz... ». Et plus loin, à propos de l'épisode des enfants dans la fournaise, Barthes parle « de ce lait tourné de la peau ». Le sens obtus a quelque chose à voir avec la matière, avec ce qui subsiste de la forme lorsque le sens a disparu, un substrat hylétique que l'on peine à appréhender (c'est-à-dire à la fois à saisir et à nommer). Il est composé d'éléments de surface (c'est le fard de l'image) et correspond à une ouverture du champ du sens contre « la perpendiculaire pure, droite, coupante, légale du récit ». C'est un signifiant sans signifié – d'où la difficulté à l'énoncer. Le sens obtus se déploie hors du savoir, hors de l'information : il est le contre-récit même : disséminé, réversible, arraché à sa propre durée, il fonde un tout autre découpage que celui des plans, des séquences ou des syntagmes (techniques ou narratifs), un découpage contre-logique. L'institution du film est liée à l'existence de ce troisième niveau qui se révèle dans le sens obtus : il est ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Au niveau du défilement du film, le sens obtus est obstinément labile : il ne peut se saisir qu'au niveau du photogramme[27].

4

Ce sens obtus, « obstinément labile », c'est précisément ce que Kenneth Anger (né en 1927), anticipant les analyses de Barthes, aura cherché à faire surgir du cinéma d'Eisenstein. Dans les années 1950, alors qu'il vit à Paris, on sait qu'Anger se vit confier par Henri Langlois le montage d'une copie 16 mm des rushes de *¡Que viva Mexico !* : si ce montage, qui n'aura été projeté qu'à deux reprises au Festival de Cannes et à la Cinémathèque française, a aujourd'hui disparu, tout l'œuvre filmé d'Anger peut s'analyser comme une réinterprétation du cinéma d'Eisenstein par les moyens du cinéma même. Si Anger considérait le montage de *¡Que viva Mexico !* comme un simple exercice[28], il utilise dans ses films toutes les ressources du montage eisensteinien – montage vertical, avec l'utilisation de bandes-son purement musicales pour organiser rythmiquement la syntaxe des images, mais aussi montage alterné, montage-collision ou montage des attractions... Dans le registre figural, opérant au niveau de ce que Barthes nommait « la signifiance », c'est-à-dire à l'échelle du plan isolé, son cinéma articule et révèle les thèmes latents qui traversent l'œuvre d'Eisenstein pour en restituer une interprétation libérée de l'ordre contraignant de la dénotation, comme si l'interprétation devenait elle-même une forme rêvée : « Pour moi, il ne s'agit pas de trouver un équivalent aux mots. Mais de trouver des images, qui sont comme des hiéroglyphes, soit les équivalents visuels des mots. Il s'agissait de libérer le pouvoir des images à la manière dont les rêves atteignent l'inconscient[29]. »

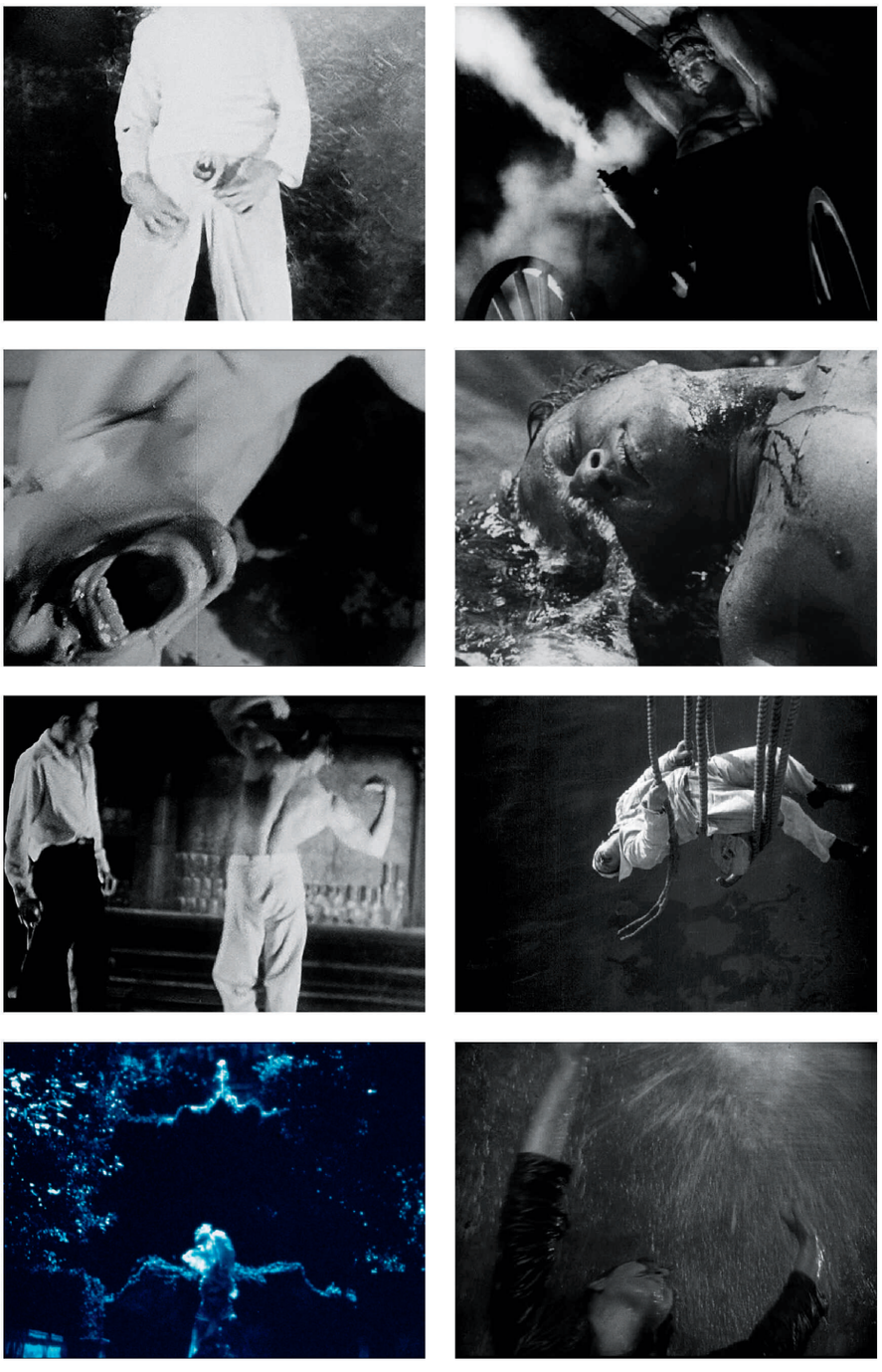
Le protagoniste de *Fireworks* (1947), incarné par Kenneth Anger, se réveille et découvre à la place de son sexe, dressé sous le drap qui le couvre, une idole africaine – allusion transparente à la séquence des dieux d'*Octobre*. Au dieu phallique de la séquence des dieux répond la sculpture phallophore et son sexe, à la faveur d'un cadrage en contre-plongée, qui semble remplacé par une mitrailleuse en action (l'un des exemples qu'Eisenstein donnait pour décrire le montage des attractions)[30], qu'Anger remplace à son tour par une chandelle romaine sortant de la braguette d'un marin qui se tient immobile dans une gerbe d'étincelles.

Dans le supplice du protagoniste par la troupe des marins (de vrais marins appartenant à l'US Navy, qu'Anger avait recrutés à l'université de Californie du Sud, où ils suivaient une formation de photographes de guerre[31]), se répète la mise à mort du porte-drapeau d'*Octobre*, massacré à coups de talons et d'ombrelles par une troupe de furies, à son tour une réminiscence du diasparagmos tragique, le démembrement rituel du dieu dans lequel Eisenstein voyait une métaphore du montage. Et le micromètre de *La Grève*, dont le vol provoque le suicide de l'ouvrier qui en a été injustement accusé, devient le manomètre qui bat à la place du cœur du héros de *Fireworks* et que la main d'un marin fait surgir des replis de son thorax.

Le marin qui fait jouer ses muscles et marche sur les mains fait écho à l'image de Vakoulintchouk suspendu dans les cordages du *Potemkine* et met en abîme la manière qu'a Eisenstein de réactiver la charge érotique et plastique des *ignudi* de Michel-Ange, qui faisait dire à l'Arétin que ses peintures conviendraient mieux à un bordel qu'à la Sixtine[32] et à Giovanni Andrea Gilio da Fabriano qu'il avait représenté ses anges comme des acrobates : « C'est pourquoi je ne loue pas les efforts que font les anges dans le Jugement de Michel-Ange, je veux dire de ceux qui soutiennent la croix, la colonne et les autres mystères sacrés ; ils représentent plutôt des acrobates ou des jongleurs que des anges[33]... »

En filmant les jeux d'eau des fontaines de la Villa d'Este dans *Eaux d'artifice* (1953), Anger retrouve les plans de jaillissement de *La Ligne générale* qui signalent la mise en marche de l'écrémeuse tandis que, dans la dernière séquence, où l'on voit Camilla Salvatorelli, en robe de cour et coiffée d'un interminable plumet[34], se dissoudre dans la masse liquide des fontaines, se répète la séquence des lances à eau de *La Grève* qui transforment les grévistes en gisants.

Philippe-Alain Michaud



De gauche à droite et de haut en bas

Kenneth Anger, *Fireworks*, 1947 : le marin avec une chandelle romaine sortant de sa braguette
Sergueï Eisenstein, *Octobre*, 1927-1928 : la sculpture au sexe mitrailleuse
Kenneth Anger, *Fireworks* : le meurtre rituel du protagoniste
Sergueï Eisenstein, *Octobre* : le meurtre du porte-drapeau
Kenneth Anger, *Fireworks* : le marin faisant jouer ses muscles
Sergueï Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925 : Vakoulintchouk suspendu dans les cordages
Kenneth Anger, *Eaux d'artifice*, 1953 : Camilla Salvatorelli disparaît dans la fontaine
Sergueï Eisenstein, *La Grève*, 1924 : un gréviste aspergé par une lance à eau

Le cinéma d'Anger, comme celui d'Eisenstein, est peuplé de masques. Si celui de la « Great Beast » que porte Samson de Brier dans *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-1978) est une réminiscence des masques japonisants portés par les deux figurants qui allument le feu qui brûle sous la scène où se tiennent les trois enfants dans l'épisode de la fournaise à la fin d'*Ivan*, c'est à *¡Que viva Mexico !* qu'est emprunté le double masque de squelette en carton bouilli qu'Anaïs Nin fait glisser sur son visage et qu'elle rapportait explicitement à l'iconographie de José Guadalupe Posada[35].

Eisenstein faisait du moteur à explosion le modèle du montage-collision. « Il y a, écrit-il dans « Montage 1937 », à l'intérieur même du plan isolé, une forme de contradiction latente ou de dédoublement qui le fait pour ainsi dire sortir hors de lui-même[36]. » Dans la vie ou au théâtre, on sort par la porte ; au cinéma on sort par les murs, une opération à laquelle un tableau de Sassetta conservé au musée du Louvre, *Le bienheureux Ranieri délivre les pauvres d'une prison de Florence* (1437-1444), pourrait servir de totem : dans le tableau de Sassetta, en dessous du saint volant dans le ciel comme un *deus ex machina* propulsé par une machine à feu, un prisonnier s'extirpe de sa prison tandis que d'autres personnages, prolongeant son mouvement, courent vers le bord gauche du cadre qu'ils s'apprêtent à traverser comme le prisonnier le mur de la prison.

En 1929, Eisenstein écrit encore : « Et s'il fallait vraiment trouver une comparaison pour le montage, on devrait comparer la phalange des fragments du montage – les "cadres" – à la série d'explosions d'un moteur à combustion interne se multipliant en dynamique de montage par les "poussées" d'une automobile en pleine course ou d'un *tracteur*[37]. » C'est ainsi que la première partie de *Scorpio Rising* (1964), occupée par l'assemblage des motos, peut se déchiffrer comme une vaste allégorie du montage.

Mélange d'imagerie fasciste et religieuse, d'icônes populaires (Marlon Brando, James Dean, Béla Lugosi...), de bandes dessinées aux sous-entendus érotiques, de culture populaire et de peinture d'histoire, *Scorpio Rising* est une mise en pièces de la mythologie hollywoodienne où se retrouve l'esprit de *Hollywood Babylone*[38], mais c'est aussi une destruction formelle : le montage linéaire griffithien est abandonné au profit d'un montage alterné d'inspiration eisenstenienne enchaînant à un rythme ultra-rapide des séquences disparates composées parfois de deux ou trois photogrammes – ce qui a pu faire dire à Stan Brakhage que voir un film de Kenneth Anger était comme lire un canto d'Ezra Pound sur un défilant lumineux de Times Square[39]. *Scorpio Rising* est une sorte de remake déplacé, condensé, déconstruit d'*Alexandre Nevski*, qui alterne, comme son modèle eisensteinien, développements épiques et notations burlesques (Scorpio pisse dans son casque, se brûle la lèvre en essayant, comme Marlon Brando dans *The Wild One / L'Équipée sauvage*, de gratter une allumette sur sa dent...). Et si les bagues de Scorpio (Bruce Byron) sont celles que portaient Ivan, son casque, ses lunettes orange et sa torche font écho aux attributs héraldiques délirants des chevaliers Teutoniques ; l'association de plans empruntés à une Vie du Christ de la période muette à la course à moto de Scorpio, si elle produit un effet d'attraction, est aussi une allusion aux croix chrétiennes qui constellent les robes des chevaliers Teutoniques, vieux enfants blonds qui partagent avec les figures angériennes le goût du déguisement. Enfin, dans le drapeau nazi dont se drape Scorpio au cours de la fête d'Halloween sur la 8e Avenue à New York, plutôt qu'une provocation démonologique, peut-être faut-il voir une allusion au référent contemporain de *Nevski*, tourné en 1938, au moment des accords de Munich. Dans les dernières images du film, ce n'est plus aux chevaliers Teutoniques que Scorpio s'identifie : le masque de cuir dont il est affublé rappelle celui que porte le conducteur du tracteur dans la dernière séquence de *La Ligne générale*, qui devient, à la lumière du cinéma d'Anger, le prototype du *biker* entretenant une relation érotique avec sa machine.

Dans les derniers plans de *Lucifer Rising* (1973), la soucoupe volante rose qui apparaît au-dessus du sphinx de Karnak, cadré en contre-plongée, réactive le plan du pont relevé d'*Octobre* (encadré de plans de sphinx) le long duquel glisse le cadavre d'un cheval et retrouve ainsi la leçon du carré dynamique dont Eisenstein faisait le levier du dépassement des compositions horizontales et de l'affirmation de la verticalisation du plan[40], et *così via*.

5

Jay Leyda, l'éditeur américain d'Eisenstein, dans un petit livre consacré à ce qu'il nomme « le cinéma de compilation », raconte que Francis Doublier, un opérateur des frères Lumière projetant à la fin du XIXe siècle des films d'actualités dans un shtetl du sud de la Russie, face à l'intérêt manifesté par le public pour l'affaire Dreyfus, fit un montage improvisé qui puisse répondre à ses attentes. Doublier monta une parade militaire française conduite par un capitaine, une scène de rue montrant un bâtiment officiel, une barque abordant une barge, et une scène tournée dans le delta du Nil. Accompagnées par le commentaire du bonimenteur, les images racontaient l'histoire suivante : Alfred Dreyfus avant son arrestation, le palais de justice où il fut condamné par la cour martiale, le bateau militaire sur lequel il fut embarqué, et l'île du Diable sur laquelle il fut déporté – tous ces événements supposés se dérouler en 1894[41]. Un peu plus loin, Jay Leyda rapporte que, aux Pays-Bas, au commencement des années 1930, radicalisant le geste de Doublier, un groupe de jeunes militants communistes rassemblés autour de Joris Ivens empruntait à des cinémas d'Amsterdam et d'Anvers des bandes d'actualités le samedi soir après la dernière projection, les remontait dans la nuit pour en inverser la charge idéologique et les projetait à un public










De gauche à droite et de haut en bas

Sergueï Eisenstein, *¡Que viva Mexico!*, 1930-1932 : le squelette coiffé d'un haut-de-forme
Kenneth Anger, *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954-1978 : les masques d'Anaïs Nin
Kenneth Anger, *Inauguration of the Pleasure Dome* : Samson de Brier, the Great Beast
Sergueï Eisenstein, *Ivan le Terrible*, 1941-1946 : le mystère médiéval de la fournaise ardente
Sergueï Eisenstein, *La Ligne générale*, 1926-1929 : le conducteur de tracteur masqué
Kenneth Anger, *Scorpio Rising*, 1964 : Scorpio masqué
Kenneth Anger, *Scorpio Rising* : le montage des motos
Kenneth Anger, *Lucifer Rising*, 1973 : la soucoupe volante au-dessus du sphinx de Karnak

d'ouvriers le dimanche matin avant de reconstituer le montage originel la nuit suivante et de restituer les bobines aux exploitants des cinémas le lundi matin[42]. Les images en tant que telles sont dénuées de signification : c'est le montage, conçu comme une puissance d'abstraction, qui leur donne, selon les mots de Barthélemy Amengual, « le pouvoir de parler en dehors du temps et de l'espace réel[43] ».

Ainsi les deux régimes de description de la réalité qui ont gouverné le montage moderne, montage narratif (griffithien) et montage dialectique (eisensteinien), correspondent-ils à deux façons de l'effacer : l'une, en la recouvrant d'un voile de visibilité sans profondeur, l'autre en creusant à sa surface des zones d'ombre et des vides dans lesquels le réel – et non la réalité – se donne sinon à voir, du moins à entrevoir.

1 Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1947], Paris, Gallimard, « Tel », trad. de l'allemand Cornélius Heim, 2010, p. 11-12.
2 *Ibid.*, p. 13.
3 *Ibid.*, p. 16.
4 *Ibid.*, p. 17.
5 *Ibid.*, p. 18.
6 *Ibid.*, p. 20.
7 Sergueï Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous », *Le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 359-408, trad. reprise de Stefan Zweig, « Dickens », *Trois Maîtres : Balzac, Dickens, Dostoïevski* (1922), Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », trad. de l'allemand Alzir Hella et Henri Bloch, 1994, p. 75.
8 Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous », *ibid.*, p. 382.
9 *Ibid.*, p. 379 (nous modifions la traduction).
10 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 49.
11 *Ibid.*, p. 51.
12 Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous », *op. cit.*, p. 346 (nous modifions la traduction).
13 *Ibid.*, p. 346.
14 Lev Kouléchov, cité par Eisenstein *in* « Fuori Campo » (1929), *Il Montaggio*, Pietro Montani (dir.), Venise, Marsilio, 1986, p. 13-18, trad. fr., « Hors-Champ », *Cahiers du cinéma*, n° 215, septembre 1969. *Cf.* aussi Eisenstein, « Montage in Multiple Set-Up Cinema », *Towards a Theory of Montage*, Michael Glenny et Richard Taylor (éd.), Londres, BFI, 1994, p. 200.
15 Sur l'effet Kouléchov – il en montre au demeurant le caractère probablement fictif –, *cf.* l'introduction de François Albera *in* Lev Kouléchov, *L'Art du cinéma et autres écrits, 1917-1934*, éd. établie par François Albera, Ékatérina Khokhlova et Valérie Pozner, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 11.
16 Ernest Fenollosa et Ezra Pound, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, L'Herne, retrad. de l'anglais Ghislain Sartoris, 1972, p. 36.
17 *Ibid.*, p. 17-18.
18 Abel Rémusat, *Recherches sur l'origine et la formation de l'écriture chinoise* (Paris, 1827), cité *in* Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », in *Cinématisme. Peinture et cinéma*, François Albera (dir.), Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, 2009, p. 25.
19 *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, éd. établie par Alain Mérot, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 50-51.
20 Félibien établit une gradation qui mène de la nature morte au paysage aux peintures animalières, au portrait puis au portrait de groupe et enfin aux compositions allégoriques.
21 « Un peintre qui traite de grands sujets doit observer avec soin une judicieuse distribution des figures par groupes », écrit à son tour Philippe de Champaigne dans sa conférence du 7 janvier 1668, consacrée à *Éliézer et Rébecca* de Nicolas Poussin. Cf. *Les Conférences de l'Académie royale...*, ibid., p. 134.
22 *Les Conférences de l'Académie royale...*, ibid., p. 52.
23 Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », *op. cit.*, p. 25.
24 « *Octobre* était un mouvement de balancier dans une direction – du récit historique concret vers l'abstraction généralisée et de là vers la nécessaire expérimentation formelle et le raffinement excessif » (Eisenstein, « On Colour », *Towards a Theory of Montage*, op. cit. à la note 14, p. 265). C'est ainsi qu'après *Octobre*, Eisenstein travaillera à une adaptation du *Capital* de Karl Marx, ce qui représentait un pas supplémentaire en direction de l'abstraction. *Cf.* Annette Michelson, « Reading Eisenstein Reading *Capital* », *October*, vol. 2, été 1976, p. 26-38.
25 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1940], trad. du russe Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
26 Eisenstein, « Montage 1937 », *Towards a Theory of Montage*, op. cit. à la note 14, p. 11.
27 Roland Barthes, « Le troisième sens », *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, repris in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
28 « Je ne pense pas que c'était une grande révélation. C'est juste que personne avant moi n'avait mis le film dans le bon ordre – celui du scénario écrit par Eisenstein [...]. C'était intéressant pour moi de travailler sur ce genre de choses, mais le matériel sur lequel j'ai travaillé était une copie en 16 mm, donc il s'agissait d'une étude en quelque sorte, ou d'un film de référence » (Robert A. Haller, *Kenneth Anger. A Filmmakers Filming Monograph*, Minneapolis, Film in the Cities et Walker Art Center, 1980, p. 17 ; notre trad.).
29 Kenneth Anger, cité *in* Alice L. Hutchison, *Kenneth Anger. A Demonic Visionary*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 29.
30 Eisenstein, « Sul programma didattico dei laboratori teatrali del Proletkul't » (1922), in *Il Movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Pietro Montani (dir.), Venise, Marsilio, trad. Ornella Calvarese, 1998, p. 229.
31 *Cf.* Hutchison, *op. cit.*, p. 29.
32 Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la peinture. XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Macula, 1991, p. 83.
33 Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *Due Dialog[h]i* [1564], cité par Lee, *ibid.*, p. 87.
34 Camilla Salvatorelli était une naine employée dans un cirque, qu'Anger, de façon très eisensteinienne, avait choisie pour altérer la perception de l'échelle.
35 Hutchison, *op. cit.* à la note 29, p. 101.
36 Eisenstein, « Montage 1937 », *op. cit.* à la note 14, p. 11.
37 Eisenstein, « Hors-Champ », *op. cit.* à la note 14, p. 25 (nous soulignons).
38 Une première version fut publiée par Jean-Jacques Pauvert en 1959 ; la version définitive parut en 1975.
39 Hutchison, *op. cit.* à la note 29, p. 136.
40 Eisenstein, « Le carré dynamique » [« The Dynamic Square », *Close Up*, vol. VIII, n° 1, mars 1931], Paris, Séguier, trad. de l'anglais Marianne Laroche et Jean-Paul Morel, 1995.
41 Jay Leyda, *Films beget films. A study of the compilation film*, New York, Hill and Wang, 1964, p. 13-14.
42 *Ibid.*, p. 28.
43 Cité *in* Deleuze, *op. cit.* à la note 10, p. 58.

Тексты

Т

Présentés et édités par Ada Ackerman

Écrits

Kasimir Malévitch, Projets de mise en forme pour la première du film de S. Eisenstein, *L'Année 1905* (1925)

Dans le cadre de la célébration du vingtième anniversaire de la première révolution russe, Malévitch est chargé de concevoir le dispositif de la cérémonie officielle au théâtre Bolchoï, à Moscou. Le clou du spectacle doit être la première du film de Sergueï Eisenstein L'Année 1905 *(qui deviendra* Le Cuirassé Potemkine*), et qui doit comprendre des slogans élaborés par Isaac Babel et Sergueï Trétiakov. La partie musicale de la cérémonie est confiée à Léonid Krassine, Vsévolod Meyerhold et Valéri Pletniev. Malévitch ne participa finalement pas à la mise en forme de la cérémonie, qui se déroula le 24 décembre 1925 et qui fut assurée par Fédor Fédorovsky (1883-1955).*

Eisenstein et Malévitch eurent l'occasion d'échanger durant l'été de 1925, alors que le cinéaste travaillait au scénario du Cuirassé Potemkine *dans la datcha de Kirill Choutko avec son épouse, Nina Agadjanova-Choutko, dite Nino (1889-1974). Malévitch, ami de Choutko, y séjourne également, élaborant sa réflexion sur « l'élément additionnel en peinture ». Malgré les divergences de leurs points de vue sur l'art, la rencontre avec Eisenstein motive le peintre à écrire sur le médium cinématographique, tandis que le cinéaste apprécie l'immense culture plastique de celui-ci.*

Ce texte, conservé dans les archives de Kasimir Malévitch du Stedelijk Museum, d'Amsterdam, et datant de l'automne de 1925, offre, en dépit de ses nombreuses mentions illisibles, de comprendre le dessein initial de l'artiste : mettre à l'honneur le film d'Eisenstein et l'inscrire dans une expérience plastique mobilisant tout le corps du spectateur. Le jeu qu'il imagine avec l'éclairage et la couleur rappelle l'utilisation novatrice de la lumière dans sa mise en scène, en 1913, de l'opéra cubo-futuriste et « futuraslave » Victoire sur le soleil*, de Mikhaïl Matiouchine : des projecteurs lui avaient permis de transformer le corps des acteurs en objets géométriques décomposables, qui finissaient par se désagréger dans l'espace pictural, marquant ainsi la victoire de la forme abstraite sur la vanité du monde, sur le soleil symbolisant l'illusion et le passé. Ses costumes et ses décors géométriques s'appuyant sur la forme carrée avaient contribué de manière significative à la dimension radicale de cet opéra. Y figurait notamment un système de rideaux successifs dont Malévitch semble se souvenir ici, avec un rideau blanc qui était déchiré pour donner à voir un autre rideau comportant un carré divisé diagonalement en noir et blanc : comme l'expliquera Malévitch dans un article de la revue* Téatr*, ce déchirement du rideau devait correspondre au déchirement « du hurlement de la conscience du vieux cerveau », à une ouverture du regard vers un art nouveau. Ce rideau pourvu d'un carré sera interprété rétrospectivement par le peintre comme l'acte de naissance du suprématisme et comme l'annonce du fameux quadrangle malévitchien en tant qu'« embryon de toutes les possibilités ».*

Il se trouve qu'Eisenstein avait imaginé, pour la première du Potemkine*, que la projection du film se terminât par une performance comportant elle aussi une déchirure : lors de la dernière image du film, montrant la proue du cuirassé fonçant vers le public, l'écran aurait dû être déchiré par une maquette du cuirassé s'avançant sur scène, tandis que des participants des événements de 1905 se seraient engouffrés par la brèche ainsi créée pour se livrer à une séance commémorative. Le cinéaste concevait ce moment comme une « attraction » devant élargir à l'espace même de la salle de projection le mouvement de fraternité et de communion dépeint dans son film. Cette performance, répondant à l'aspiration d'Eisenstein de brouiller les frontières entre scène et salle, n'eut pas lieu en raison de difficultés techniques. De sorte que ni Malévitch, ni Eisenstein ne firent acte de déchirure pour célébrer l'avènement du* Potemkine.

Toute la salle est ornée de surfaces colorées, qui sont tour à tour éclairées par des lumières électriques de couleur.

1re variation : les lumières baissent, les spectateurs entrent dans la salle et s'installent à leur place, après avoir trouvé leur siège grâce à un numéro éclairé par une petite lampe, la salle fait penser à une nuit étoilée. Après quoi, quand tout le monde est assis, l'intensité de la couleur augmente progressivement[1]...

***

[{Plan pour *L'Année 1905*[2]}]

1) <7 lignes fortement raturées> c'est-à-dire le temps présent.

2) Avant le dévoilement de l'écran, les orateurs prononcent [des discours <deux mots illisibles>, exposent] des considérations sur l'avenir.

Après que l'écran s'est éteint <quelques mots fortement raturés>, les discours cessent.

Après que s'est déchiré le rideau avec l'image, <un mot fortement raturé>.

Après <cela> avec l'écran, obscurité, la figure de Nino apparaît dans la profondeur, éclairée par une seconde lumière d'un violet intense ; celle-ci est amenée à son comble, après quoi le rideau commence à se déchirer le rideau s'ouvre et <deux mots fortement raturés> <alors> seulement la {pantomi<me>} et les bruits de voix commencent sur les chaires. Ou bien tous les collaborateurs du film entrent/sortent de scène sous les lumières, tandis que le rideau s'abaisse. Fin.

Rideau avec [<un mot fortement raturé> du Kremlin], au milieu du rideau, une faucille et un marteau illuminés. Sur les côtés, des tribunes illuminées.

Ou bien après la déchirure du rideau, bâtir le présent, représenter tout le travail, tout l'appareil d'État au travail.

Le gouvernement, comme le temps présent, peut être un accessoire.

1 Le manuscrit s'interrompt ici.

2 Il s'agit du titre du film consacré à l'ensemble des événements révolutionnaires de l'année 1905 qu'Eisenstein devait initialement tourner et qui traita finalement de la seule mutinerie du cuirassé *Potemkine*.

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe publiée dans *Eisenstein. Pro et contra*, Kovalov Oleg, Skorokhod Natalia et Sémentchouk Svetlana (dir.), Moscou, Palmira, p.120.

Le jeu des objets (1925-1926)

Eisenstein[1] s'attelle à ce texte fort de son expérience du Cuirassé Potemkine, *qu'il vient d'achever. Prenant comme point de comparaison les accomplissements du cubisme dans le domaine de la peinture, il se concentre sur la relation que le cinéma entretient avec l'objet : à la différence du théâtre, il est à même d'en souligner les propriétés formelles et visuelles. Par ce jeu à travers les objets, qui annonce le désir d'Eisenstein de se passer d'anecdote et de viser l'abstraction, le cinéma est susceptible d'affecter le spectateur d'une manière non moins puissante qu'à travers le jeu individuel d'un acteur ou une scène de masse. Détaillant la façon dont le cinéaste peut, à l'aide de l'optique et de la lumière, élaborer le matériau constitué par l'objet pour l'inclure à l'arsenal des « attractions » et susciter, chez le spectateur, une série d'associations, le texte contient déjà l'une des préoccupations futures majeures du cinéaste : la composition de l'image sur la base d'un montage conflictuel au sein du plan.*

[« Potemkine »] – un fragment de « 1905 »

Les contours se dessinent [au cours du travail].

La tâche de la commission du TsIK [Comité central exécutif] ne porte pas sur la chronique des événements, mais sur l'œuvre. Cela nous autorise à examiner plus attentivement cet aspect.

Refus de la méthode des Ivanovsky[2] et recherche d'un montage organisant l'émotion.

Intensification de la notion d'attraction et condensation [des attractions] par leur réagencement.

Utilisation de tous les procédés d'attraction[3] :

la masse des figurants à l'état pur (procession devant le corps de Vakoulintchouk),

la masse des figurants dans les épisodes joués

les figures individuelles jouées par des comédiens selon une interprétation de classe (le trio – Vakoul[intchouk], Guiliarovsky, [le pope] Parmen – orchestré sur fond de mutinerie générale à bord du *Potemkine*).

Mais les solutions les plus intéressantes naissent de la méthode directement opposée, utilisée ici pour la première fois dans toute sa portée : décharger entièrement l'acteur de son rôle de producteur d'émotions, voué à émouvoir le spectateur par ses actes – par son « jeu ».

Le décharger de ces tâches – par un dispositif spécifique d'objets inanimés, d'événements ou de gens choisis, traités comme une « *nature morte** » (non pas au sens d'un « tableau » entier, mais comme le fragment d'une forme décomposée à la manière cubiste, ou comme un fragment de photomontage, qui trouve son équivalent temporel dans le montage cinématographique que nous avons mis au point).

Ce *jeu à travers les objets* est indubitablement un procédé purement cinématographique, inaccessible au théâtre, lequel s'arrête au *jeu avec l'objet*.

Après avoir dépassé le stade de l'engouement pour la manifestation autonome des objets en tant que tels et de l'assimilation de cette technique (ce qui était la voie suivie par nos précédents travaux), nous subordonnons maintenant la résonance particulière des choses à la production des affects recherchés chez le spectateur.

Nous étant fixé de pareils objectifs, nous nous sommes d'abord convaincus que ces matériaux neutres, censés n'acquérir leur tendance qu'à travers leur juxtaposition, exigent tout autant d'être « mis en scène ». La prise de vue, qui sépare le nécessaire du fortuit, et l'existence visible à la lumière naturelle du jour (avec quoi opèrent les adeptes de « la vie à l'improviste[4] ») ne suffisent pas.

Du point de vue de l'expressivité tendancieuse, chaque objet est un conglomérat de schémas divers, suscitant différentes sphères d'associations, sur lequel repose la force de l'expression. L'objet abstraitement expressif représente le principe d'organisation structurelle dans sa plus grande pureté. L'expressivité affective de l'objet renvoie au fait que notre appareil perceptif se dispose, selon l'état psychique où nous nous trouvons, à ne réagir qu'à une série limitée de stimuli rythmiques, chromatiques, matériels, etc. Ces stimuli confortent la charge affective ou lui correspondent[5]. Les autres composantes semblent disparaître (constituent des interférences), comme lorsqu'un récepteur radio est réglé sur une station déterminée. L'occultation ou l'étirement artificiels d'éléments présentés à rebours de l'ordre naturel permet de susciter chez le spectateur les réactions qu'aurait, dans la vie réelle, une personne dans l'état psychique visé.

Là est la clé de la composition et de l'élaboration des attractions successives. La seule organisation spatiale de l'image ne permet pas de faire ressortir le schéma et les détails avec la précision requise : les rythmes imposés par les choses filmées ne suffisent pas ici. C'est seulement en le préparant par la lumière et la finesse du trucage optique qu'il est possible de révéler dans l'objet ce niveau de stimuli (de rythmes), qui d'ordinaire se trouve mélangé à tous [les autres].

Le dévoilement des rythmes indispensables dans les objets réels (qui ne sont évidemment pas assemblés au hasard) par une préparation spécifique, utilisant des moyens exclusivement cinématographiques (la lumière, le cadrage, la prise de vues), constitue ce que j'appellerais l'« expressionnisme ordinaire ». Je le distingue d'autres variétés d'expressionnisme, qui génèrent un schématisme abstrait et irritant, abrité par la reproduction déformée de la nature (*Caligari*, *Mabuse*[6], etc.).

1 Les termes qu'Eisenstein emploie dans leur langue originale sont signalés par un astérisque (*).

2 Alexandre Ivanovsky (1881-1968), réalisateur de *Le Palais et la Forteresse* (1924), qui incarne aux yeux des cinéastes d'avant-garde le modèle par excellence du conservatisme et de l'attachement à des formes cinématographiques pré-révolutionnaires.

3 Eisenstein réévalue ici sa fameuse notion de l'attraction, élaborée en 1923 pour le théâtre puis théorisée en 1924 à propos du cinéma : il intègre désormais dans son arsenal « attractionnel » des ressources comme le pathos, le lyrisme, le sentiment, qu'il avait jusque-là décriés.

4 Allusion à la position de Dziga Vertov.

5 Le chagrin peut nous rendre aveugle, la peur nous rendre sourd, etc. [note d'Eisenstein].

6 *Le Cabinet du Docteur Caligari*, de Robert Wiene (1920), *Docteur Mabuse, le joueur*, de Fritz Lang (1922).

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe in *Kinovédcheskiïé Zapiski*, n°100, 1997-1998, p. 34-38.

De la forme du scénario (1929)

Ce texte fut publié pour la première fois dans le Bulletin du bureau cinématographique de la mission commerciale soviétique en Allemagne *(Berlin, nº1-2, 1929). Il devait servir d'introduction au scénario rédigé en 1926 de* La Ligne générale, *qui sera présentée en Allemagne en 1930 sous le titre* Der Kampf um die Erde *(« Le combat pour la terre »). C'est sous ce titre que parut également une brochure en allemand comportant le scénario d'Eisenstein assorti de ce texte intitulé « Drehbuch? Nein : Kinonovelle! » (« Un scénario numéroté? Non : une ciné-nouvelle! »). Ce texte eut une influence décisive sur la perception du scénario comme activité littéraire à part entière, déterminant notamment la conception du « scénario émotionnel » d'Alexandre Rjéchevsky, avec lequel Eisenstein travaillera sur* Le Pré de Béjine.

« Le scénario numéroté apporte autant de vie au cinéma que les numéros inscrits aux talons des noyés sur les étagères de la morgue. »

Voilà ce que j'écrivais dans le feu de la discussion à propos des formes sous lesquelles un scénario doit être présenté.

Cette question est hors de discussion.

Car le scénario, par essence, n'est pas une mise en forme du matériau, il est un état du matériau

sur le chemin qui mène de la conception enflammée du thème choisi à sa réalisation optique.

Le scénario n'est pas un drame. Le drame présente un intérêt en soi, indépendamment de sa mise en forme théâtrale effective.

Le scénario, lui, n'est que le sténogramme d'un élan émotionnel qui cherche à s'incarner dans une accumulation de formes visibles.

Le scénario, c'est l'embauchoir qui retient provisoirement la forme de la bottine, en attendant que s'y glisse un pied vivant.

Le scénario, c'est la bouteille dont on fait sauter le bouchon pour faire mousser et verser à profusion l'âme du vin dans le gosier avide des convives.

Le scénario, c'est un code. Le code transmis par un tempérament à un autre tempérament.

Le co-auteur, avec ses moyens, imprime au scénario le rythme de sa propre conception.

Le réalisateur vient et traduit le rythme de cette conception dans son langage,

le langage du cinéma ;

il trouve un équivalent cinématographique de l'énoncé littéraire.

C'est là le cœur du travail.

Il ne s'agit nullement de transposer en un enchaînement d'images l'enchaînement anecdotique des événements du scénario.

Telles étaient les exigences que nous formulions à l'égard du scénario.

Un coup sérieux était ainsi porté à la forme habituelle du scénario [*Drehbuch*[1]] numéroté.

Écrit dans le pire des cas par un simple technicien, celui-ci livre une description optique traditionnelle de ce que verra le spectateur.

Mais là n'est pas le secret. L'essentiel consiste à exprimer par le scénario tout ce qu'éprouvera le spectateur.

Cherchant la méthode d'une telle expression, nous avons abouti à la forme de la ciné-nouvelle, qui est aussi celle dans laquelle nous nous efforçons d'exprimer à l'écran ces contenus vécus, en montrant des foules humaines, des troupeaux de vaches, des couchers de soleil, des cascades et l'immensité des plaines.

La ciné-nouvelle, telle que nous la comprenons, c'est essentiellement le récit anticipé du futur spectateur racontant le film qui l'a captivé.

C'est une présentation du matériau selon les mêmes degrés d'intensité, les mêmes rythmes émotionnels, qui permettront ensuite au film de « happer » le spectateur.

Nous rejetons toutes les contraintes inhérentes à l'exposé optique des faits.

Il arrive que la disposition purement littéraire des mots dans le scénario signifie pour nous plus que le relevé minutieux de l'expression des visages pour le réalisateur rivé au protocole.

« Un silence de mort était suspendu dans l'air ».

Quoi de commun, dans cette expression, avec la réalité concrète et palpable d'un phénomène visible ?

Où dans cet air se trouve le crochet auquel suspendre le silence ?

En attendant, c'est une phrase – ou, plus exactement, l'effort pour la faire vivre à l'écran.

Cette phrase tirée des mémoires d'un des participants de la mutinerie du *Potemkine* résume le temps d'arrêt mortel et oppressant qui s'instaure quand les fusils tremblants des matelots couchent en joue la bâche palpitante sous laquelle sont pris leurs frères condamnés à mort[2].

Un scénario pose des exigences émotionnelles. C'est le réalisateur qui en donne la résolution visuelle.

Et le scénariste a le droit de les poser dans son propre langage.

Car plus il parvient à exprimer pleinement son intention, plus parfaite en sera la signification verbale.

Et plus spécifique, par conséquent, sur le plan littéraire.

Ce sera alors un matériau pour la véritable résolution opérée par le réalisateur. Une « conquête » pour lui aussi. Qui à son tour le poussera à s'élever à la même hauteur créatrice et expressive, avec les moyens disponibles dans son domaine, sa sphère, sa spécialité.

Car il importe de s'accorder sur l'intensité du sentiment d'oppression ou du mouvement émotionnel qu'il s'agit de capter.

Tout est dans ce mouvement.

Au scénariste et au réalisateur de l'interpréter chacun dans son propre langage.

Chez le scénariste, ce sera : « Un silence de mort ».

Chez le réalisateur : des gros plans statiques. Le sombre et sourd balancement de la proue du cuirassé. Le frémissement du drapeau portant la croix

de saint André. Peut-être le saut d'un dauphin. Et le vol bas des mouettes.

Et chez le spectateur le même spasme, la même montée d'émotion dans la gorge, qui ont saisi l'auteur des mémoires à son bureau et l'auteur du film à sa table de montage ou sous le soleil brûlant pendant le tournage.

Voilà pourquoi nous sommes opposés à la forme habituelle du scénario protocolaire numéroté (*Drehbuch*) et partisans de la forme de la ciné-nouvelle.

1 Terme allemand qui désigne le scénario de tournage, avec numérotation des plans par thème, dans un ordre chronologique.

2 Eisenstein tire cette phrase des mémoires de Christian Rakovsky, publiées en 1926, *Moriaki i révolioutsiïa* (« Les marins et la révolution »). Après avoir participé activement à la révolution d'Octobre et grimpé les échelons du Parti, Rakovsky fut évincé comme trotskiste en 1927 avant d'être arrêté.

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe in *Néravnodouchnaïa priroda. Vol. 1 : Tchouvstvo Kino*, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino et Eisenstein-Tsentr, 2004, p. 465-466.

Le livre sphérique (5 août 1929)

Ce texte a été rédigé alors qu'Eisenstein séjourne dans une station thermale après le tournage de La Ligne générale. *S'il réfléchit ici à la forme à donner à son futur livre théorique, projet capital et obsédant, en lui appliquant le principe de montage qu'il expérimente alors dans sa pratique cinématographique comme dans sa pratique de l'exposition, plusieurs documents d'archives révèlent quant à eux le plan des différents essais devant le composer, qu'il s'agisse d'articles déjà publiés ou d'articles à reprendre et à achever. Mais la réflexion d'Eisenstein est vite interrompue : deux semaines après avoir terminé ce texte, il se rend avec Grigori Alexandrov et Édouard Tissé en Europe puis aux États-Unis pour étudier les techniques du cinéma sonore. Il ne réussira jamais à rassembler tous les matériaux prévus pour son livre. De son vivant, Eisenstein ne verra publier qu'un seul ouvrage théorique composé de ses essais,* The Film Sense, *édité et traduit par son élève Jay Leyda en 1942.* The Film Form, *paru un an après la mort d'Eisenstein, réunit, quant à lui, une grande partie des textes que le cinéaste imaginait inclure à son « livre sphérique ».*

Il est très difficile d'écrire ce livre. Car tout livre est en deux dimensions. Or moi, j'aimerais que le [mien] se distingue par une propriété qui ne peut en aucun cas s'accommoder de la bidimensionalité de l'imprimé.

Mon exigence est double.

Tout d'abord, que le bouquet de ces essais ne puisse, en aucun cas, être envisagé ou appréhendé de manière successive.

Je souhaiterais qu'ils soient appréhendés tous ensemble et simultanément car, en définitive, ils forment, à eux tous, une série de segments dans différents domaines qui gravitent autour d'un seul et même point de vue, qui les caractérise : celui de la méthode.

Par ailleurs, je souhaiterais également instaurer, sur un plan purement spatial, la possibilité, pour chaque essai d'entrer en interrelation avec chacun des autres – que l'on puisse passer de l'un à l'autre et inversement. Interréférences de l'un à l'autre. Interactions de l'un avec l'autre.

Une telle pénétration simultanée et mutuelle des essais pourrait se réaliser dans un livre en forme... de sphère !

Où les segments coexisteraient simultanément en une sphère et où, quelle que soit la distance de l'un à l'autre, il serait toujours possible de passer directement de l'un à l'autre, à travers le centre de la sphère.

Mais hélas...

Les livres ne s'écrivent pas en sphères...

Il faut donc des solutions palliatives.

Pour satisfaire la première condition, il nous a fallu déplier la sphère en une surface plane et même, ensuite, la [rassembler] en une ligne : il nous a fallu présenter les essais comme découlant l'un de l'autre, en dépit de leur autonomie respective.

Quant à la seconde condition, il convient pour la satisfaire, comme chaque fois que la forme ne correspond pas, de remplacer cette dernière par un processus. En indiquant (mais seulement là où c'est *strictement** indispensable) les renvois d'un essai à l'autre, dans les deux sens.

Reste à tabler qu'un livre qui traite à ce point de la méthode de l'interrelation sera lui-même lu selon cette méthode-là.

En attendant le jour où nous aurons enfin appris à lire comme à écrire des livres en forme de sphères tournantes !

Car des livres-bulles de savon, il en existe déjà, et pas peu ! Surtout à propos d'art !

Traduit par Ada Ackerman d'après l'édition russe in *Montaj*, Naoum Kleïman (dir.) Moscou, Mouzeï Kino, 2000, p. 475.

Plan de sonorisation de *La Ligne générale* (17 août 1929)

À sa sortie en Allemagne, Le Cuirassé Potemkine *a rencontré un grand succès, auquel a fortement contribué la partition d'Edmund Meisel. Celle-ci, à la demande du cinéaste, comportait des moments « bruitistes » expérimentaux, tels que « la musique des machines » qui accompagnait l'épisode final de la rencontre du cuirassé avec l'escadre. Lorsque Eisenstein s'attelle, en 1926, au projet de* La Ligne générale, *il souhaite réitérer l'expérience et inclure d'emblée une réflexion sur l'articulation entre image et musique. À la suite de la commande qu'il reçoit de tourner* Octobre, *ses considérations sont interrompues par l'arrêt provisoire du projet. Lorsqu'il y revient, en 1928, il découvre le Thérémine, un des premiers instruments de musique électronique, inventé en 1920, qui a pour particularité de pouvoir produire des sons sans être touché, ses deux antennes réagissant au mouvement. Il envisage alors que son film soit projeté en étant accompagné au Thérémine – soit un dispositif d'improvisation traduisant la relation de l'exécutant au spectacle –, sans se borner à une fonction illustrative de la musique.*

La sortie, en 1927, du Chanteur de jazz, *premier film parlant, bouleverse le paysage cinématographique. Eisenstein, toujours prompt à accueillir les innovations technologiques, prend position dans le manifeste qu'il cosigne avec Alexandrov et Vsévolod Poudovkine, « L'Avenir du cinéma sonore », paru en 1928. Les auteurs défendent le cinéma sonore à condition qu'il repose sur un principe de montage véritable, à savoir que la dimension sonore y fonctionne comme un élément de montage à part entière, sans visée mimétique et illustrative. Ils en appellent ainsi à un art du « contrepoint audiovisuel », se distinguant par la non-congruence entre image et son. Eisenstein espère pouvoir appliquer ces principes dans* La Ligne générale *mais l'Union soviétique ne dispose pas alors de l'équipement technique adéquat. Une fois son film achevé, Eisenstein rêve donc, jusqu'à l'obsession, de le faire sonoriser à l'étranger. Mandaté par Staline pour aller étudier avec Alexandrov et Tissé les techniques du cinéma sonore en Europe puis aux États-Unis, Eisenstein rédige deux jours avant son départ, le 17 août 1929, le présent plan de sonorisation de son film, dans lequel on retrouve les principes de non-congruence et de contrepoint défendus dans son manifeste. Les notes révèlent le désir d'expérimentation du cinéaste et sa capacité à s'emparer avec beaucoup d'imagination de nouveaux procédés techniques, le son devant susciter chez le spectateur une multitude d'effets physiologiques : déformation du son, orchestration de leitmotive, utilisation de bruits... Eisenstein ne parviendra pas à faire sonoriser son film, ni en Allemagne (comme il l'espère fortement et comme le révèlent les termes allemands employés dans le texte), ni en Angleterre : non seulement* La Ligne générale *ne remporte guère le même triomphe que* Le Cuirassé Potemkine, *mais le film est censuré dans plusieurs pays européens. Ce n'est qu'avec* Romance sentimentale, *tourné à Paris en 1930, qu'Eisenstein pourra procéder aux jeux complexes entre son et image qu'il imagine, et que les présentes notes annoncent déjà en grande partie.*

Sortes de son :

1. Musical. 2. Naturel-ordinaire.
3. Son graphique[1].

Niveaux sonores :

1. Rapide. 2. Dessin du son. 3. Types particuliers de déformation d'ordre purement acoustique (à trouver) : puissance sonore et puissance sonore et articulation transgressive des niveaux de puissance entre eux.

Utiliser :

1. Montage « découpé », réunissant des sons d'une même catégorie. 2. Différentes catégories (« le taureau dans le ciel »). 3. Par la déformation, passage glissando d'un son à l'autre, d'une catégorie à l'autre.

Les leitmotive à travers différentes sortes (timbres) de sons.

Déformation des leitmotive sur le tournage.

Contrepoints complexes.

(« On ne peut pas vivre ainsi[2] ») : le son, l'image et les éléments musicaux, traités sur le même pied.

Détermination conflictuelle de l'« accompagnement » : 1. En opposition à l'image. 2. Le mot en opposition au carton. 3. Le mot ou le son dissociés du contenu de l'image, mais renvoyant à sa perception (les prairies – et « ah ! »)

Sons superposés (l'un sur l'autre).

Exposition réitérée des sons (c'est-à-dire choix orchestral à partir de sons, de bruits, et peut-être de mots enregistrés pendant le tournage).

Disproportion entre les sons dans un tel traitement.

Les leitmotive sont tous frappants et lapidaires. Simples dans leur rythme (faciles à mémoriser) et raffinés dans leurs timbres (musique, bruits, sons artificiels, etc.)

Partie I

1. Cartons : crescendo jusqu'à l'explosion sur [le carton] « L'Ordre ancien ».
2. Paysages : de l'explosion directement au lyrisme (changement soudain).
   Leitmotiv des Slaves.
3. Isba : leitmotiv des Asiatiques et des Scythes.
4. Isba découpée : scie à tronçonner.
5. Champs découpés : passage à une scie circulaire.
6. Passage aux paysans pauvres : déformation [du son] de la scie (*Zeitlupe* [ralenti]) sur les sanglots
7. Marfa : leitmotiv de Marfa
8. « On ne peut pas vivre ainsi » :
   Marfa jette l'araire..... boum
   « On ne peut pas »..... pause
   Marfa et l'araire..... « On ne peut pas »
   Marfa..... grondement
   « On ne peut pas »..... « On ne peut pas » (paroxysme)
   Divergence entre le grondement de « pas lourds » et le rythme du montage. « On ne peut pas vivre ainsi » – un tambour voilé accentue le rythme de la phrase.
   Les sons éclatants de la fanfare (cornet à piston) pourront se mêler au meeting. Plus tard, la fanfare devient un rire perçant. Bruit de scie, déformé en rire. Rire animal. (La conclusion

« On ne peut pas vivre ainsi » n'est rien d'autre que l'aboutissement de l'explosion.)

9. Meeting : la base rythmique du bruit (éclat) de l'explosion ; la fanfare domine, devient stridente, puis se transforme en rire. Cascade de rires.
10. Agronome : commence le leitmotiv – thème de l'industrie.
11. Groupe : peut-être accompagné de *Roussalka* [La Sirène] (les noces), mais juste suggéré.

Partie II

1. La sécheresse – panorama : clochettes
2. Procession : le tintement des cloches augmente. Sur des gros plans montrant des personnages qui chantent, la musique s'élève (« Sauve-nous, Seigneur »), puis le chœur (mais peut-être pas besoin de chœur. Peut-être plutôt un chant bouche fermée). Prosternations de plus en plus nombreuses. Le son des cloches et des tambours devient aussi de plus en plus fort, au point qu'on ne le perçoit plus comme un son. Long gémissement sur les dernières prosternations. Passage au tintement argentin de cloches lointaines, tandis que la procession approche du lieu de prière.
3. *Te Deum* dans les champs : la complexité de la procession [soulignée] par l'introduction d'un accompagnement rythmique abrégé. Accompagnement irritant (du type de l'accompagnement de « Valencia »). Respiration accélérée (naturaliste : rythme du mouton). Puis présentation du mouton.
4. « Une tromperie[3] ? » : pause (de même dans l'épisode de l'écrémeuse). Fragment, pause, fragment, etc. Quelqu'un se mouche – mode naturaliste. Et seulement après les nuages, faire entendre une fois le bêlement des moutons ?
5. Écrémeuse : motif de l'industrie. Trouver une gradation extatique du timbre, correspondant à la gradation extatique des fragments [de montage] (jaillissement du lait, lettres imprimées, etc.) Réfléchir à la ligne du « rire content » (kolkhoze « La Voie d'Octobre », noces, écrémeuse, jupe, final).

Partie III

1. Rêve : beuglement déformé (leitmotiv du taureau ?)
2. Nuages : beuglement déformé.
3. Marfa dort[4] : musique du type des boîtes à musique de nos grands-mères. Utiliser ici un montage découpé et une double exposition du son, en mettant au premier plan le beuglement (tantôt la musique de Marfa, tantôt le beuglement).
   Boîte à musique : le timbre. Musique : leitmotiv de Marfa, puis passage à un même type de construction en staccato :
   Avec l'élévation [du taureau] le beuglement s'intensifie jusqu'à son paroxysme,
   Saut,
   Pluie de lait (« *prasseln* » [crépitement des gouttes]),
   Saut,
   Nuages (beuglement grondant),
   Saut,
   Pluie de lait, etc. (montage « découpé »).
4. Passage à tabac de Marfa : prolongement de la ligne du rire bestial dans le meeting.
5. Agronome : retour du leitmotiv de l'industrie.

Partie IV

1. Noces[5] : « lyrisme » – chœur nègre. Parodie du leitmotiv de Fomka à la guitare cubaine. Croissance de Fomka : crescendo du leitmotiv de Fomka. Il apparaît directement, de plus en plus fort, à chaque étape de la croissance. Sans transition. C'est cette figure qui se répète, fluidifiée, lorsque Fomka court. L'« assaut » – même thème, terriblement plus fort. La vache écarte les pattes – longue pause. Puis un coup de feu et beuglement au paroxysme. Deuxième pause (dans l'obscurité). Un cri interrompt la pause. Thème des veaux. Les veaux s'ébattent avec délice.
   Carton « La fiancée » – chaque fois, on entend la fanfare. La musique déformée évoque les pleurs de la petite fille. Puis la fanfare [se fond] dans les miaulements d'un chat.
2. « Le rire content ». Apparition des champs « Ah ! » La fenaison : toute la « gamme » des tableaux sonores renvoyant à des courses. Depuis les chevaux jusqu'aux motocyclettes, pour finir avec la voiture-fusée Opel (peut-être combiné au cuivre[6].)
   « Je te rattraperai » : gong sonnant le départ. Stop (il l'a rattrapé). Laisser des pauses extrêmement longues. Puis les pauses se fondent dans la mélodieuse stridulation des insectes.
3. Grillon. Stridulation lointaine. D'abord mélodieuse et fluide, puis, avant l'apparition du grillon, stridulation précise, staccato sur fond de « concert des champs ».
4. Les engins motorisés : sur le thème de l'industrialisation forcenée.

Partie V

Début : seigle – comme des vagues sur la mer.
Machine à écrire[7] : déformation comique du thème de l'industrialisation (début sérieux). « Slaviser » le thème de l'industrie. (Trouver ici un mode particulier de déformation – hors thème – correspondant à sa déformation optique dans l'objectif 28 mm). Combinaison d'une valse et du bruit d'une machine à écrire.
Moisson : sons naturalistes du vent et de la pluie. Retour à l'abri.
Signature – valse.
Mandat : superpresto. Signature. Valse ralentie.
Mort [de Fomka] : musique « pure ». Transformation musicale des leitmotive.

Partie VI

1. « Scandale avec le tracteur » : « slaviser » le thème de l'industrie.
2. « Courses » : américaniser la musique slave.
3. Parade des tracteurs : fusion de la ligne slave et de la ligne de l'industrie en une ligne pathétique. Finale lyrique : fusion des deux lignes sur un plan lyrique. Éléments communs. Conflit entre le thème villageois (négatif), localisé dans la mièvre mélodie slave, et le thème de l'industrie (positif), dans le genre de la musique occidentale actuelle.
Leitmotive lapidaires.
Leur développement : par exemple, le thème du taureau prolonge le thème de l'industrie.
Slavisme tragique (isba), tragico-lyrique (la mort du taureau), vulgaire et sordide dans le rire et le partage de l'argent.
L'industrie « comique » dans la machine à écrire, le tracteur, etc.
Telle est l'ossature de notre parti pris. Il faut la poursuivre énergiquement et avec cohérence.

1 Eisenstein renvoie ici à la pratique expérimentale du « son graphique », également baptisée *moultiplikatsiïa zvouka* (« animation du son »), qui consiste à produire du son synthétique à partir d'éléments purement graphiques, photographiés avant d'être incorporés à la pellicule. Le compositeur et inlassable inventeur Arsény Avraamov, qu'Eisenstein connaissait depuis son passage au Proletkoult et qui s'illustra notamment par sa grandiose *Symphonie des sirènes* en 1922, en fera la démonstration publique en 1930. La mention par Eisenstein de cette technique dès 1929 atteste sa proximité avec les personnalités les plus à la pointe en matière d'expérimentation sonore.

2 Exclamation de l'héroïne du film, Marfa, face à l'indigence de son village, qui la conduit à entreprendre la modernisation de ce dernier.

3 Il s'agit du carton qui exprime, à la fin de la séquence de la procession, le doute des paysans quant à l'efficacité du rituel religieux censé mettre fin à la sécheresse ; ce carton revient dans l'épisode de l'écrémeuse, alors que les paysans se montrent sceptiques quant à sa capacité à produire de la crème.

4 Il s'agit de l'épisode où Marfa rêve du kolkhoze, qui commence par une vision du taureau Fomka croissant jusqu'à toucher le ciel.

5 Il s'agit de l'épisode des « noces » de Fomka avec la vache.

6 L'épisode de la fenaison comprenait des passages avec des courses de motocyclettes et d'automobiles qui furent coupés au montage.

7 Dans le film, les lenteurs bureaucratiques sont tournées en dérision à l'aide notamment d'une machine à écrire qui, filmée à l'aide de l'objectif 28 mm, occupe tout l'écran.

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe établie par Naoum Kleïman et publiée dans E. Averbakh (dir.), *Rojdéniïé zvoukogo obraza. Khoudojestvennyïé problémy zvoukozapissi v ékrannykh iskousstvakh i na radio* [« Naissance de l'image sonore. Problèmes artistiques d'enregistrement du son dans les arts de l'écran et à la radio »], Moscou, Iskousstvo, 1985, p. 193-197.

La synthèse des arts [s. d., fin des années 1930]

Ce texte, qui n'est pas daté, figure parmi les différents essais qu'Eisenstein consacre aux relations entre son et image, entre couleur et musique, à la suite de l'expérience du contrepoint audiovisuel menée avec Alexandre Nevski. *Ces essais devaient composer une nouvelle partie du recueil sur le montage au cinéma comme dans l'ensemble des arts auquel le cinéaste réfléchit depuis la fin des années 1920, et dont il remanie le plan et l'orientation à plusieurs reprises. L'avènement de la couleur, celui de la stéréoscopie au cinéma, auxquels il consacre plusieurs études et qu'il accueille avec enthousiasme en tant qu'innovations techniques porteuses de nouveaux éléments potentiels de montage, relancent sa réflexion sur la relation entre les différentes composantes du cinéma et, partant, sur la relation plus générale du cinéma aux autres arts. Ce qui le conduit à s'attaquer à la problématique de la synthèse des arts, envisagée du point de vue du cinéma, une problématique qui lui est familière depuis l'enfance : son père, l'architecte Mikhaïl Eisenstein, aspirait à la pratiquer dans ses réalisations architecturales de Riga. Aux yeux d'Eisenstein, le cinéma, en tant que forme artistique la plus accomplie et copie la plus fidèle de l'appareil psychique humain, est naturellement appelé à satisfaire ce rêve formulé notamment par les romantiques et les symbolistes et que tant d'artistes d'avant-garde ont souhaité accomplir, son maître Meyerhold au premier chef. Pour Eisenstein, le cinéma fonctionne en effet comme un point d'arrivée vers lequel convergent une série de phénomènes artistiques, qui ne le contiennent qu'en puissance et partiellement, et dont il peut, en retour, opérer la synthèse au sein d'une histoire des arts élargie. Parce que le cinéma actualise toutes les formes artistiques antérieures, il lui revient de proposer la forme la plus aboutie de la synthèse des arts, satisfaisant un désir de fusion artistique qui, selon Eisenstein, est récurrent dans l'histoire de l'Humanité, se manifestant chaque fois qu'une société surmonte et dépasse ses contradictions en tendant vers davantage d'unité. Le cinéma sonore, en couleurs et en relief doit ainsi constituer le dernier chapitre de l'histoire fournie des différentes formes artistiques supposées en synthétiser d'autres. Pour faire ressortir la particularité du cinéma, Eisenstein prend bien soin dans son texte de revenir sur les précédents du théâtre et de l'opéra, formes qui furent fortement investies d'espoirs synthétiques, notamment par Richard Wagner avec son désir d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), des formes qu'il a lui-même pratiquées, avec son expérience alors toute récente de mise en scène de* La Walkyrie *de Wagner, en 1940.*

Il apparaît que la couleur et la stéréoscopie ne sont pas des ressources externes permettant d'« enrichir les moyens du cinéma » mais qu'elles font partie intégrante de la création audiovisuelle (du cinéma sonore). Or, personne n'a jamais attribué à l'« arrivée de la couleur » au cinéma une signification aussi révolutionnaire qu'à l'« arrivée du son ». On n'a jamais surestimé son rôle. La majorité pensait comme Chaplin, qui déclarait dans [la revue] *Interciné* : « Même si je considère que l'utilisation de la parole au cinéma n'est pas légitime d'un point de vue esthétique, il faut bien admettre que le mot est l'expression immédiate de la pensée, ce qu'on ne peut pas dire de la couleur. » S'il est impossible de souscrire à la première partie de cette affirmation, on s'accorde pour dire que la couleur ne constitue pas un événement au même titre que le cinéma sonore. Soit. Mais la raison en est aussi que personne n'a jamais réfléchi au fait *que la couleur est un élément immanent à la construction du cinéma sonore*. Et c'est précisément ce fait que nous avons essayé de mettre en évidence et de fonder.

Ainsi, l'intégration organique de la couleur dans la structure du cinéma sonore (non comme un moyen d'expression supplémentaire parmi les myriades qui existent déjà, mais comme un de ses traits constitutifs) nous oblige à envisager sérieusement l'avènement d'un tel cinéma comme marquant l'apparition d'un art véritablement synthétique.

Si la peinture, la sculpture et l'architecture évoluent actuellement vers une fusion synthétique des arts plastiques dans les habitations et les ensembles urbains des pays socialistes, on voit en même temps les arts spatiaux et temporels, plastiques et sonores, se combiner pour la première fois dans l'histoire pour donner naissance à ce spectacle synthétique que sera le cinéma sonore de l'ère socialiste.

Bien sûr, cet art total peut lui-même entrer dans une synthèse plus large de tous les arts dans un spectacle de « montage » unique, qui associerait l'environnement naturel, l'ensemble urbain, les masses et les protagonistes qui y déploient leur activité, un océan de couleurs et de lumières, la musique et la radio, le théâtre et le cinéma sonore, les bateaux du canal de la Moskova à la Volga, et des escadrilles d'avions.

Mais l'inconvénient d'un spectacle si unique et extraordinaire... c'est justement qu'il ne peut avoir lieu qu'une seule fois !

Nous créerons aussi de tels spectacles.

Le cinéma sonore, lui, est sans aucun doute destiné à devenir, à être et à rester de nombreuses années un spectacle synthétique inscrit dans une forme artistique *déterminée*, un spectacle susceptible d'être reproduit à un nombre incalculable d'exemplaires, diffusé un nombre incalculable de fois, dans un nombre incalculable d'endroits de la planète, un spectacle de masse non seulement en termes de réalisation, mais aussi (sur le plan national comme sur le plan international) en termes de consommation et de diffusion.

Les siècles passés n'auraient pu rêver de réalisations d'une telle ampleur, d'une telle plénitude, d'un tel degré d'intégration organique, et en même temps si populaires, si accessibles aux masses.

Ils ont certes entrevu quelque chose de cet ordre dans l'anticipation de certains grands tournants historiques, ils s'en sont même rapprochés dans de tels moments, mais jamais ils ne se sont hissés à cet art qui était réservé à l'époque du socialisme triomphant.

Quelles furent, sur le plan de la synthèse, les réalisations de ces ancêtres du cinéma sonore ? Quels furent les moments heureux où naquirent de tels rêves ? Dans quelle mesure se réalisèrent-ils ? Et quel prix les époques passées eurent-elles à payer pour cette synthèse, si éphémère fût-elle ?

Je n'aborde pas ici la question du carnaval, des processions et des défilés solennels, ou des festivités comme celles du Champ de Mars à l'époque de la Grande Révolution française. Je m'en tiens aux spectacles synthétiques qui entrent dans la définition des « œuvres », non dans celle des « manifestations » (en ce sens, un spectacle de théâtre peut être rangé dans la première catégorie, tandis qu'une festivité du type [carnaval] relève plutôt de la manifestation de masse).

Au cours de l'histoire, le désir conscient de création synthétique se manifeste de la manière la plus nette à trois stades, correspondant à la naissance, à l'épanouissement et au triomphe idéologique de nouvelles strates et de nouvelles forces sociales – reflétant donc le point de vue et l'arrivée au pouvoir de nouvelles classes sociales. Nous reproduisons à notre tour cette loi en tant que classe ouvrière, prélude à la liquidation des classes sociales en tant que telles. D'une manière nécessairement incomplète, mais sous le même signe, l'idéal d'une synthèse des arts apparaît invariablement à tous les tournants semblables de l'histoire. À l'inverse, lorsque le pouvoir d'une classe se délite et que celle-ci se décompose, nous voyons non seulement *la troupe des arts* se disperser en spécialités distinctes, mais aussi chacun d'eux perdre son unité intérieure. Ce processus est particulièrement visible et spectaculaire dans l'époque qui offre l'image la plus saisissante de la désagrégation sociale : la société capitaliste au stade suprême de l'impérialisme, à la veille de la prise du pouvoir par le prolétariat. Depuis la seconde moitié du XIXe siècle, nous assistons au spectacle continu de cette désintégration non seulement au sein de la famille des arts, mais aussi dans chaque art particulier. C'est ainsi que la figuration, l'exploitation littéraire du sujet absorbaient tout le reste dans la peinture des « Ambulants[1] ». Du moins, chez ceux-ci, cette attitude était-elle rachetée par la tendance sociale, qui apparaissait comme leur véritable mission. Mais il n'en allait pas de même avec d'autres tendances, d'autres écoles, d'autres « -ismes ». Certains s'en tenaient à l'impression immédiate. D'autres au mélange optique des couleurs. Un troisième groupe s'attachait à capter le mouvement et à rendre la seule idée de la dynamique. Un quatrième visait à susciter la sensation d'étendue spatiale. Un cinquième s'efforçait de fixer en couleurs et en sons un unique cri intérieur inarticulé, expression de l'âme. D'autres ne cherchaient qu'à jouer avec les schémas de construction des phénomènes. À certains tardvenus, il ne restait qu'à diviniser la facture extérieure, unique résidu de tout ce qui subsistait de l'image intégrale, ou bien le timbre des instruments et le rythme, en oubliant la mélodie. Pour finalement prendre appui, avec les Italiens, sur les dernières ruines de l'art, dans le « tactilisme » : la peinture demande à être touchée

du bout des doigts ! Sans discuter, Stanislavski lui-même n'hésitait pas à affirmer : « Si les yeux sont le miroir de l'âme, alors les bouts des doigts sont les yeux du corps[2]. »

On avait perdu la capacité de voir avec l'âme entière, de construire une vision intégrale du monde, et de cette perte résultait justement cette production déchiquetée en éléments sans vie.

Telle n'est pas la voie de notre art florissant. Nous empruntons la voie opposée, la voie directe du développement et de la vie. Tournant le dos à la désintégration de l'art dans les époques précédentes et aux recherches formelles, de nature excessivement analytiques et dissociatives, des premières années de la révolution, nous nous orientons vers une synthèse vivante au sein de l'art et entre les différents arts.

C'est précisément sur un tel chemin que s'engagent, d'un tel chemin que s'approchent les périodes d'épanouissement, de devenir et de naissance des classes.

C'est ce qui a eu lieu en Grèce, ce berceau universel où *naquirent* les cultures de l'avenir.

C'est ce qui a eu lieu en Italie, à l'époque de la *Renaissance*.

C'est ce qui a eu lieu durant la Grande Révolution française et dans le temps de sa préparation, d'où *naquirent* à la fois la forme définitive de la société de classes, telle qu'elle culmina en 1848, et les fossoyeurs de tout système de classes.

Nous sommes nous aussi soumis à cette loi, nous qui assistons une fois de plus à la *naissance* d'un monde nouveau, à la naissance des formes concrètes d'une Humanité sans classes, malgré la résistance que lui opposent les forces fascisantes dans le reste du monde[3].

Il est caractéristique que, chaque fois que l'on voit ainsi renaître l'Humanité au moment où de nouvelles classes sociales accèdent au pouvoir, l'art et la culture commencent par reconstruire les formes de l'Antiquité, comme s'ils devaient repasser en pensée, ne serait-ce qu'à travers les images, par le stade de leur première naissance – l'âge d'or de « l'enfance de l'Humanité », correspondant à un mode d'existence matériel irrémédiablement dépassé (Marx) –, par l'Antiquité classique, par la Grèce. Cette tendance, bien connue dans l'art de la Renaissance, est également apparente dans les types que la Grande Révolution française a choisis pour exprimer son art – et même dans ses noms, quand elle rebaptise Babeuf par référence aux Gracques[4]. Enfin, nous voyons aujourd'hui, sur une base encore plus large qu'auparavant, l'art socialiste assimiler non seulement la grande tradition grecque dans l'architecture contemporaine, mais aussi revendiquer tout ce qui dans la suite de la culture s'est montré digne d'entrer dans la définition de l'art classique, que ce soit en termes d'époque ou en termes de perfection.

Il est vrai que la tendance, ici, est encore loin de coïncider avec le niveau d'exécution.

On oublie en outre qu'à la différence des autres époques de floraison culturelle, nous sommes moins que personne appelés à *reproduire l'apparence* des styles et des époques classiques, inévitablement limitée sur le plan historique : ce que nous devons y apprendre, ce sont les prémisses éternelles, éternellement croissantes et changeantes, des principes communs à toutes les œuvres qui atteignent à la perfection classique. Les responsables de nos ZAGS[5] socialistes ont heureusement évité la production de masse du *Gracque* Ivanov, du *Plutarque* Pétrov, des *Harmodios et Aristogiton*[6] que sont les Stépanov (ou du *Périclès* Rabinovitch[7]) – à la différence de ceux des « ZAGS » parisiens de la fin du XVIIIe siècle ! (Mais il n'est pas exclu de tomber sur un kolkhoze « Vénus », comme cela m'est arrivé dans l'ancienne région tourguéniévienne de l'ex-province de Toula). Hélas, pour le moment, beaucoup de projets des villes socialistes sont encore émaillés d'emprunts grossiers, non assimilés, venus tout droit du Parthénon, de l'Érechthéion et des Propylées[8] !

(Ils n'ont pas assez de leur *Platon* – Kerjentsev[9]).

L'histoire de l'art compte trois grandes contributions à l'idée d'un art visuel synthétique et à la recherche de ses formes.

La tragédie grecque antique. L'opéra, tel qu'il est apparu à l'époque de la Renaissance. Enfin, le drame musical dont rêvait Diderot.

Ces différentes époques ont résolu chacune à sa manière le problème du spectacle synthétique, poursuivant toutes le même rêve : fondre dans un tout organique le jeu des passions de l'acteur, la danse, la musique, le chant et la perfection plastique du spectacle.

Chacune de ces époques l'a atteint à sa manière. Et chacune a dû en payer le prix en endossant certaines limites ou certaines imperfections.

Il nous est difficile de nous représenter concrètement ce qu'était l'ancien spectacle tragique, non pas en termes de reconstruction factuelle, mais sur le plan de sa réception psychologique vivante.

Un spécialiste du théâtre japonais, s'efforçant de caractériser le nō, ce type de spectacle semi-religieux qui s'est maintenu jusqu'aujourd'hui dans sa forme traditionnelle, nous renvoie au fait qu'il rappelle... le spectacle grec ancien !

Il faudrait plutôt inverser le rapport, et rechercher dans les formes de la tradition japonaise du nō, telles qu'elles sont parvenues jusqu'à nous, ou bien dans les traditions chinoises encore plus anciennes conservées dans le théâtre de Mei Lanfang[10], comment était perçue la tragédie antique. Je n'ai jamais assisté à une représentation du théâtre grec antique, mais en me rappelant Mei Lanfang jouant son répertoire ou Sadanji[11] dans la pièce *Narukami*, ou Tsutsui[12] exécutant ses danses, je suis parvenu à la conviction que la particularité de ces spectacles ne tient qu'à une seule cause, qui est l'*extraordinaire généralité de la forme*. Dans un détachement presque complet des « conditions indigentes de la réalité effective » et en tournant le dos à celles-ci, les créateurs de ce style se sont élevés à la sphère de la généralité mythologique et divine. À ce stade d'« exhaussement du réel », les sons se fondent avec les images, le thème à la fois par son contenu et sa « qualité de fait scénique, sans lien avec la réalité » se fond avec la performance semi-cultuelle, extatique, de l'interprète. Le masque ou le visage fardé réduit la physionomie à une combinaison conventionnelle de traits, hiéroglyphiques en quelque sorte, à des gestes – pas de vrais mouvements, mais des signes semi-rituels, dans lesquels il est presque impossible de retrouver le point de départ concret, etc.

Tout le monde considère que [le théâtre de] l'Antiquité, qui juche l'acteur sur des cothurnes pour l'élever au-dessus de la stature d'un simple mortel, qui lui fait porter un masque pour le distinguer de toute personne vivante, procède de même avec les faits en général.

En portant l'action à un tel degré de généralité, il a perdu *tout lien avec l'aspect figuratif de l'événement*.

Ainsi, dans le théâtre chinois, par exemple, l'accessoire scénique a complètement perdu sa dimension figurative. J'ai moi-même eu l'occasion d'écrire sur la polysémie des accessoires invariables d'usage courant.

Une seule et même chaise ne peut, *bien évidemment*, par une transformation invisible, servir à *figurer* une montagne, une maison ou un lit. Mais elle peut fournir tout à fait librement la *forme* conventionnelle de la première, de la deuxième et du troisième, et le support de la conversion correspondante.

Pour clarifier notre pensée, faisons une comparaison avec l'accessoire réaliste « normal ». Pour l'utiliser correctement, il ne faut pas s'en remettre uniquement à sa valeur figurative, il faut aussi lui donner une âme à travers la forme (par la manière dont on se rapporte à lui) – non seulement quand il s'agit d'une simple représentation (une marionnette figurant un enfant), mais aussi quand il s'agit d'une chose parfaitement réelle. C'est seulement dans ce cas (et d'autant plus que le personnage représenté suggérera la forme habituelle de ce rapport à l'objet) que l'objet sur scène acquiert une pleine réalité : à travers la représentation, la forme aussi transparaît.

À l'inverse, si nous éliminons toute généralisation formelle dans le rapport à l'objet, nous voyons que l'objet naturel lui-même cesse alors d'être assimilé par la réalité vécue – prenez par exemple un jongleur qui manierait des bouteilles, et *son* rapport particulier aux bouteilles.

Ainsi, le théâtre chinois et, apparemment, le théâtre antique ont acquis leur pouvoir de synthèse en abstrayant le spectacle de la réalité vécue.

La vie quotidienne était, je dirais, tellement coupée de cette dimension générale (et, de manière intéressante, chez les Chinois comme chez les Grecs) qu'on a créée pour elle, pour satisfaire le besoin de figuration (inscrit dans l'âme humaine !), un genre parallèle, strictement limité à l'existence ordinaire : la comédie. Celle-ci est précisément fondée sur la représentation condensée des éléments de la vie quotidienne (*condensée*, plutôt que *généralisée*, au moins jusqu'à Molière !). Les éléments de la généralisation et de la dimension figurative étaient dissociés et attribués à des genres différents ! À mesure que la représentation faisait valoir ses droits au sein de l'un des genres, la synthèse originelle s'effondrait, n'étant plus capable (dans ces conditions) de concilier la représentation avec la généralité et la diversité des éléments exprimés.

L'opéra de la Renaissance ressuscita l'idée du spectacle synthétique, telle que l'avait conçue l'Antiquité.

Ici, la dimension figurative jouait déjà un plus grand rôle. Mais la mise en scène de la vie quotidienne, encore une fois, ne s'articulait pas avec les éléments de la musique, du chant et de la danse. L'apparition de stéréotypes à la *Vampouka*[13], formulés cinq ou six siècles après l'invention du genre, était inévitable, bien qu'ils fussent peut-être restés moins visibles tout au long de son histoire.

Pour échapper à l'artifice et à l'invraisemblance, l'opéra devait justifier le chant et la danse (parfois la musique elle-même) aussi platement que le fait le cinéma sonore : « Chante quelque chose », ou : « Les habitants arrivent, et dansent devant le comte ». La « pièce » ne parvenait pas à être un spectacle musical et chorégraphique, tout en gardant un certain degré de vraisemblance ordinaire.

Nous assistons aujourd'hui dans le domaine de l'opéra, comme dans tous les autres arts, à une renaissance extraordinaire, à un renouveau inouï de tous les genres et de toutes les formes d'art.

Il est remarquable que, dans ce processus, notre culture opératique ait immédiatement trouvé un point d'appui solide : elle s'est approprié une thématique qui lui permettait de supprimer la cause de la contradiction interne entre les différentes composantes de l'opéra, en tant que forme partielle de réalisation du spectacle synthétique.

Où les éléments de tous les arts peuvent-ils fusionner *naturellement* en une totalité organique ? Dans le spectacle fantastique. La floraison de notre opéra commence avec *Rouslan et Lioudmila*[14].

Et où le fantastique se déploie-t-il sans pourtant perdre le contact avec le réel ? Dans la vie quotidienne du peuple, dans toute sa diversité multi-ethnique. Et c'est précisément vers la création d'un opéra populaire que s'oriente l'opéra soviétique, enrichi par les expériences des cultures nationales géorgienne, ouzbek, kazakhe, ukrainienne. Un opéra populaire dont le cadre quotidien serait imprégné de musique et de danse, parce que dans cette vie-là le chagrin de la jeune fille se traduit vraiment par une chanson (pas une aria artificiellement apprêtée pour une dame bourgeoise) et que le héros amoureux séduit vraiment sa belle par une danse fougueuse.

Combien plus immense encore est le champ des possibilités qui s'offrent à la parfaite synthèse des arts au cinéma !

1 Ambulants (*Pérédvijniki*) : mouvement de la seconde moitié du XIXe siècle, constitué de jeunes artistes en rupture avec l'Académie et adeptes des doctrines sociales sur l'art de Léon Tolstoï, Pierre Joseph Proudhon et Nikolaï Tchernychevsky. Adoptant un style réaliste et souhaitant glorifier le peuple, ils sillonnent l'Empire russe dans le dessein de décentraliser la vie artistique russe en dehors de Moscou et de Saint-Pétersbourg et de diffuser de manière maximale le contenu social de leur art auprès du peuple. Fondé autour d'Ivan Kramskoï, le mouvement des Ambulants compte notamment Ilya Répine, auteur de scènes populaires et dramatiques, Vassily Sourikov, spécialisé dans les sujets historiques, et Ivan Chichkine, qui s'illustre par sa vision de la forêt russe.

2 Citation tirée d'*An Actor prepares* (1936) de Constantin Stanislavski (publié initialement en anglais aux États-Unis).

3 Il est intéressant de constater que les rudiments du spectacle synthétique peuvent être identifiés dans les *pratiques liturgiques du Moyen Âge*, dont les formes associent en effet le chant, le geste, les jeux de lumière et de couleurs des vitraux, les sons puissants de l'orgue, les passages des Écritures saintes, tantôt lus, tantôt joués par des comédiens, sans compter les effluves des encensoirs. Tout y est. Dans notre terminologie, ce serait une étape... de la deuxième naissance dans l'eau et dans l'esprit, qui doit nous ouvrir cette vie supérieure que visait le christianisme, parallèlement au mystère de l'Eucharistie, où du pain et de l'eau ordinaires étaient censés se « transsubstantier » dans le corps et le sang d'un « prédicateur » oriental (pour reprendre l'expression de Tolstoï) depuis longtemps disparu. Même s'il allait déboucher sur le principe directement opposé de la *négation de la vie*, le christianisme – par sa vision compréhensive du monde et sa nature internationale en tant que règne exclusif de l'« esprit »

(Engels le désigne en ce sens comme la première source du sentiment supranational de l'*unité* humaine, qui devait par la suite jouer un rôle si important, mais qui s'était d'abord rigoureusement démarqué par des rites et des pratiques incompatibles avec ceux des autres religions) –, le christianisme devait inévitablement engendrer les idées et les formes de ce *nucleus* [noyau] du spectacle synthétique – pratique « sacrée » confinée aux temples, qui ne tarda pas à se répandre au dehors sous la forme du « mystère » religieux joué sur les places. [note d'Eisenstein]

4 Allusion au révolutionnaire Gracchus Babeuf, né sous le nom de François Noël Babeuf (1760-1797), dont la pensée préfigure le communisme et qui fut exécuté pour avoir pris part à la conjurationdes Égaux contre le Directoire. Il choisit de se faire appeler Gracchus en hommage aux deux frères Gracques (IIe siècle av. notre ère), qui tentèrent de réformer le système social romain en vue d'accorder davantage d'équité à la plèbe.

5 ZAGS : bureaux d'état civil.

6 Assassins du tyran athénien Hipparque (VIe siècle av. notre ère).

7 Renvoi à plusieurs architectes soviétiques pratiquant le néo-classicisme, dont Illarion Ivanov-Schitz (1865-1937).

8 Eisenstein déplore ici la tendance massive de l'architecture soviétique à multiplier les emprunts pseudo-classiques, qu'il juge pompeux et contraires au bon sens.

9 Platon Kerjentsev (1881-1940) : journaliste, économiste et homme d'État russe qui multiplia les postes dans l'appareil d'État. Il est alors président du Comité aux problèmes artistiques, fondé en 1936, et se charge de veiller à l'application du réalisme socialiste dans les arts. Kerjentsev contribua vivement au climat hostile à Meyerhold conduisant à son arrestation et exécution. Il était également farouchement opposé à Eisenstein.

10 Mei Lanfang (1894-1961), chanteur chinois d'opéra qui s'illustra dans ses performances de l'opéra de Pékin, art de la scène intégrant chant, récit, acrobaties, arts martiaux, costumes flamboyants, qui prend son essor dans la seconde moitié du XIXe siècle, durant lequel il trouve sa forme actuelle. Mei Lanfang dut notamment sa célébrité à son exécution de rôles féminins. Eisenstein le rencontra lors de sa tournée en URSS et se lia d'amitié avec lui, consacrant à son art le texte « À l'enchanteur du verger aux poires. Mei Lan-Fang et le théâtre chinois » (1935). Il filma ses répétitions à Moscou et envisagea de travailler avec lui.

11 À Moscou en 1928, Eisenstein rencontre l'acteur Ichikawa Sadanji II (1880-1940) alors qu'il effectue une tournée en URSS avec sa troupe de kabuki. Assistant à leur performance, Eisenstein est bouleversé et perçoit dans le kabuki un art du montage qui lui semble riche d'enseignements pour la pratique cinématographique, comme il le décrit dans « Un point de jonction imprévu » (1928). Il avait accroché un portrait de l'acteur sur un mur de son appartement.

12 Tsutsui Tokujirō (1881-1953) : acteur de la troupe de kabuki de Sadanji, interprétant des rôles féminins.

13 *Vampouka,* ou *La Fiancée africaine, un opéra exemplaire sous tous rapports*, opéra-parodie en deux actes sur un livret de Mikhaïl Volkonsky et une musique de Vladimir Erenberg, qui fut mis en scène par le baron Ungern en 1909 au théâtre-cabaret *Le Miroir déformant* de Saint-Pétersbourg. *Vampouka* tourne en dérision les excès du grand opéra italien : clichés, interprétation ampoulée, incohérences dramaturgiques... En conséquence de son immense succès, « vampouka » devint un terme générique pour désigner les parodies des traditions de l'opéra.

14 Opéra russe de Mikhaïl Glinka de 1842 d'après le poème éponyme d'Alexandre Pouchkine.

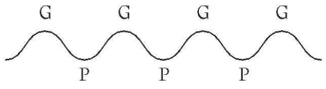
Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe publiée dans *Montaj*, Naoum Kleïman (dir.) Moscou, Mouzeï Kino, 2000, p. 398-403.

« Le meurtre du roi Duncan » (géométrisme et naturalisme) (23 novembre 1934)

Ce texte faisait initialement partie de fragments destinés à Régissoura *(« L'art de la mise en scène ») qu'Eisenstein ne retint pas, et qui portaient sur la question de la géométrisation et du géométrisme dans différents domaines artistiques : architecture, théâtre, dessin... L'auteur tente de dégager des lois universelles régissant l'élaboration d'une œuvre en examinant la manière dont s'y articulent le particulier et le général. Il insiste notamment sur les rôles joués respectivement par la composition et par le style dans le degré eidétique de l'image. Dans son modèle interviennent des principes qui lui sont chers depuis les années 1920 : principe d'alternance, principe de contrepoint, principe de conflit. On y retrouve également sa notion, capitale à partir des années 1930, d'*obraz *(image générale), en tant qu'elle s'oppose à* izobrajéniïé *(image particulière). Cet article constitue surtout un exercice admirable de « post-analyse ». Eisenstein a déjà consacré plusieurs écrits à examiner en détail,* a posteriori, *la construction de ses films ; ici, cas plus rare, il revient sur sa pratique graphique, plus précisément sur sa production mexicaine, au moment où celle-ci atteignit son point culminant, alors qu'il pratiquait une forme de dessin automatique avoisinant, selon ses propres termes, la transe. Révélant des préoccupations que l'on qualifierait aujourd'hui de génétiques quant à la manière dont l'œuvre émerge au cours d'un*

processus, le cinéaste détaille le protocole scientifique selon lequel il aurait réalisé en quelques jours un grand nombre d'esquisses consacrées à Macbeth, *de William Shakespeare, afin non seulement d'épuiser un motif mais aussi de traquer la manière dont le dessein créateur évolue et se structure. Eisenstein dévoile ainsi de quelle manière le dessin a pu accompagner son travail au cinéma, et inversement. Il livre par ailleurs un commentaire précieux sur l'un des ensembles graphiques, le plus fourni et le plus inventif de sa période mexicaine (156 dessins conservés aux RGALI, sans compter ceux qu'Eisenstein laissa au Mexique et aux États-Unis) : dans sa série sur* Macbeth, *Eisenstein pratique le montage de mythes, n'hésitant pas à réinterpréter, voire à tordre, la tragédie shakespearienne à la lumière de ses lectures anthropologiques sur les rituels mexicains, notamment cannibales, tout en procédant à un jeu de démembrement et de recomposition des corps qui appelle irrésistiblement une comparaison avec les opérations de découpage et de montage cinématographique. Le texte impressionne par son aspiration à la modélisation, à la rationalisation, qui contraste avec le foisonnement libre et l'imagination débridée à l'œuvre dans cette série graphique – un contraste caractéristique du désir d'Eisenstein de faire se rencontrer l'art et la science, l'impulsif et le rationnel.*

L'œuvre d'art comme unité du général et du particulier.
C'est ainsi qu'apparaît l'image [*obraz*].
Limite du général : l'image → le symbole.
Limite du particulier : le banal-fortuit → l'image.
Des œuvres sont possibles aux deux extrémités. Souvent.
(Convention et naturalisme).
L'œuvre juste : l'œuvre « véritablement » imagée, qui fait la synthèse des deux.
L'œuvre imagée est un processus. C'est-à-dire que la forme dans laquelle [se réalise] cette unité du général et du particulier n'est pas un signe immobile, mais un mouvement pulsatoire :



L'unité est ici pulsatoire. Pas comme une discontinuité « sonore » (comique), mais comme une ondulation sinusoïdale.
Comme un diagramme cardiaque : contraction, détente.
La contraction conduit à l'image et au symbole.
La détente, de l'image à la réalité ordinaire.
L'union du général et du particulier n'est concevable qu'en termes de dynamique, de processus.
L'union du général et du particulier sans dynamique devient comique.
Ainsi cette unité consiste en quelque sorte dans l'alternance des phases d'un unique processus pulsatoire : phase du particulier, phase du général.
Cela affecte chaque élément, chaque signe.

La sagacité en la matière consiste à ne pas faire coïncider les phases de même nature dans les différentes lignes de signification. Celles-ci doivent former un contrepoint, pas se déployer en parallèle. Pour le dire simplement : quand la ligne de composition se trouve dans la phase du particulier, la ligne anecdotique (le microsujet : le fragment de sujet extrait à ce moment-là de l'unité de l'événement – l'action) doit passer par une phase de généralisation. Par exemple : si le texte apporte une tournure imagée, l'action introduit un élément qui ne fait pas image. La « déclamation », le faux surgissent lorsque tous les éléments passent par la même phase en même temps. Il en va de même pour chaque paire d'éléments : un trait imagé de la mise en scène doit être joué de manière très banale. Sans quoi les acteurs tombent dans une *Steigen* [parade] conventionnelle. Et inversement.

[...] C'est toujours ainsi que se tisse une œuvre. (Quand il s'agit d'une œuvre d'art.) C'est là que se loge le rythme intérieur de l'expressivité, dans cette alternance que s'effectue sa respiration. L'élément qui se dissimule dans l'image synthétique, qui se trouve comprimé dans la généralisation a absolument besoin de se détendre dans l'élément plus libre de l'écriture. Normalement, c'est un micromécanisme, qui opère donc dans le tissu de l'écriture : dans l'alternance des périodes, dans l'alternance des groupes de phrases, des phrases [individuelles], des mots dans la phrase. Si un mot a la qualité synthétique de l'image, alors sa sonorité sera maximale dans l'inaudibilité des mots environnants, de même que l'accent logique fait ressortir un mot dans un environnement sans relief.

L'accent d'image – c'est-à-dire l'élément qui fait le plus image dans la série. Le plus généralisateur dans son environnement et dans la succession des éléments moins généralisateurs (moins imagés) et extrêmement peu généralisateurs (il n'existe pas de mots absolument dépourvus de qualité imageante, mais il est question ici de la capacité de l'image à couvrir au maximum la réalité particulière d'un groupe de phénomènes – à la limite, d'un phénomène unique).

Le développement ultime serait une alternance « par ruptures » entre un morceau synthétique et généralisateur, fortement imagé, et un morceau particulier, dont la singularité ne peut faire image. C'est ainsi qu'écrivent Shakespeare et Victor Hugo. Où la structure imagée et poétique de certaines scènes est cassée – j'ai envie de dire « fracassée » par la prose de personnages « grossiers » et de plates facéties de clowns et de fous. Par là, ils prolongent l'un et l'autre la tradition du théâtre des mystères, c'est-à-dire un théâtre d'une conception extrêmement primitive, où c'est justement de cela qu'il s'agit. (Même chose dans le théâtre japonais.) Des scènes de la plus haute portée dogmatique alternent avec des divertissements joués par des diables, des bouffons, etc.

Se révélant ainsi comme un élément du tissu significatif de l'œuvre, [cette alternance] peut devenir, comme nous le savons, une loi de composition de l'œuvre. C'est-à-dire que la microstructure peut se répéter dans la macrostructure. Le passage de la phase de l'image et de la généralisation, de la compression dans une signification universelle à la phase de la figuration banale et de la simple « chronique », est un processus qui imprime sa pulsation et sa respiration à chaque élément et à chaque groupe d'éléments du tissu de l'œuvre. Il peut être érigé en principe de composition de tout un pan de l'œuvre ou de l'œuvre tout entière.

C'est exactement le même phénomène qui se produit dans le montage, qui pour ainsi dire répète au niveau de la macrostructure (les différents éléments et leur assemblage) la microstructure des mécanismes d'où naissent les effets de mouvement sur l'écran

(où il s'agit d'organiser les photogrammes et leur confrontation, leur alternance)...

La forme de l'œuvre est souvent l'expression matérielle du processus psychologique (*y compris** de son unité consciente-inconsciente, individuelle-sociale, intellectuelle-émotionnelle !), propre à l'auteur comme représentant de la structure qu'il a choisie, jusque dans ses moindres strates, de donner au processus de création... Nous sommes en droit d'en conclure que le processus de création lui-même se déroule exactement de la même manière, par phases et pas à pas.

Si au cinéma, c'est-à-dire dans des œuvres dynamiques, il peut s'imprimer entièrement et se refléter dans tout son dynamisme, dans les œuvres peintes ou dessinées, par exemple, nous trouverons ce processus ramassé sur lui-même, chaque phase emboîtée dans la suivante. Comme un corps en trois dimensions projeté sur une surface plane. Les phases, dans les œuvres de ce genre, se répartissent sur deux niveaux : d'un côté la représentation figurative (le particulier), de l'autre la structure compositionnelle (la généralisation).

L'important est que l'unité de la figuration et de la structure compositionnelle repose sur le fait qu'elles expriment toutes deux l'objet et le phénomène visés, la première dans leur manifestation particulière et contingente, la seconde dans leur aspect général et principiel.

De même que la visibilité est inséparable de la structure des organes de la perception, il ne fait pas de doute que la vision généralisatrice est liée aux organes d'intellection, qui sont le fruit du conditionnement social. De sorte qu'une seule et même réalisation visible nous paraît plus proche en termes de sujet et de représentation particulière, mais très étrangère en termes de composition, quand elle est exprimée par des moyens peu familiers – sur le plan national, social et culturel. Inversement, la qualité généralisante liée à la composition – principielle – sera mieux servie par des moyens socialement ou nationalement identiques ou proches des nôtres. Ici, la différence d'ordre individuel et superstructurel supplante la différence sociale et générale. Dans le style général de la lettre persane, on aura l'individu A ou l'individu B ; dans la mentalité mexicaine générale, les individus Diego Rivera, José Clemente Orozco ou David Alfaro Siqueiros.

Loin de nous de vouloir opposer absolument la représentation et la composition. Comment dire où finit l'une, où commence l'autre ? Et la limite de l'une (de la représentation) n'est aucunement le point de départ de l'autre (de la composition schématique) ! Mais en pratique, les deux éléments sont clairement indépendants. Le plus intéressant, c'est qu'ils expriment une seule et même chose par deux types de moyens différents, on pourrait presque dire dans deux langues différentes. Une anecdote du sujet se répète dans la structure rythmique du montage. Un épisode comique trouve sa résolution dans le mouvement dansant du montage. Et l'on n'imagine guère de monter les vues d'une lente procession mortuaire sous la forme d'un « mitraillage » d'images – une telle scène réclamerait manifestement un rythme funèbre, comme dans la séquence des « brumes » du *Potemkine*.

Le plan et le montage – qui sont en quelque sorte devenus <au cinéma> les domaines et les grandeurs opératoires respectivement propres à la représentation et à la composition (nonobstant que chacun se dédouble encore en lui-même : l'image du plan se trouve elle-même représentée au niveau de sa structure compositionnelle. Même chose, quoique de manière moins concrète, pour le montage – qui, outre sa fonction rythmique-dynamique, remplit alternativement une fonction narrative d'exposition analytique et progressive des événements).

Mais voici le plus intéressant : de même que le montage constitue un degré supérieur du plan, le stade où celui-ci bascule et explose dans une qualité nouvelle, de même la composition est un degré, un stade de la représentation. Mais un stade où elle s'est affranchie du caractère particulier de la représentation, pour n'en conserver que le principe de généralisation qui la sous-tend.

[...] Ainsi, l'alternance de phases de conception générale et de phases de conception particulière fait place, dans l'œuvre d'art statique, à leur emboîtement réciproque, rassemblant « sous elle » le domaine de la composition et celui de la représentation.

Je le répète, il n'existe pas d'autre moyen, pour l'œuvre statique, de prendre forme.

Par certains côtés, même l'image statique ne se réduit pas à un bout de toile figé, et présente aussi une dimension cinématographique : on y voit transparaître une succession d'images tout comme dans un film. Elle est elle-même la représentation isolée et statique d'une empreinte répondant à ce qui a pris forme dans la conscience de l'artiste, comme la moyenne et la synthèse des images successivement accumulées dans un film !

Si le tableau ne fait que rassembler les effets d'un processus de changement, sans restituer le processus lui-même, le film est capable de restituer la réalité du processus, mais pas de tirer la conclusion finale, le résultat « tangible » qui se dépose au bout du compte dans la conscience. En cela, ils s'opposent entre eux.

Mais de quelle nature sont ces « plans » qui se superposent et n'apparaissent pas au spectateur du tableau ? Où se trouvent ces plans, dont seule la moyenne et la synthèse est perçue par celui-ci, comme un résultat immobile, fixé sur la toile, le carton ou le papier ?

C'est l'enchaînement des plans, la série des esquisses. De ces esquisses qui, de numéro en numéro, se succèdent exactement comme les photogrammes, en modifiant certains détails ou le mouvement général. Elles possèdent même, elles aussi, leur forme de fixation « industrialisée » dans... le dessin animé !

L'animation des dessins n'est que le point extrême (et la possibilité dynamique de projection introduite dans le processus) et la forme simplifiée de mouvement (qui ne devient visible que dans le déplacement) par lequel passe toute conception – se développant progressivement pour se fixer finalement dans un résultat synthétique, qui laisse transparaître toutes les phases et les étapes de la progression des esquisses.

Ainsi, il est possible d'observer aussi dans les œuvres picturales le processus de formation et de développement progressif de la conception, en suivant le mouvement et la caractérisation du thème à travers

la succession des esquisses sur un même travail. (De plus, [on peut y observer] la pulsation de la conception thématique et l'image de sa matérialisation – le style et la forme).

En alignant des esquisses successives sur un même thème, nous pourrions suivre exactement la dynamique d'émergence de la conception, c'est-à-dire la dynamique pulsatoire, qui, selon nous, tire tantôt vers la généralisation, tantôt vers la particularisation, avant de réunir et de synthétiser définitivement les deux principes dans la représentation finale. Dans la succession de ces phases, une telle série se caractériserait par l'alternance d'esquisses ultra-composées et d'esquisses ultra-figuratives. Sur le plan du style, cela se traduirait par l'alternance de variantes extrêmement stylisées et de variantes très banalement naturalistes dans le traitement d'un même thème.

Il serait intéressant de vérifier ce fait, en déployant à rebours une grande œuvre quelconque dans la succession de toutes ses esquisses et en suivant ainsi pas à pas son émergence. Cela pose de grandes difficultés, parce que, le plus souvent, bien des choses se sont perdues en chemin. À cet égard, *La Boyarde Morozova* de Sourikov a connu un destin heureux. Presque toutes les esquisses de ce tableau sont conservées. Et leur analyse comparée révèle jusqu'à un certain point les traits que nous indiquons ici à titre d'hypothèses[1].

Mais je dispose encore d'un autre matériau. S'il lui manque la synthèse finale de l'œuvre achevée, il donne en revanche à voir 52 phases du processus d'émergence d'un même thème, 52 documents établis de surcroît dans un temps limité, à l'abri de toute interférence et de toute distraction fortuite venue de l'extérieur.

En 1931, alors que je tournais au Mexique, je me pris de passion pour le dessin. Pour l'activité et pour le processus du dessin. Durant les longues journées de la saison des pluies, ne trouvant d'autre exutoire à mon énergie créatrice, je consacrai une grande partie de mon temps à cette occupation. Ne nourrissant pas l'illusion de devenir dessinateur (sur mes vieux jours), je m'attachais davantage à rassembler des matériaux en vue d'éventuelles recherches ultérieures. Je m'intéressais en particulier au processus de composition, au sens large du terme : non seulement la composition plastique, mais aussi le traitement de la thématique. Cela m'intéressait du point de vue du mouvement général de la pensée – qui obéit apparemment aux mêmes lois, quel que soit le genre de création concerné (pourvu, bien entendu, que l'on apporte à ces règles communes, valables dans tous les domaines, quelques ajustements spécifiques). Fixer pas à pas, phase après phase, l'émergence et le mouvement de la pensée matérialisée : voilà ce qui m'intéressait.

Encore une fois, j'envisageais le travail de composition au sens large. Pas seulement sous l'angle des variations et de l'élaboration interne d'une pensée et d'une ébauche exemplaire, mais au contraire : sans autre limite que l'unité du thème fondamental. À l'intérieur de ses contours très flottants, je me permettais à la fois des variations thématiques et des changements de situation. Je n'avais aucune idée, à l'époque, de ce à quoi pourraient servir de tels matériaux. Mais j'étais sûr qu'ils présenteraient un jour un intérêt scientifique. C'est pourquoi je ne les réalisais pas avec une idée particulière en tête, et encore moins en pensant que je les rassemblerais aujourd'hui. Je créai en toute liberté. Mon objectif propre était de m'arrêter quand j'aurais épuisé toutes les possibilités de composition et de variation à partir d'une même situation. Le résultat fut, après deux ou trois jours, une série de feuillets non numérotés. Après quoi, je rechargeai mes batteries – puis je m'enfermai et, numérotant dessin après dessin, au bout de quelques jours j'avais produit :

8. VI. 1931 :	16	motifs
9. VI. 1931 :	20	motifs
12. VI. 1931 :	52	motifs[2]
15. VI. 1931 :	19	motifs
16. VI. 1931 :	20	motifs
TOTAL :	127	motifs sur le même thème.

J'avais pris pour thème le meurtre du roi Duncan par Macbeth et lady Macbeth. Les attributs étaient réduits au minimum. Les personnages étaient nus (réminiscence de *La Bête humaine* de Zola, où ils projettent[3] de se déshabiller après le meurtre pour se laver, et évoquent l'histoire de l'assassin qui avait agi entièrement nu pour s'assurer qu'aucune trace de sang et du crime ne resterait sur lui.)

Certains dessins effectués d'autres jours ne sont pas pris en compte ici. Seules m'intéressent les séries complexes produites « d'une traite », c'est-à-dire sans interruption dans le temps ni intrusion d'impressions étrangères. Je me trouvais alors dans l'hacienda de Tetlapayac, où ont été tournées certaines scènes centrales du malheureux film *¡Que viva Mexico!*

L'analyse *a posteriori* de ce qui avait été produit sur un formidable élan, presque dans un état de transe – j'étais à bout de forces en abordant finalement le cinquante-deuxième dessin ! –, attira immédiatement mon attention sur un trait flagrant : aux dessins fortement stylisés succèdent des dessins plus banalement naturalistes, et inversement. Presque chaque motif commence dans un registre rigoureusement et banalement figuratif. Puis il « fait image » dans la composition. Puis il se fige dans la convention du signe. Après quoi, il est évincé par une nouvelle conception de la situation – la précédente étant alors entièrement révoquée et le cycle reprenant du début. Le schématisme commence à se gorger de sang et à prendre vie. Mais le trait fondamental, qui saute immédiatement aux yeux, c'est la succession de différentes phases, faisant alterner la généralisation (allant presque jusqu'à l'ornementation) et la réalité vécue (jusqu'à l'insistance caricaturale), le « général » et le « particulier », la composition et la représentation.

Encore une fois, nous avons ici un cas de figure où toutes les phases que traverse le processus ne se trouvent pas rassemblées dans une synthèse finale, à travers laquelle elles « brilleraient » pour ainsi dire d'un nouvel éclat. Nous avons en revanche 52 phases du mouvement intérieur d'une conception, dans sa modulation situationnelle, plastique et stylistique. Nous voyons évoluer le motif, nous voyons

le passage d'un motif à l'autre, quand une forme de plénitude qualitative ne peut être « contenue » par certains traits, et se répand dans une autre.

Le champ d'analyse qui s'ouvre ici est extrêmement vaste. Nous ne traitons que de la partie qui touche à notre thème. L'analyse peut s'étendre à toute une série de questions : la spécificité du passage d'un motif à l'autre ; la régularité des recommencements ; les alternances spatiales et le renversement des schèmes (par exemple, d'une manière très caractéristique lors de la modification de la composition plastique, le renversement brutal du dispositif : ce qui est en haut se trouve en bas, ce qui est en bas se retrouve en haut) ; le « mouvement » typologique des images d'un motif à l'autre ; la manière dont une circonstance fortuite entraîne irrésistiblement la formule stylistique correspondante, qui lui fait écho (le motif japonais du hara-kiri imposant l'« agencement japonais » de toute la scène), etc. On trouvera ici[4] la reproduction des dessins qui, parmi la production de ces différentes journées, illustrent plus précisément ce dont il est question dans ces pages...

1 Sur *La Boyarde Mozorova,* voir dans le présent catalogue, p. 248-249. Dans *La Non-Indifférente Nature*, dont relève le présent texte, Eisenstein consacre à la composition de cette œuvre de Sourikov une analyse détaillée. Sa composition serait fondée sur le nombre d'or et construite de telle sorte qu'elle fait entendre, par des moyens visuels, le cri de la boyarde. Eisenstein compare la construction du Sourikov à la construction de son *Potemkine*, selon un même geste de « post-analyse » que dans le présent texte (« L'organique et le pathétique dans *Le Cuirassé Potemkine* », *La Non-Indifférente Nature 1*, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Luda et Jean Schnitzer, 1975, p. 47-98).

2 C'est cette production de 52 dessins en un jour, qui correspond au pic de son activité graphique et donc de sa transe, qu'Eisenstein prend ici en compte dans son analyse.

3 La scène se déroule au chapitre XI.

4 Voir p. 202 du présent ouvrage.

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe de *Néravnodouchnaïa priroda. Vol. 1 : Tchouvstvo Kino*, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino et Eisenstein-Tsentr, 2004, p. 477-484.

Pour la fondation d'un musée du Cinéma (1940)

Un premier musée du Cinéma avait été créé à la fin des années 1920 à l'initiative de Grigori Boltiansky, homme de cinéma fort actif et signataire du présent texte, dans le cadre de l'Académie d'État des sciences artistiques (GAKhN) mais la dissolution de cette dernière, en 1931, avait conduit à la dispersion des collections. Depuis, les praticiens du cinéma aspiraient à la fondation d'un nouveau musée du Cinéma. Eisenstein, désireux de contribuer à la reconnaissance du cinéma comme patrimoine artistique national, ne pouvait donc que signer une telle lettre. Dans les années 1940, fort de son succès avec Alexandre Nevski *et de son retour en grâce auprès des autorités, Eisenstein occupe différentes fonctions institutionnelles qui lui permettent, en 1947, de convaincre Igor Grabar, directeur de l'Institut d'histoire des arts de l'Académie des sciences de l'URSS, d'y instaurer une section d'histoire du cinéma. En 1948, le Gosfilmofond (Fondation d'État des archives du film de Russie) est créé, répondant en partie au désir de préserver l'héritage cinématographique national exprimé dans le présent texte. Le musée du Cinéma n'ouvrira ses portes qu'en 1989.*

Nous célébrons cette année les vingt années d'existence du cinéma soviétique. C'est en effet le décret de Lénine du 27 août 1919 sur la nationalisation de l'industrie photo-cinématographique qui posa la première pierre de notre art. Nous avons depuis amassé de nombreuses richesses dans le domaine de la culture scientifique, artistique et technique du cinéma soviétique. Mais nous ne disposons pas à ce jour d'une institution dans laquelle nous pourrions rassembler, étudier et organiser systématiquement tous ces richesses, toute cette expérience créatrice, toutes ces réalisations exemplaires. Nous ne disposons pas d'une institution dans laquelle nous pourrions présenter au peuple tout le développement du cinéma soviétique, les principaux apports à l'histoire de l'invention et du développement du cinéma mondial, le processus complexe de production des films.

C'est une telle institution que devra incarner le musée d'État du Cinéma de l'URSS, comme centre culturel de création, d'étude, de promotion politique et éducative du cinéma. Ce musée constituerait un outil formidable pour tous les travailleurs du cinéma, contribuant au rayonnement et au développement futur du cinéma soviétique. Par ses matériaux, ses films, ses conférences, ses expositions, ses réceptions, le musée ne sera pas moins utile aux spécialistes, aux administrateurs, aux propagandistes, au spectateur soviétique, au peuple soviétique tout entier, si épris de notre art cinématographique.

Le théâtre, la peinture, la littérature, tous les genres artistiques ont leur musée dans notre pays. Il ne manque qu'un musée du cinéma.

La fondation d'un musée d'État du Cinéma de l'URSS serait la meilleure manière de célébrer les vingt ans du cinéma soviétique.

Prof. Sergueï Eisenstein, Vsévolod Poudovkine, Mikhaïl Romm, Grigori Alexandrov, Éfim Dzigan, Nikolaï Chenguélaïa, Grigori Rochal, Grigori Boltiansky, Grigori Guiber.

Première publication dans *Izvestïa*, n° 22, 28 janvier 1940, p. 4 ; traduit par Pierre Rusch d'après l'édition dans *Kinovedchéskiïé Zapiski*, n° 84, 2007, p. 43.

Le tambour rythmique (août 1940)

Comme le précise une mention figurant au début du manuscrit, ce texte doit traiter du « cinéma et des traits fondamentaux de la méthode de l'art ». Cette mention est suivie d'une inscription en allemand, « Der r[hythmische] Trommel », dont la traduction, « le tambour rythmique », a fourni le titre retenu pour ce texte par Naoum Kleïman dans son édition russe du recueil Métod.

« Le tambour rythmique » est à comprendre dans le cadre du projet inachevé Metod. Grundproblem *[« Méthode. Problème fondamental »], qui se compose de textes rédigés sur plus de quinze ans, entre le voyage d'Eisenstein au Mexique de 1930-1932 et sa mort.* Métod *s'appuie sur la conception que le cinéaste élabore alors de l'œuvre d'art : cette dernière procéderait d'une synthèse dialectique entre la sollicitation de la sphère la plus élaborée de la pensée moderne et rationnelle et la mobilisation des couches les plus profondes et les plus archaïques de la conscience. En effet, selon Eisenstein, pour qu'une œuvre soit efficace, elle doit pouvoir amener le spectateur à l'extase, c'est-à-dire à la sortie de soi, de manière que s'opère alors chez ce dernier un basculement dans un stade de pensée archaïque. Ce dernier se caractériserait par une indistinction entre plan subjectif et plan objectif, un stade de pensée et d'expression qu'Eisenstein nomme dans les années 1930 « prélogiques », empruntant à l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl sa terminologie, puis « sensibles » dans les années 1940.*

L'impact de l'œuvre d'art est donc proportionnel à la régression *provoquée chez le spectateur – thèse scandaleuse pour bien des critiques soviétiques. Pour soutenir son propos, Eisenstein convoque dans* Métod *toute une série d'exemples cités par les anthropologues (Lévy-Bruhl, James Frazer...), les psychologues (Lev Vygotsky, Alexandre Louria, Heinz Werner...), les psychanalystes (Sándor Ferenczi, Sigmund Freud, Otto Rank, Wilhelm Reich...), les mystiques (saint Jean de la Croix, Ignace de Loyola...). Il multiplie, selon une approche aussi bien diachronique que synchronique, les preuves de manifestations comme de survivances de la pensée dite primitive dans les mythes, les symboles, les rituels, les contes, les œuvres d'art du monde entier mais également dans les comportements quotidiens. Il en conclut ainsi que les particularités perceptives et cognitives de la pensée dite prélogique peuvent offrir à l'artiste un réservoir précieux de formes et de procédés, permettant d'élaborer des œuvres puissantes, sources d'extase, impliquant le spectateur au plus haut point.*

Parmi les différents canaux de régression existant, Eisenstein s'intéresse au rythme *en tant qu'élément déclencheur de la transe. C'est dans cette perspective qu'il analyse, dans le présent texte, le cinéma comme un « tambour rythmique » capable de susciter chez le spectateur une régression maximale et qui, en tant que tel, s'apparenterait aux rituels les plus archaïques. Une thèse audacieuse en raison de son paradoxe apparent consistant à relire un médium considéré alors comme l'un des plus élaborés à la lumière de pratiques anciennes. Eisenstein ne définit pas tant l'essence du cinéma en termes techniques que psychologiques puis anthropologiques, ce qui lui permet d'effectuer de pareilles relations de continuité entre le cinéma et les autres sphères d'activité humaine, plutôt que d'insister sur la rupture technique représentée par le cinéma.*

Au cœur de son raisonnement figure le « phénomène originaire » du cinéma – intitulé qu'il emprunte à Johann Wolfgang von Goethe –, soit le mouvement cinématographique, fruit paradoxal d'une série de photogrammes immobiles se déployant selon un rythme régulier. Or, postule Eisenstein, le mouvement rythmique du dispositif cinématographique (la cadence de défilement des images) agit sur le spectateur de telle sorte qu'il neutralise et affaiblit les strates logiques de sa conscience, le plongeant dans un état de régression proche de l'hypnose qui le prédispose artificiellement à la « pensée sensible ». Cette dernière permet d'expliquer que le spectateur non seulement donne vie à ce qu'il voit à l'écran mais également qu'il s'y identifie et en soit ému. Au cinéaste donc de tirer parti de ce rythme inhérent au dispositif cinématographique pour l'orchestrer de façon à amener le spectateur à l'extase, en adoptant un type de montage soigneusement calculé pour maintenir un « niveau suffisant *de sensibilité au tambour rythmique », un montage qui réitère sur un autre plan le « phénomène originaire » du cinéma.*

Eisenstein, dès ses débuts en tant que cinéaste, n'a cessé de chercher à percer le secret de la nature de son art. Il révise et renverse ici la position qui était la sienne dans les années 1920. Non seulement il s'élevait alors, comme la plupart de ses confrères, contre l'idée d'un cinéma hypnotique, source de distraction et d'évasion, qui abstrairait le spectateur des problématiques de son temps, cinéma incarné par Hollywood, mais il postulait également que l'impression de mouvement au cinéma résultait avant tout d'une illusion d'optique obtenue par une succession d'images immobiles laissant chacune leur empreinte dans l'esprit du spectateur et converties par ce dernier en mouvement à l'aide d'un mécanisme de surimpression mentale. Dans le présent texte, le paradigme optique et cognitif laisse place à un paradigme anthropologique et psychique, qui révèle la dimension visionnaire du regard d'Eisenstein sur le cinéma en tant qu'appareil affectant physiquement et psychiquement le spectateur.

Il n'est pas sans intérêt de se demander pourquoi c'est justement le cinéma qui a conduit l'auteur à la conception qu'il expose ici.

La réponse, bien sûr, est très simple.

Dans cette forme d'art suprême que le cinématographe représente aux yeux de l'auteur, les traits fondamentaux de la méthode artistique en général doivent tout naturellement apparaître de la manière la plus visible.

De fait, le cinématographe mobilise à l'état pur le phénomène que nous étudions ici.

Évidemment, le spectateur se soumettra d'autant plus complètement à la sphère de la pensée sensible[1] qu'il se trouve d'emblée disposé en ce sens.

Or, il apparaît que le cinématographe, par sa nature *purement technique*, travaille de manière *purement mécanique* afin d'instaurer une prédisposition artificielle du spectateur à la pensée sensible.

La prise en compte ultérieure, à des fins artistiques et compositionnelles conscientes, de cette donnée, comme nous le montrerons plus loin, permet déjà de produire des effets dévastateurs.

Mais quelle est donc cette donnée première qui, *volens nolens**, qu'on le veuille ou non, est inscrite dans la technique même de réalisation du phénomène cinématographique en général ?

Il s'agit des moyens permettant de mettre le public en « immersion » au stade de la pensée sensible.

Nous avons déjà étudié en détail le processus ambivalent de la perception de l'œuvre d'art, en tant qu'il se différencie de l'état de narcose, de psychose, etc. ;

c'est pourquoi nous ne devons pas craindre de poser maintenant la véritable question, en nous rappelant qu'il ne s'agit ici « *de rien d'autre que de l'aboutissement* » du processus, de ce qui renvoie à l'élément de la pensée sensible dans la perception (et la création) d'une œuvre de valeur, organiquement liée et unie à l'ensemble de la conscience idéologique et du système émotionnel de l'individu doté d'une pensée et d'une sensibilité sociales.

Voyons quels sont les moyens mis en œuvre dans d'autres situations analogues, pareillement concernées par la question de l'« immersion » dans l'élément de la pensée sensible.

Nous n'oublierons pas, toutefois, qu'elles se distinguent essentiellement de l'œuvre d'art non seulement en termes de finalité, mais aussi par l'ensemble de la méthode. Ces différents domaines n'ont que des points de contact partiels, dans la mesure où ils touchent à une même sphère d'action : la sphère de la pensée sensible.

Je songe à toutes les situations où l'on voit pour un moment complètement triompher la pensée sensible.

Cela [se produit] avant tout dans les opérations magiques et rituelles.

C'est-à-dire dans des situations où l'on cherche à se convaincre que quelque chose a eu lieu à quoi s'opposerait la saine raison.

Une condition similaire doit partiellement se retrouver dans le domaine de l'art ! Sinon, pourquoi nous mettrions-nous à pleurer devant un écran de toile *plat*, où nous voyons s'agiter les ombres de personnages depuis longtemps disparus (dans les documents historiques) ou jouant un rôle (dans les films d'art) ?

D'un côté, bien sûr, c'est là le résultat d'un « pacte » intérieur avec soi-même sur les *limites* au sein desquelles les conventions peuvent se substituer à la réalité.

L'épisode bien connu de Natacha Rostov au théâtre (dans *Guerre et Paix* de Tolstoï[2]) montre qu'en l'absence d'un tel pacte, le théâtre, par exemple, ne produit aucun effet. Si ne s'enclenche pas le processus de « sortie » de la réalité « concrète » de la toile, menant de cette surface colorée d'une lumière verte à de tout autres perceptions, jamais il ne s'en dégagera l'image d'un paysage.

Mais la « transformation » directe joue aussi un rôle ici, à un degré beaucoup plus élevé qu'on ne l'admet communément.

Une transformation que subit avant tout l'homme « condamné » à entrer dans le cercle de la pensée sensible.

Où il n'arrive plus à distinguer entre subjectif et objectif,

Où s'aiguise sa capacité de percevoir le tout à travers une seule partie (*pars pro toto**),

où les couleurs commencent à chanter à ses oreilles

et où les sons paraissent dotés de formes (synesthésie),

où le mot suggestif l'oblige à réagir comme si s'était accompli le fait même désigné par le mot (attitude hypnotique),

où, etc.

Le premier moyen de cette transformation est ce que l'on pourrait appeler le « tambour rythmique ».

Ce moyen est utilisé d'une manière quasi universelle, quelles que soient la diversité et l'extrême sophistication des formes qu'il revêt.

Commençons par sa forme la plus simple, la plus littérale : par les tambours rituels du culte vaudou (île de Cuba[3]).

Leur battement rythmé, sur un tempo de plus en plus rapide, plonge les auditeurs qui les reproduisent dans un état de transe complète. Leur volonté est paralysée. Ils se trouvent alors sous l'emprise des images qui se présentent à leur imagination bouillonnante, ou que leur suggère le meneur.

Il en est de même des « derviches tourneurs » de l'Orient, des chamanes de Sibérie ou des « *danzantes* » mexicains, qui, du matin à la nuit, exécutent toujours la même figure sur toujours la même musique (j'ai plus d'une fois eu l'occasion de les observer).

Ces pratiques ne diffèrent guère des cérémonies rythmées – par la voix et le geste – qu'on trouve dans d'innombrables sectes chrétiennes nègres, et qui ne sont au fond, sous d'autres noms, que des formes légèrement modernisées des danses sacrées vaudoues. Il est intéressant de constater quelle faible distance sépare l'extase de masse produite dans les cérémonies religieuses et la frénésie collective dans les... dancings ! À Harlem et à La Nouvelle-Orléans, j'ai eu l'occasion de faire et de comparer des expériences très similaires, au cours d'une même soirée, où il suffisait de traverser la rue pour passer du temple au dancing ou inversement !

Dans les deux cas, quelles que fussent les différences « thématiques », le but recherché était clairement le même : échapper à la sphère rationnelle, à la sphère quotidienne et ordinaire, comme on le fait par la drogue et l'alcool. L'« extinction » momentanée des strates supérieures de la conscience, l'immersion *complète* dans la pensée sensible, qui transporte l'individu du monde réel vers le domaine des rites fantastiques : quoi de plus désirable jadis pour l'esclave nègre des États du Sud, et pour le Nègre du xxe siècle, non moins esclave de la machine exploitatrice ?

Sous le signe de la croix, du clocher, du salut spirituel, d'un côté de la rue ; sous le signe de la perdition et des réclames lumineuses des dancings, de l'autre côté. Le même processus ici et là. Le même instrument du tambour rythmique. La foule des malheureux avides d'oubli se plonge dans les strates profondes de la pensée sensible...

Les vociférations rythmées des foules en l'honneur de la Madone de Lourdes leur font écho[4].

Le tambour rythmique de la machine religieuse catholique a été décrit par Zola dans son roman *Lourdes*.

Nous n'allons pas recopier ses mots.

Gorki a laissé des descriptions de l'extase orthodoxe[5]...

Dans le même registre que cette violence physique des danses rythmiques, des soubresauts et des convulsions rythmiques, des exclamations, des cris et des hurlements rythmiques, il existe aussi un tambour psychique qui agit subtilement dans le silence des cellules monastiques, médiatisé par la sphère de l'intelligence, mais tendant par la même méthode au même but.

Cette méthode élaborée du tambour « psychique » provient d'Ignace de Loyola et de sainte Thérèse[6].

J'ai devant moi le recueil volumineux du révérend père Poulain (R. P. Poulain, *Des grâces d'oraison*, 1931)[7]. Et voici en résumé le déroulé du processus par lequel l'âme s'élève vers Dieu, en se détournant simplement des sphères de la pensée logique : capable dès lors de prêter réalité aux hallucinations d'une imagination survoltée, subtilement travaillée par l'« indice » de la vision qu'elle attend ; [capable] de perdre le sentiment de « soi » et de s'immerger dans l'irréalité, c'est-à-dire dans le refus complet des formes standard de la pensée, etc.

Laissons de côté les stades préparatoires, pour ne considérer que l'avant-dernier et le dernier « échelon » de cette immersion.

À l'avant-dernier, il faut qu'une seule et même image se répète constamment dans la conscience, sous diverses formes. Par exemple, l'image transversale de Dieu, à travers tous les épisodes de la vie qu'il est censé avoir menée sur Terre sous une forme humaine. Il importe ici de ne pas se perdre dans les détails, mais de faire en sorte au contraire qu'à travers tous ces différents épisodes « battent » constamment une seule et même pensée, une seule et même image.

De là, on passe progressivement au dernier stade, où la même idée fixe palpite désormais sans aucune variation formelle, par une simple répétition « vide », qui n'agit pas par son contenu, mais... par son pur rythme.

« Les religieuses qui récitent un office latin sans le comprendre ne peuvent ni s'occuper l'esprit de ce qu'elles lisent, ni se livrer à d'autres considérations suivies, mais souvent elles penseront à Dieu d'une manière confuse et avec amour. Ce sera de l'oraison de simplicité » (R. P. Augustin Poulain, *Des grâces d'oraison*, Paris, Beauchesne, 1931, p. 22).

« [...] dans ces états [mystiques], il y a des oscillations perpétuelles. L'union mystique ne reste pas cinq minutes avec le même degré d'intensité. Cet océan divin, dans lequel on a pénétré de quelques pas, a des vagues qui avancent et reculent, un flux et un reflux » (*ibid.*, p. 143).

« [...] saint Jean de la Croix a décrit avec soin cet état qu'il a appelé la première des deux *nuits de l'âme* [...] Il désigne ainsi deux états d'oraison successifs ou [...] deux degrés de la contemplation de Dieu. [...] la première nuit est une oraison de simplicité, mais d'une espèce particulière. [...] Le saint a appelé encore cet état *nuit du sens*. [...] C'est un souvenir de Dieu, simple, confus et général, revenant avec une persistance singulière et *indépendamment de la volonté*. [...] Tantôt il triomphe des distractions, tantôt il est vaincu par elles. Ce sont des alternatives continuelles. [...] Tels encore des roseaux cèdent à la brise, puis se redressent et dirigent derechef leurs têtes vers le ciel » (*ibid.*, p. 208-211).

« Ce que saint Jean appelle seconde nuit de l'âme est l'ensemble des états mystiques inférieurs au mariage spirituel [avec Dieu] [...] Il lui donne encore le nom de *nuit de l'esprit*. C'est avec raison, puisque dans toute la série mystique l'esprit reste "dans l'obscurité divine". [...] Le saint ajoute : "L'âme demeure passive, se bornant à attendre amoureusement le Seigneur, à l'écouter, à recevoir ses lumières, *sans chercher à comprendre* comment se produit cette contemplation infuse" » (*ibid.*, p. 224-225).

Bien sûr, le R. P. Poulain ne « montre pas ses cartes », bien sûr, ses instructions sont placées sous le signe de « toutes sortes de références » spirituelles. Mais ses « recettes » sont si précises, ses instructions si rigoureuses, que la « méthode » saute aux yeux : partout, nous reconnaissons le même tambour rythmique, bien qu'il n'use que de « passes » mentales à peine perceptibles.

La comparaison n'est pas fortuite : c'est bien le *rythme* des passes qui, dans l'hypnose, joue précisément ce rôle !

En un mot, là est la réponse à la question bien naturelle de savoir *pourquoi* le tambour rythmique nous ramène ainsi aux stades régressifs de la pensée.

Cette réponse s'impose d'elle-même, pour peu que nous nous rappelions que tout ce qui se passe en nous *hors de notre conscience* et de notre volonté, prend une forme rythmique : les battements cardiaques et la respiration, les mouvements péristaltiques des intestins, la fusion et la division cellulaire, etc.

En débranchant notre conscience, pendant le sommeil, nous sombrons dans le rythme inaltérable de la respiration, nous adoptons la démarche rythmée du somnambule, etc.

Et inversement : la monotonie d'un rythme répétitif nous rapproche de cet état « paraconscient » où seuls les traits de la pensée sensible peuvent se manifester dans toute leur puissance.

En tout état de cause, et quelles que soient les « explications » données : les faits sont là et suffisamment connus pour pouvoir être utilisés et orientés dans une pratique consciente.

Mais l'on se demandera peut-être : où est le rapport avec le cinématographe ?

Précisément ici !

En effet, en quoi consiste le phénomène fondamental du cinéma ?

Quel est ce « *mouvement fluide* » qui se déroule devant nous à l'écran ?

Il s'agit d'une série d'images *immobiles* qui défilent par à-coups *réguliers* sous nos yeux.

Et ce n'est pas par une illusion d'optique que nous « fluidifions » ces phases indépendantes dans le *processus* unique d'un mouvement.

C'est par un travail psychique complexe.

Un travail psychique qui renverse la logique : nous percevons le mouvement comme le but de l'immobilité !

Cela n'est possible que parce que le tambour rythmé des phases et des photogrammes, imprimant leur pulsation sur notre perception, produit dans notre conscience la dynamique nécessaire, d'où naît ce lien « du tout avec le tout » qui caractérise la pensée primitive.

Cette pensée qui établit un lien actif entre n'importe quels éléments contigus.

(Ici s'offre à nous un exemple tiré du fonds des techniques de montage les plus sommaires : il suffit de montrer le gros plan d'un visage regardant sur le côté, puis l'image d'un objet quelconque, pour que le spectateur soit *convaincu, sans raison apparente*, que la personne *regarde* l'objet !)

Essayez de soutenir le contraire !

Pour vous convaincre tout à fait, procédez à deux expériences très simples.

Supprimez le « roulement » du tambour. Vous y parviendrez en réduisant au minimum l'écart entre deux

photogrammes. Comment faire en pratique ? C'est très simple : il faut que la différence entre deux phases du mouvement, entre deux photogrammes, soit réduite au minimum. Plus les images seront proches dans la série des photogrammes statiques, moins l'écart entre elles sera sensible, naturellement, et moins le roulement de tambour des photogrammes sera « net » !

Comment opérer un tel rapprochement ? Bien entendu, en utilisant la plus grande quantité possible de photogrammes pour fixer sur la pellicule une portion de mouvement. Quel nom ce procédé porte-t-il dans notre jargon professionnel ? C'est le fameux ralenti (*Zeitlupe*), où, pour une portion de mouvement, le nombre d'images prises est tel que l'intervalle entre deux photogrammes devient presque imperceptible. Qu'est-ce donc que nous voyons dans ces conditions ? Avons-nous cette « illusion » du mouvement *réel* comme c'est le cas lorsque nous sommes confrontés à un écart régulier, reproduisant une différence régulière entre les phases du mouvement fixé par les photogrammes ? Pas du tout !

Ce n'est pas l'image du mouvement *réel* que nous recevons.

Mais le film est infiniment plus convaincant lorsque nous supprimons l'écart entre les coups de tambour par un autre moyen : non pas en réduisant la *perceptibilité* de l'écart, mais en rompant la continuité temporelle entre deux écarts – en faisant exploser le rythme du « roulement » des coups. Rien n'est plus simple à réaliser : faites défiler la pellicule... lentement, et vous verrez des images immobiles se succéder sous vos yeux, photogramme par photogramme, sans pour autant susciter l'impression de mouvement.

Dans des conditions normales, le défilement saccadé des photogrammes nous maintient constamment *à un niveau suffisant* de sensibilité au tambour rythmique – lequel, d'une part, ne doit pas « envahir » entièrement les strates supérieures de la conscience, mais, d'autre part, doit être assez marqué pour ouvrir puissamment le domaine de la pensée sensible !

Le montage répète pour ainsi dire à un niveau supérieur ce trait, qui constitue le phénomène fondamental du cinématographe. C'est là l'une des causes de l'importance organique du montage pour le cinéma.

Aux niveaux d'organisation les plus élémentaires, les deux principes sont extrêmement proches. Et on « gobe » jusqu'aux expériences de montage les plus vertigineuses précisément grâce au fait qu'elles opèrent simultanément une intensification du tambour rythmique.

Ici, le montage nous oblige à dépasser ce phénomène du mouvement élémentaire. Il vise un mouvement d'ordre supérieur – le mouvement de la pensée –, il forme les idées auxquelles aspire la pensée.

La succession rapide d'une série d'images représentant un cavalier et d'une série représentant un autre cavalier va composer, si le jeu des personnages s'y prête, une scène de poursuite, etc. (j'en parle en détail dans mes articles sur le montage[8]).

Mais même le montage le plus simple et stéréotypé, tel qu'on le pratique tous les jours, répète sur un plan nouveau et sous un autre nom le schème fondamental du phénomène cinématographique : l'assemblage de moments disjoints, engendrant l'idée du mouvement (et, en l'occurrence, utilisant les procédés du montage pour intensifier jusqu'au vertige le mouvement normal).

J'ai [cité] un cas très simple de montage. Il réunit tous les gros plans traditionnels : les jambes des chevaux au galop, leur tête aux naseaux dilatés, les mains gantées serrant convulsivement les rênes, la cloche qu'on sonne, et d'autres détails caractéristiques. Pourquoi « caractéristiques » ? – parce que ce sont des détails qui entrent dans *l'image générale* [*obraz*] d'un attelage de pompiers, parce qu'ils figurent *de manière visible* dans l'ensemble de traits que présente un tel attelage.

Mais de tels détails *caractéristiques* « suggestifs[9] » sont aussi ceux qui possèdent la propriété de susciter avec force l'image du tout par la représentation d'une de ses parties, *pars pro toto**[10].

C'est l'occasion de souligner que le détail impressionnant, immédiatement frappant, doit être éliminé [par l'auteur avisé] s'il n'est pas caractéristique, et, à l'inverse, retenu, s'il est... typique. Comme nous le voyons, les deux parties du processus doivent constamment être en action [dans la création] : d'une part, l'aptitude marquée à percevoir intuitivement le *toto** à travers la *pars**, d'autre part, la froide capacité d'analyse et de sélection – pour décider si l'emploi de *telle ou telle pars**, de tel ou tel détail *délibérément choisi* parmi la multitude de ceux qui nous ont frappés, permettra d'exprimer l'idée exhaustive ou souhaitée du *toto** !

Il faut parler à ce propos du procédé consistant à utiliser une *pars* qui délibérément suggère une fausse piste. C'est-à-dire une partie ambiguë, suscitant *diverses* représentations de totalités possibles. Des moyens complémentaires « d'appoint » encouragent ici l'imagination à s'engager sciemment sur le terrain des conjectures erronées. La divergence entre la réalité effective et la réalité supposée produit un effet non moins pénétrant qu'un dénouement inattendu ou qu'un « mot » d'esprit percutant.

« La parole a été donnée à l'homme pour... » Chacun complète spontanément la formule : « ... exprimer sa pensée. » Mais Talleyrand[11], marquant une courte pause sur le mot « pour », continue ainsi : « pour... *dissimuler* sa pensée. » C'est la collision entre la fin attendue de la phrase et sa fin effective (laquelle non seulement ne correspond pas à la première, mais crée avec celle-ci *un écart maximal* – c'est-à-dire une contradiction absolue), c'est cette collision qui fait en quelque sorte bondir et s'aiguiser la perception, c'est elle qui est à l'origine de l'à-coup transmis par la formule, la pensée ainsi tournées.

La nature même de l'« indice » dans les romans policiers se fonde toujours sur cette capacité à construire, à partir d'éléments partiels, des « tableaux complets », qui ne correspondent pas à la situation réelle et constituent autant d'« impasses » dans lesquelles l'auteur conduit le lecteur, avant de le satisfaire en lui présentant la seule version « véridique » des événements !

Mais revenons à notre exemple de montage.

À la nature exacte de ce qui s'y passe fondamentalement.

Il s'y passe ceci :

conformément à la règle *pars pro toto** – spécialement importante au cinéma, comme toutes les actions

caractéristiques médiatisées par la pensée sensible –, chaque détail caractéristique – les pieds, la tête des chevaux, les rênes, etc. – fonctionne chaque fois dans la conscience du spectateur comme un attelage entier, vu sous un autre angle, à un autre moment de son existence.

Ainsi, cinq détails d'un attelage de pompiers, s'ils ont été fidèlement choisis et correctement mis en œuvre, fonctionneront – au plan de l'effet psychologique, c'est-à-dire pour l'essentiel – comme une image d'un attelage de pompiers « montrée » cinq fois, présentée sous cinq points de vue différents (en fonction des éléments suggestifs retenus) !

Autrement dit, nous voyons se reproduire ici sur un autre plan et sous une autre forme ce que les Allemands appellent « *Urphänomen*[12] », un phénomène originaire de toute action cinématographique !

On voit déjà dans cet exemple à quel point la méthode du montage fait organiquement partie du cinéma.

Mais il est extraordinairement intéressant de constater que ce trait organique du cinéma est également présent, et d'une manière non moins cohérente, chez l'un des prédécesseurs du cinématographe – à savoir dans le dessin, notamment le dessin narratif et le plus narratif qui soit : le dessin politiquement orienté.

Prenons l'un des meilleurs dessins critiques de l'année 1905 : la célèbre gravure de Doboujinsky sur le thème de la Constitution du 17 octobre[13].

Comme nous le voyons, non seulement ce dessin figé est entièrement « monté », c'est-à-dire qu'il fait effet en rassemblant et en confrontant une série de gros plans individuels, mais ceux-ci, de surcroît, fonctionnent en eux-mêmes exactement comme ils le feront dans les productions du dernier-né des arts visuels – le cinématographe.

Dans l'exemple donné, le recours au procédé de la *pars pro toto* était rendu nécessaire par le contexte de la censure, qui interdisait à l'artiste de *raconter entièrement* les événements évoqués.

Il est intéressant de noter que des procédés semblables (présentant donc les mêmes liens avec le montage cinématographique !) ont été plus d'une fois utilisés par les journaux satiriques durant cette période. Dans ses mémoires, Chébouïev[14] raconte comment il est parvenu à faire passer deux vignettes, apparemment innocentes, au nez et à la barbe de la censure : l'une montrait des soldats en marche, et l'autre, apparemment sans rapport avec la première, des pieds en train de courir. Toutes deux, soumises à la censure à des moments différents, furent validées sans discussion. Dans le journal, elles furent rapprochées – faisant surgir, comme une protestation, l'image d'une manifestation dispersée par la troupe !

Par l'usage direct du procédé de la *pars pro toto*, c'est plutôt à la gravure de Doboujinsky que renvoie un autre stratagème imaginé à une autre époque – celle de Pouchkine, par Pouchkine lui-même – pour contourner la censure.

Étudiant les épigraphes dont cet auteur a doté les différents chapitres de son ouvrage *La Fille du capitaine*, Chklovski rétablit dans deux cas, pour le chapitre X et le chapitre VI, les portions de texte avoisinant celles qui sont choisies pour servir d'épigraphe[15].

Ces textes étaient alors connus de tous, et chaque lecteur, à partir du *fragment* cité, était en mesure de reconstruire l'*ensemble* correspondant et, en suppléant la partie *non transcrite*, de découvrir l'« intention » politique cachée dans les épigraphes de ces deux chapitres, qui traitent plus particulièrement de Pougatchov[16] lui-même.

Voici les épigraphes en question. Pour le chapitre X, intitulé « Le siège de la ville » :

« Ayant pris les plaines et les monts,
Il jeta des cimes, tel un aigle, les yeux sur la ville.
À couvert il ordonna d'armer les canons,
Et de nuit les mena sous les murs de la ville. »
Khéraskov

La seconde, qui ouvre le chapitre VI (« La révolte de Pougatchov »), est la suivante :

« Et vous, jeunes gars, écoutez
Ce que nous, les vieux, allons vous conter. »
Chanson

À quel ensemble se rapportent tacitement ces deux textes cités d'*une manière seulement partielle* ?

Chklovski établit que la seconde épigraphe est empruntée à une chanson transcrite dans le recueil de M. Choulkov (Saint-Pétersbourg, 1770), où elle figure sous le numéro 125.

Les quatre premiers vers sont les suivants :

« Et vous, jeunes gars, écoutez
Ce que nous, les vieux, allons vous conter.
Sur le tsar Ivan le Terrible, sur Vassiliévitch,
Et comment il gagna la ville de Kazan, etc. »

Concernant la première épigraphe, il suffit de compléter le premier vers pour faire apparaître le texte tel qu'il figure dans la *Rossiade* de Khéraskov[17] :

« Pendant ce temps, le tsar russe, ayant pris les plaines et les monts,
Jeta des cimes, tel un aigle, les yeux sur la ville, etc. »

Il s'agit donc encore de la prise de Kazan par le même Ivan le Terrible.

Ainsi, à deux reprises, par l'« écriture codée » de ses deux épigraphes, Pouchkine rend un hommage impérial à Pougatchov en le comparant à Ivan le Terrible.

Ce qui nous occupe ici, c'est l'analogie entre le procédé du dessin de Doboujinsky et la méthode poétique de Pouchkine. On retrouve ici et là la même mobilisation du phénomène de *pars pro toto*. L'écrivain savait aussi très bien qu'un gros plan fragmentaire suscite inévitablement l'image du tout, et il est particulièrement réjouissant de le voir mettre en œuvre – d'une manière cette fois consciente et voulue – cette idée profondément « cinématographique ». (À propos de « l'écriture cinématographique » de Pouchkine, *cf.* mes articles spécifiques sur le montage[18].)

Mais toute « formule poétique » fondée sur le montage requiert une préparation adéquate, un rythme renforcé comme un battement de tambour. Sans quoi la formule poétique en question paraîtra aussi stupide et inepte que, disons, un trait d'éloquence particulièrement fleuri, prononcé non pas dans un élan pathétique, mais sur le ton de la conversation ordinaire.

Ainsi, par exemple, la puissance de conviction émotionnelle d'une métaphore plastique comme « le lion de marbre qui se lève » sur l'escalier d'Odessa (*Potemkine*) est conditionnée par le rythme soutenu qui, comme le battement d'un tambour, naît de l'intensification dramatique des événements et amène le spectateur à un état de pensée sensible, pour lequel il est naturel de parler par métaphores et de percevoir celles-ci comme des faits réels, sans s'offusquer de l'idée grotesque que des lions de marbre puissent se dresser sur leurs pattes !

Il faut souligner qu'ici aussi la vitesse – la vitesse de déroulement du film, réglée *à la fraction de seconde près* ! – joue un rôle essentiel. Pour une présentation à Londres, le compositeur de la musique du *Potemkine*, Edmund Meisel, avait répété sur une vitesse de projection trop lente. Pour la première fois de ma vie, j'ai entendu le public rire devant les images des lions ! Il a suffi que se dérègle la machine qui maintient le rythme du film – pour que la perception des lions « glisse » de la sphère de la pensée sensible dans la sphère de la pensée rationnelle. Et dans un système logique, en effet, l'idée de tirer des lions de marbre de leur léthargie ne peut que prêter à rire !

Nous voyons ainsi que le cinéma, comme aucun autre domaine artistique, trouve dans le montage à la fois son phénomène fondamental et son moyen d'expression organique, et devient la condition nécessaire d'un contact direct avec la pensée sensible. De là vient la « fascination » exercée par le cinéma. De là l'impact colossal de cet art, le moins concret et le moins physique de tous (car je ne dissocie pas le cinéma de la musique).

De là la possibilité d'y trouver, moins loin et plus aisément qu'ailleurs, la clé des éléments distincts qui constituent les composantes décisives et fondamentales de l'art en général.

Il est parfaitement clair que cet ingrédient essentiel du rythme que constitue la répétition pousse ses ramifications jusque dans le procédé du montage, se manifestant à travers le groupe ou la série des fragments montés ; il est non moins clair que cette forme de répétition entretient un lien profond avec le principe compositionnel de *la répétition en général*. Celui-ci se développe au cours de l'histoire, partant d'une répétition *rigide d'un élément commun* dans son intégralité ou sa quasi-intégralité. Dans la poésie du haut Moyen Âge, par exemple, toutes les strophes se terminent sur un même rythme, mais parfois sur la répétition d'un seul mot. Il faut remarquer l'effet incroyable de certains cas plus tardifs d'usages similaires. Par exemple dans *Richard III*.

Nous trouvons par la suite des applications extrêmement riches et variées de ce principe sous la forme de répétitions cachées, de modulations, de renversements, etc.

Il ne faut pas oublier ici que le « tambour rythmique » n'est absolument pas un mode d'intervention qui aurait définitivement épuisé ses ressources. Il constitue simplement une des méthodes profondes, premières et organiques de l'action humaine, sans pour autant revendiquer une quelconque « hégémonie » !

Concernant ce tambour en tant que tel, j'ai été extrêmement heureux de lire dans *Die Phantasie-Maschine*, l'ouvrage de Fülöp-Miller[19] (que nous avons rencontré à Hollywood à l'époque où il était en train de l'écrire), une lettre que lui a adressée le grand historien et spécialiste du théâtre Joseph Gregor (Vienne)[20]. Celui-ci accorde lui aussi une grande importance à l'élément rythmique au cinéma :

« Je pense que le cinéma nivelle la vie de l'âme par son rythme optique, de même qu'à travers le phénomène physiologique de la fragmentation de la représentation (tant de photogrammes par seconde, dont l'assemblage fait naître une image vivante), il exploite une sorte de pouvoir de suggestion, dont on peut observer les effets lors de n'importe quelle projection. Qu'il est difficile de détacher ses yeux de la "toile" de l'écran ! Cette suggestion provoquée par le rythme optique, on pourrait la qualifier de pré-matérielle, elle rappelle l'action du rythme et de la hauteur des sons dans la musique. Il me semble que des corrélations rythmiques similaires – mais à un niveau plus élevé que le rythme de la simple succession temporelle des photogrammes individuels – régissent aussi les mimiques, la dramaturgie des différentes scènes, etc. Je considère à cet égard que la symbolique qui imprègne le cinéma (dans le cinéma américain : le baiser, le téléphone, la jambe ; dans le cinéma russe : la croix, le drapeau, la mitrailleuse) apparaît et se répète toujours dans des endroits précisément déterminés. C'est à mon avis sur cette base que se produit la suggestion, avec laquelle il est possible de faire de grandes choses. Tel est le fondement de la dramaturgie psychologique du cinéma » (extrait d'une lettre du Dr. Joseph Gregor à René Fülöp-Miller, publiée dans R. Fülöp-Miller, *Die Phantasie-Maschine*, Paul Szolnay Verlag, Berlin-Vienne-Leipzig, 1931, p. 134-135).

Les dernières thèses et les dernières perspectives du Dr. Gregor – oui, ses perspectives aussi ! – paraissent moins convaincantes et intéressantes, mais il est très méritoire pour un historien du théâtre d'avoir saisi cet aspect particulier de la pratique cinématographique.

Comme nous le voyons, sa signification est plus profonde et plus large que le seul cinéma, il renvoie à des phénomènes qui tiennent aux fondements mêmes de l'art et de la méthode en général.

Le cinéma audiovisuel combine même l'action de deux « tambours » : le tambour sonore et le tambour plastique. Seul le puissant entrelacement de ces deux tambours permet de faire triompher un des éléments les plus profonds de la pensée sensible – la synesthésie, qui constitue le point de départ d'une fusion complète des sons, des images et des couleurs dans une forme audiovisuelle unique.

1 Dès la fin des années 1920, Eisenstein s'intéresse à la pensée des cultures primitives, notamment au contact de *La Mentalité primitive* et des *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* de Lucien Lévy-Bruhl, l'un des fondateurs de l'anthropologie française, ainsi que du *Rameau d'or* de James Frazer. Comme en témoigne son projet inachevé *Métod*, il cherche à partir des années 1930 à réactiver, par les moyens de l'art, ce stade de la pensée « prélogique », selon la terminologie de Lévy-Bruhl, un stade où le sujet est doté d'une perception synesthésique et ne fait plus de différence entre les plans subjectif et objectif, entre les plans intérieur et extérieur (ce qui se manifeste notamment dans la « loi de participation » énoncée par Lévy-Bruhl, selon laquelle un être peut être à la fois lui-même et autre chose, par exemple un animal). Lévy-Bruhl la qualifie de prélogique pour signifier qu'elle

n'obéit pas exclusivement aux lois de la logique, dont notamment le principe d'identité. L'anthropologue faisant l'objet de vives critiques en Union soviétique, Eisenstein abandonne son vocable dans ses textes des années 1940 : il désigne désormais la « mentalité prélogique » sous le nom de « pensée sensible » [*tchouvstvennoïé mychléniïé*], en opposition à la pensée rationnelle.

2 La comtesse Natacha Rostov, héroïne de *Guerre et Paix* (1869), assiste à un spectacle, au chapitre III de la première partie, dans lequel elle ne perçoit que ridicule et artifice sans y trouver de sens, regardant « sans voir ».

3 Entre 1930 et 1931, Eisenstein avait imaginé pour Hollywood un film tiré de *Majesté noire* de John Vandercook, mettant en scène la révolte des Noirs en Haïti à la fin du XVIIIe siècle et se concentrant sur le destin d'Henri Christophe, qui de révolutionnaire, devient général, puis s'autoproclame roi, trahissant les idéaux du soulèvement qui lui ont donné accès au pouvoir. Eisenstein souhaitait confier le rôle à son ami l'acteur et chanteur Paul Robeson, membre du parti communiste américain. Le film aurait dû se terminer sur une scène où un battement de tambours rituels provenant de la jungle conduisait le roi à la folie puis au suicide.

4 Lors de son séjour en France, en 1929-1930, Eisenstein manifeste un vif intérêt pour l'architecture religieuse (Chartres, Reims, Amiens, Domremy, Vézelay) comme pour les lieux de pèlerinage (Lisieux, Lourdes). À son grand regret, il ne put se rendre à Lourdes mais put visiter à Marseille une réplique de la grotte dans laquelle la Vierge apparut à Bernadette Soubirous. Eisenstein avait par ailleurs lu dans son enfance *Lourdes* (1894) d'Émile Zola, et avait été marqué par la description des foules en extase.

5 Allusion probable à *La Vie de Klim Samguine* de Gorki (1925-1936).

6 Dès la fin des années 1920, Eisenstein se passionne pour les récits d'expérience mystique comme ceux de Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila, Ignace de Loyola. De ce dernier il lit très attentivement les *Exercices spirituels*, qu'il considère comme « l'une des méthodes les plus raffinées de la psychotechnique extatique » en raison de l'importance qu'elle accorde à l'image, et qui joue à ce titre un rôle considérable dans l'élaboration de la théorie eisensteinienne de l'extase.

7 Eisenstein acquiert lors de son séjour français ce traité de théologie mystique, publié pour la première fois en 1901. Il le lit et l'annote intensivement durant son séjour mexicain – il s'agit d'un des livres préservés de sa bibliothèque comportant le plus de *marginalia*. Il est fasciné par la « mécanique » de l'oraison, qui échappe au contrôle de la raison et conduit le sujet à un état de contemplation extatique.

8 Allusion notamment à « Montage 1937 », *Café Librairie*, n° 2, trad. Michelle-Irène Brudny-de Launay, 1983, p. 104-108. Une version plus complète est disponible en anglais sous le titre « Laocoon », in *Selected Works, Volume II : Towards a Theory of Montage, 1937-1940*, Michael Glenny et Richard Taylor (éd.), trad. Michael Glenny, Londres et New York, I. B. Tauris, 2010.

9 Eisenstein emploie ici un néologisme en russe, *siougjestivnyié*, qu'il tire du français « suggestif » – le nombre élevé de lectures françaises qui l'inspirent pour la présente question expliquant probablement cette tendance à emprunter sa terminologie au français.

10 Eisenstein commente régulièrement dans ses écrits le procédé de la *pars pro toto*, qu'il juge caractéristique de la pensée sensible et dont le gros plan représente la plus éminente manifestation cinématographique.

11 Charles Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), homme d'État et diplomate français qui se distingua par son goût pour l'intrigue politique et devint un symbole de cynisme. Il fut aussi remarqué pour son redoutable sens de la formule.

12 Eisenstein emprunte ce terme aux écrits de Goethe sur la morphologie végétale et animale ainsi qu'à son *Traité des couleurs* (1810), dans lesquels il cherche à mettre en évidence un nombre restreint de « phénomènes originaires », d'archétypes, d'où dériveraient l'ensemble des formes et phénomènes naturels du monde, dans toute leur diversité, selon une succession de métamorphoses. Eisenstein traduit parfois *Urphänomen* par *praféномen*, comme dans le chapitre prévu pour *Montage* intitulé « Le phénomène originaire [*praféномen*] du cinéma : éidétique et rythme », ou par *osnovnoï* [« fondamental »], comme dans un autre chapitre écrit pour *Montage* nommé « *Osnovnoï fénomen kino : dinamika iz statika* » [« Le phénomène fondamental du cinéma : le dynamique issu du statique », in *Montaj*, Naoum Kleïman (dir.) Moscou, Mouzeï Kino, 2000). Il y reprend chaque fois l'idée énoncée dans le présent texte selon laquelle le fondement du cinéma repose sur la capacité du spectateur à percevoir du mouvement à partir de plusieurs vues immobiles d'un même objet ou mouvement projetées selon une certaine vitesse.

13 Le Manifeste d'octobre signé par Nicolas II le 17 octobre 1905 en réponse aux troubles révolutionnaires de 1905, octroyant des droits politiques fondamentaux. Eisenstein fait ici référence au grinçant *Idylle d'Octobre* de Mstislav Doboujinsky, publié dans la revue *Joupel* [« Épouvantail »] en réaction à cette nouvelle. L'artiste place ironiquement sous le Manifeste du tsar placardé sur un mur une gigantesque tâche de sang, flanquée d'une petite poupée abandonnée par terre. Eisenstein analyse cette gravure sur plusieurs pages dans « *Montajnyy obraz dvijéniïa* » [« L'image du mouvement par montage »], prévu pour *Montage*.

14 Nikolaï Chébouïev (1874-1937), éditeur de la revue satirique *Poulémiot* [« La mitrailleuse »] et de *Gazéta Chébouïéva* [« Le journal de Chébouïev »].

15 Eisenstein s'appuie ici sur le livre paru en 1937 *Zametki o prozé Pouchkina* [« Remarques sur la prose de Pouchkine »], de son ami le critique formaliste et théoricien de la littérature Viktor Chklovski.

16 Émélian Pougatchov (1742-1775) : Pouchkine met en scène dans *La Fille du capitaine* (1836) ce Cosaque qui mena une insurrection sous le règne de Catherine II dans l'espoir de s'emparer du trône et qui finit décapité.

17 Mikhaïl Khéraskov (1733-1807), poète notamment connu pour *La Rossiade*, poème épique qui chante la délivrance de la Russie du joug mongol de la « Horde d'or » grâce à la prise de Kazan par Ivan IV.

18 Eisenstein pense ici aux articles « Pouchkine – monteur » (1939), « Pouchkine et le cinéma » (1939).

19 René Fülöp-Miller (1891-1963), écrivain et historien de la culture autrichien. *Die Phantasie-Maschine. Eine Saga der Gewinnsucht* [« La machine à fantaisie. Une saga de l'avarice »] paraît en 1931.

20 Eisenstein convoque également cette référence dans son article « Le phénomène originaire [*praféномen*] du cinéma : éidétique et rythme ».

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe publiée dans *Métod*, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino et Eisenstein-Tsentr, 2002, vol. 1, p. 183-194.

La magie de l'art (8 juillet 1947)

Ce texte figurait dans les archives du neuropsychologue Alexandre Louria (1902-1977), avec lequel Eisenstein, depuis leur rencontre, en 1925, mena d'intenses échanges, portant notamment sur la relation entre motricité et psychisme. Eisenstein lui envoyait régulièrement ses notes et brouillons afin de recueillir ses réactions et critiques. Il dresse ici le bilan de son activité artistique et ses enjeux, et énonce, selon une perspective anthropologique, une thèse fondatrice pour le projet Méthode *et pour sa vision de l'art et de la culture : le lien indéfectible entre les activités artistiques (y compris les plus récentes comme le cinéma) et les pratiques magiques et rituelles ancestrales. Étonnamment, cette articulation lui permet aussi de se positionner contre la « théorie du reflet » marxiste et anti-idéaliste, selon laquelle la pensée et le savoir ne peuvent être que les miroirs du monde, l'œuvre d'art se contentant de reproduire les tendances que renferme la réalité objective, sans pouvoir engendrer de réalité spécifique.*

L'art, pour moi, n'a jamais été de « l'art pour l'art ».

Il n'était pas non plus une occupation consistant à créer quelque chose qui ne ressemblait pas au monde – « mon propre monde ».

Pour autant, je ne me suis jamais donné pour tâche de « refléter » le monde existant.

Ma tâche a toujours été de trouver les leviers pour agir sur les sentiments et les pensées, d'influencer le psychisme et, par là, de modeler la conscience des spectateurs dans la direction voulue, nécessaire, choisie.

Tout cela est déjà dit dans la première formulation imprimée de mon *credo**.

Telle est restée mon orientation de part en part.

Je cite la revue *LEF* (n° 3, juin-juillet 1923) :

« Le matériau de base du théâtre est désormais le spectateur. Conduire le spectateur dans le sens (à l'état d'esprit) souhaité est la tâche de tout théâtre utilitaire [...]

L'instrument de cette élaboration est constitué par l'ensemble des éléments constitutifs de l'appareil théâtral [...]

L'attraction est l'élément [...] premier de la construction du spectacle, l'unité de l'efficience du théâtre [...]

[Le truc], en tant qu'absolu et *autosuffisant*, s'oppose diamétralement à l'attraction, qui, elle, repose exclusivement sur la relation à autre chose – sur la réaction du spectateur [...]

Au lieu du "reflet" statique [...], le montage [...] des influences (des attractions), mais toutes orientées de façon très précise vers un effet thématique final bien déterminé. Voilà ce qu'est le montage des attractions.

Cette voie libère complètement le théâtre du joug de la "figuration illusoire" [...] – jusqu'à présent décisive, inévitable et seule possible[1]... »

Des attractions « extérieures », je suis progressivement passé à un dispositif destiné à transformer le subconscient du spectateur – en ciblant les zones subsensorielles, c'est-à-dire en agissant non seulement sur la conscience ou les ressorts élémentaires des émotions et des sensations, mais aussi sur des leviers ignorés (non enregistrés) du psychisme du spectateur.

La base de ce dispositif est l'agencement des « prises de vues », copiées sur les lois de la pensée prélogique. Celles-ci dictent particulièrement la *forme* de l'œuvre.

Mais il est intéressant de noter que ce ne sont pas seulement ces *moyens* qui renvoient au stade de la pensée sensible-« magique ». « Magique » au sens où elle domine la volonté du sujet perceptif[2].

Je me suis intéressé très tôt aux pratiques rituelles qui sont à l'origine de l'art, et cet intérêt se retrouve très exactement dans ma démarche actuelle. Il s'agit dans les deux cas de :

dominer – exercer une influence – soumettre à soi, à sa propre volonté.

Là (et alors), la nature et les forces de la nature.

Ici, la psychologie (et les sens) du spectateur, et, en la modifiant, soumettre son idéologie à mon idéologie de propagandiste (à mon idée, à ma conception, à ma vision des phénomènes).

Le problème du « reflet » m'a toujours semblé relever d'une approche passive et indigne.

L'art s'est toujours présenté comme un « instrument de violence », comme un outil (une arme) de transformation du monde à travers la manipulation des consciences.

Il est intéressant de noter que cela renvoie au devenir de l'individu au sein de la nature, tandis que le « reflet » renvoie à l'automatisme primitif, à la capacité de reproduire l'image éidétique, qui se situe sur un niveau inférieur, quelque part dans les régions du pur instinct mimétique, et confine directement au stade le plus bas de la reproduction, c'est-à-dire la reproduction biologique de soi dans sa descendance : chez les bêtes, comme chez les plantes.

Ces deux phases successives du développement coïncident dans leur point zéro : *l'emprise magique est assurée par la reproduction.*

(l'idole que j'ai fabriquée est *vraiment* le dieu, le dieu [tombe] ainsi progressivement entre mes mains : je le fustige, s'il ne me fournit pas une belle récolte !)

Dans la danse mimétique ou dans le dessin éidétique (très tôt) ou (plus tard) dans la [représentation] *pars pro toto* – dans la « partie » (puis : le signe) de substitution, au-delà de la reproduction – [il faut penser] l'emprise.

Ensuite, les fonctions se différencient.

Puis s'entrelacent.

S'engouffrent entièrement dans une seule direction (Répine, Chichkine[3] – à la limite du reflet passif).

En outre, ce n'est pas seulement le monde objectif qui est reflété, on peut aussi voir se refléter « sur la toile » l'image déformée du monde dans le psychisme ravagé d'un psychopathe (par exemple Salvador Dalí[4]), etc.

Hypertrophie de l'autre approche – dans cette conception « agressive » de l'art qui est (et qui était) la mienne.

La mise en œuvre de cette approche passe par l'unité avec le reflet.

Au début, le processus est parfaitement clair – et peut-être seulement au cinéma : dans nos *credo** cinématographiques des années 1920.

L'unité de réalité la moins déformée « en soi » se trouve dans le photogramme lui-même (*nec plus ultra** du *reflet*).

Et *l'affirmation la plus forte de la volonté* de l'auteur passe par la juxtaposition de ces unités qui dans ce contexte bouleversent – « là où c'est nécessaire » (dans la direction voulue) – la conscience du spectateur (par le biais des émotions et des sensations).

Tout cela montre que mon orientation artistique est « profondément » liée aux fonctions primitives de l'art, et, même en tant qu'art, ne peut être dissociée des autres activités humaines !

1 Eisenstein cite ici « Le Montage des attractions », manifeste publié dans la revue *LEF*.

2 La « magie » n'est pas ici une simple façon de parler. En effet, l'art (l'art véritable) ramène artificiellement le spectateur au stade de la pensée sensible, de ses normes et de ses conceptions, qui est le stade de l'interaction magique avec la nature. Quand vous établissez par exemple un lien synesthésique entre le son et l'image, vous mettez le spectateur dans un état de pensée sensible où la perception synesthésique est la seule possible, où les perceptions ne sont pas encore différenciées. Vous avez alors « reconstruit » le spectateur selon les normes d'une perception primitive qui n'est plus celle d'aujourd'hui – vous l'avez « ramené » au stade magique de la perception du monde. Et l'idée portée *par un tel système* d'influences, mise en forme *par de tels moyens*, gouverne irrésistiblement les émotions.

Car les sensations et la conscience sont ici contrôlées et dirigées presque comme dans la *transe*. Et un art qui perçoit le monde dans cet état passif d'extase magique exerce en même temps une action magique positive sur le spectateur, sous l'emprise du magicien-créateur. [note d'Eisenstein]

3 Ilya Répine (1844-1930) et Ivan Chichkine (1832-1898) : *cf.* dans le présent ouvrage, « La synthèse des arts », note 1, p. 301.

4 Eisenstein polémiqua à plusieurs reprises avec les surréalistes, ne se reconnaissant d'affinités qu'avec la composante « hétérodoxe » du mouvement, autour de Georges Bataille. Il se montre particulièrement virulent à l'égard de Dalí, dont il considère le travail comme une « mystification de l'inconscient. »

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe publiée dans *Métod*, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino et Eisenstein-Tsentr, 2002, vol. 1, p. 46-47.

Le film autobiographique (28 novembre 1947)

Dans ces notes, Eisenstein évoque la manière dont ses films reflètent avant tout sa personnalité et ses obsessions, convoquant d'autres figures de cinéastes comme Charlie Chaplin et Erich von Stroheim, qu'il rencontra lors de son expérience hollywoodienne. Cette interrogation s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus générale sur l'œuvre comme autobiographie, déterminée, sur les plans formel et stylistique, par le tempérament de l'auteur, et qui se distinguerait par son efficacité et sa puissance. Eisenstein s'appuie sur des exemples empruntés à Michel-Ange, Vincent Van Gogh, Émile Zola, ou, comme ici, au Greco. Si cette recherche est destinée à son recueil Méthode, *qu'il n'achèvera pas, on en retrouve également la trace dans ses* Mémoires, *qu'il rédige au même moment. Dans ces dernières, plusieurs passages sont consacrés à un thème qui traverse son œuvre cinématographique, qu'il identifie rétrospectivement comme l'obsession de l'unité – déjà présente dans ce texte.*

1. *Charlie*[1] *pure** se met lui-même en scène (comme, par exemple, Jean-Jacques[2]). Toute la pré-biographie dans *Dog's Life* et *The Kid*[3]. *Summarising** [résumant] la ligne de son « donjuanisme » dans *Monsieur Verdoux*[4].

2. Stroheim aussi se met en scène. Dans son aspect autobiographique viennois[5].

3. À travers l'image générale [*obraz*] du héros. *Yo* [Moi] – le Terrible[6]. Dovjenko – Mitchourine[7]. Kozintsev – Pirogov[8].

4. À travers l'image générale du film (sur le modèle de *Tempête sur Tolède*[9]). *Revealing in** [se révélant dans] *Potemkine* (*Le Sage*[10], *as well** [aussi] Mlb[11] !)

*La Ligne générale, Mexico – everywhere** [partout].

L'auteur et son thème – *Unity** [unité] (chez moi).

(Racines biographiques de mon *idée fixe** *of unity** [de l'unité].)

Cf. *Painting and Personality (the divorce case of Aileen parents*[12]*)** [*Peinture et personnalité* (l'affaire du divorce des parents Aileen)]

*As foretaste towards biographical films** [Comme un avant-goût des films biographiques] ?

1 Charlie Chaplin.

2 Référence à Jean-Jacques Rousseau, dont *Les Confessions* (1782) révolutionnèrent le genre de l'autobiographie.

3 *Une vie de chien* (1918), *Le Kid* (1921).

4 Sorti en 1947, soit au moment où Eisenstein rédige ce texte. Si les deux films de Chaplin précédemment cités retracent l'enfance du cinéaste, *Monsieur Verdoux* exprimerait des traits de sa personnalité, notamment sa dimension de séducteur invétéré.

5 Eisenstein considère que, bien qu'Américain, tout l'œuvre d'Erich von Stroheim (1885-1957), dans lequel il joue lui-même souvent des rôles d'aristocrate, serait pétri de sa relation d'amour et de haine à l'encontre de la société viennoise impériale de son enfance.

6 *Ivan le Terrible*, dans lequel Eisenstein construit l'image complexe du tsar Ivan à partir de plusieurs références : outre les traits du tsar lui-même renseignés par les sources historiques, il se tourne vers la personnalité d'autres personnages historiques comme Philippe II d'Espagne, de personnages de fiction (*Macbeth, Richard III* de Shakespeare, *Boris Godounov* de Pouchkine), y mêlant aussi des aspects de son propre caractère, notamment le doute et l'indécision, le sentiment de solitude.

7 Dovjenko travaillait alors sur le scénario de *Mitchourine. La vie en fleurs,* qui sortira en 1949, consacré au pépiniériste et agronome Ivan Mitchourine (1855-1935), dont les travaux sur la sélection et l'hybridation des plantes introduisirent la culture de nombreuses plantes hybrides en Union soviétique. Mitchourine considérait que le milieu l'emportait sur le facteur génétique dans le développement des végétaux, thèse qui fut reprise par Trofim Lyssenko (1898-1976) pour contrer « la génétique bourgeoise ». Dans son film, Dovjenko attribue à l'agronome ses propres réflexions sur la nature et sur les relations sociales, tout en le dotant d'une apparence semblable à la sienne.

8 Dans *Pirogov*, film sorti en 1947, Eisenstein pense reconnaître les traits de caractère de son ami le cinéaste Grigori Kozintsev dans le personnage de Nikolaï Pirogov (1810-1881), l'une des plus grandes figures de la médecine du XIXe siècle. Ses apports furent entre autres décisifs pour la chirurgie militaire, notamment en matière d'anesthésie.

9 Référence à la peinture du Greco, *Vue et plan de Tolède*, qu'Eisenstein commente longuement dans son essai « El Greco y el cine ». Le cinéaste considère que les vues de Tolède du Greco fonctionnent avant tout comme des autoportraits traduisant le tempérament du peintre, des « fragments de nature recomposée à l'image et à la ressemblance de l'auteur, dans lequel il exprime son tourment intérieur » (« El Greco y el cine », in *Cinématisme. Peinture et cinéma*, François Albera [dir.], Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, 2009, p. 76).

10 Référence à la mise en scène par Eisenstein et Sergueï Trétiakov du *Sage* (1923), d'après *Il n'est si sage qui ne faille* d'Alexandre Ostrovski.

11 Eisenstein désigne par l'abréviation « Mlb » le terme *Mutterleibversenkung*, « plongée dans le sein maternel », qui renvoie à l'aspiration, impossible à satisfaire, à retourner dans l'utérus maternel. Il la tire de ses lectures de *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle* de Sándor Ferenczi (1924) et de *Traumatisme de la naissance* d'Otto Rank (1924). Considérant le « Mlb » comme un archétype universel, il en recherche, dans *Méthode,* des manifestations dans l'histoire de l'art, de la littérature, comme dans ses propres films.

12 La publication du livre de Rose H. Alschuler et La Berta Weiss Hattwick *Painting and Personality. A Study of Young Children* (1947, University of Chicago Press) est contemporaine de la rédaction du présent texte. L'ouvrage, en deux volumes, est consacré à la manière dont les dessins d'enfants peuvent révéler des aspects psychologiques. Eisenstein renvoie ici au cas de la petite Aileen, étudié dans le second volume, qui, habitant entre plusieurs domiciles à la suite du divorce de ses parents, peignait de manière récurrente une forme rouge ovale qu'elle désignait comme « la maison » et qui exprimerait, selon les auteurs, l'aspiration de la petite fille à une maison rassurante pouvant combler son besoin d'affection, un motif qu'elle aurait été plus à même de reproduire dans des périodes de tristesse et d'anxiété. Il n'est guère étonnant qu'Eisenstein retienne cet exemple précis, puisqu'il consacre lui-même de longs développements à l'incidence du divorce de ses propres parents sur sa vie dans ses *Mémoires*.

Traduit par Pierre Rusch d'après l'édition russe publiée dans *Métod*, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino et Eisenstein-Tsentr, 2002, vol. 2, p. 428-429.

Приложения

П

Annexes

Chronologie

1898

23 janvier (10 janvier selon le calendrier julien) : naissance à Riga (actuelle Lettonie). Son père, Mikhaïl Eisenstein, est alors un architecte renommé ; sa mère, Ioulia Konetskaïa, est issue d'un milieu aisé.

1905

27 juin-7 juillet (14-24 juin) : mutinerie du *Potemkine* et émeutes d'Odessa.

1906

Eisenstein voit son premier film, *Les 400 Farces du diable*, de Georges Méliès, lors d'un voyage avec ses parents à Paris.

1909

Séparation de ses parents (le divorce sera prononcé en 1912). Sa mère déménage à Saint-Pétersbourg. Eisenstein reste avec son père, à Riga.

Enfant, il dessine beaucoup ; en plus du russe, il parle allemand, français et anglais.

1912

La mise en scène de *Turandot*, de Carlo Gozzi, par Fiodor Komissarjevsky au théâtre Nezlobine de Riga éveille la passion d'Eisenstein pour le théâtre et la commedia dell'arte.

Lénine fonde le parti bolchévik et commence à publier la *Pravda*.

1914

Août : début de la Première Guerre mondiale.

1915

Il entre à l'Institut des travaux publics de Pétrograd, où il étudiera deux ans.

1917

La première du *Bal masqué* de Mikhaïl Lermontov, dans la mise en scène de Vsévolod Meyerhold, le convainc de se consacrer au théâtre.

Révolution de Février et abdication du tsar Nicolas II.

Révolution d'Octobre.

20 décembre (7 décembre) : création de la Tchéka (Commission extraordinaire panrusse pour la répression de la contre-révolution et du sabotage).

1918

Eisenstein s'engage volontairement dans l'armée Rouge en tant qu'ingénieur, tandis que son père rejoint le camp des Blancs.

Il lit *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* et *La Science des rêves* de Sigmund Freud.

1919

Il travaille comme acteur, décorateur et metteur en scène de théâtre dans différents clubs militaires ; il étudie intensivement le théâtre.

1920

Il décore des trains d'agit-prop.

Démobilisé, Eisenstein peut s'inscrire à l'Académie militaire de Moscou, pour y étudier le japonais. Il passe par Vitebsk, où s'est créé le groupe Ounovis, autour de Kasimir Malévitch, au sein de l'École populaire d'art, et découvre le suprématisme.

Il rejoint le Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult comme chef-décorateur puis, en 1921, comme directeur artistique.

Il rencontre son futur assistant, Grigori Alexandrov.

Il fréquente des loges maçonnique et rosicrucienne.

1921

Il entre aux Ateliers d'État supérieurs de la mise en scène (GVyRM), de Vsévolod Meyerhold ; il y découvre la biomécanique, méthode d'entraînement de l'acteur fondée par ce dernier.

1921-1922

Il exerce comme acteur, décorateur et metteur en scène pour différents groupes théâtraux à Moscou, comme la Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS), l'Atelier de Nikolaï Foregger (MastFor), au Proletkoult et à l'atelier de Meyerhold au GITIS (Institut d'État des arts du théâtre).

Plusieurs de ses réalisations font sensation, dont *Le Mexicain*, d'après Jack London.

Il quitte les GVyRM.

1922-1923

Il suit des cours à l'atelier de Lev Kouléchov.

1922

Mars : Staline devient le secrétaire général du parti communiste.

30 décembre : naissance de l'URSS (Union des républiques socialistes soviétiques).

1922-1924

Avec Sergueï Trétiakov, Eisenstein prend la tête du Pérétrou (théâtre ambulant du Proletkoult). Ils montent plusieurs pièces de Trétiakov : *Il n'est si sage qui ne faille*, *Entends-tu Moscou ?* et *Masques à gaz*.

1923

Première expérience cinématographique : *Le Journal de Gloumov*, court-métrage inséré dans la mise en scène du *Sage* (d'après *Il n'est si sage qui ne faille* d'Alexandre Ostrovski [1868]), à l'occasion de laquelle il élabore la notion de « montage des attractions ».

1924

21 janvier : mort de Lénine.

Eisenstein assiste Esther Choub pour le remontage de *Docteur Mabuse, le joueur*, de Fritz Lang (1922), destiné aux écrans soviétiques sous le titre *La Pourriture dorée*.

Il tourne et monte son premier long-métrage, *La Grève*, qui lui vaut à sa sortie, l'année suivante, un franc succès et l'hostilité de Dziga Vertov.

Eisenstein rompt avec le Proletkoult.

1925

Tournage et première (sortie en salles : 18 janvier 1926) du *Cuirassé Potemkine*. Le film, commandé pour le 20e anniversaire de la première révolution russe, propulse Eisenstein vers une célébrité mondiale.

1926

Lors d'un voyage d'étude à Berlin, Eisenstein

commence à réfléchir au projet d'un film tourné dans un gratte-ciel entièrement en verre, *Glass House*, qu'il ne réalisera jamais, comme bien d'autres projets de film non moins ambitieux et visionnaires.

De retour en URSS, il commence à travailler, dans le Caucase nord, à *La Ligne générale*, film consacré à la modernisation des campagnes soviétiques.

Douglas Fairbanks et Mary Pickford, en tournée russe, proposent à Eisenstein de travailler pour Hollywood.

Péra Atachéva devient sa compagne.

Pour le dixième anniversaire de la prise de pouvoir par les bolchéviks, Eisenstein reçoit la commande d'un film monumental devant célébrer la révolution, *Octobre*.

1927-1928

Il travaille à *Octobre*, superproduction soumise à plusieurs remaniements d'ordre politique. À sa sortie, le film remporte un accueil mitigé, notamment à cause du « cinéma intellectuel » qu'Eisenstein y déploie.

Après avoir lu *Ulysse* de James Joyce, il rêve de pouvoir tourner un film qui prendrait pour point de départ *Le Capital* de Karl Marx.

1928

Il est nommé professeur à l'Institut du cinéma (futur VGIK – Institut d'État de la cinématographie).

Rupture d'Eisenstein avec le groupe LEF.

Avec Grigori Alexandrov et Vsévolod Poudovkine, il publie le manifeste sur « L'avenir du film sonore et le contrepoint orchestral ».

Il assiste à une performance de kabuki à Moscou.

Mars : conférence du Parti sur le cinéma. Il est exigé qu'un film soit « compréhensible par des millions ».

Lancement du premier plan quinquennal.

Staline consolide son pouvoir absolu sur l'Union soviétique après avoir éliminé ses rivaux et opposants.

1929

Début de la collectivisation.

Eisenstein reprend le travail sur *La Ligne générale*, dont le titre devient *L'Ancien et le Nouveau*.

1929-1930

Il voyage en Europe (Allemagne, Suisse, Belgique, Grande-Bretagne, France, Pays-Bas) puis aux États-Unis avec Grigori Alexandrov et Édouard Tissé, pour s'approprier les techniques du cinéma sonore.

En Suisse, après le Congrès international du cinéma indépendant de La Sarraz, il tourne *Misères de femmes, joies de femmes*.

À Paris, il tourne *Romance sentimentale* ; la projection de *La Ligne générale* à la Sorbonne est interdite.

Eisenstein passe six mois à Hollywood, travaillant sur plusieurs projets de film qui sont rejetés l'un après l'autre par la Paramount ; violente campagne anti-communiste à son égard.

Il fait de très nombreuses rencontres et lie des amitiés artistiques et intellectuelles (Charlie Chaplin, Jean Cocteau, Walt Disney, Valeska Gert, Jean Painlevé, Hans Richter, et bien d'autres...). Eisenstein est la coqueluche des milieux avant-gardistes européens et américains.

1930-1932

Financé par l'écrivain socialiste Upton Sinclair, il tourne au Mexique *¡Que viva Mexico!*, vaste et ambitieuse fresque sur l'histoire et le peuple mexicains, dont il ne réalisera jamais le montage et dont les bobines lui sont confisquées par son commanditaire, à la suite de désaccords croissants et sous la pression de Staline pour faire rentrer Eisenstein en URSS.

Des amitiés se créent avec les représentants du muralisme et de l'indigénisme mexicains (Anita Brenner, Jean Charlot, Frida Kahlo, Tina Modotti, José Clemente Orozco, Diego Rivera...).

Au Mexique, il renoue avec sa pratique graphique – qu'il n'abandonnera plus jusqu'à sa mort –, et ce, de manière frénétique.

1932

Il est de retour en URSS, dans un climat hostile. Il reprend des activités pédagogiques au VGIK.

Avril : un décret du Comité central du Parti procède à la refonte de l'ensemble des organisations littéraires et artistiques soviétiques, assurant au Parti un contrôle étroit sur tous les domaines artistiques.

1932-1948

Eisenstein entreprend de nombreux chantiers théoriques d'envergure sur l'art et la culture, restés inachevés (*Montage*, *Méthode*, *La Non-Indifférente Nature*, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*...).

1932-1935

Échec de plusieurs projets de film, dont la comédie *MMM* et l'adaptation de *La Condition humaine* d'André Malraux. Eisenstein connaît des épisodes dépressifs.

1933

Plusieurs films sortent, produits par Sol Lesser, à partir du matériau mexicain filmé par Eisenstein, sans respecter son projet initial, suscitant les protestations des cinéphiles du monde entier.

1934

Au premier congrès des Écrivains soviétiques (17 août-1er septembre), le réalisme socialiste est défini comme « méthode de base de la littérature soviétique ». Le dogme s'applique désormais à tous les arts.

Eisenstein et Péra Atachéva se marient.

1er décembre : l'assassinat du secrétaire du Comité central, Sergueï Kirov, sert de prétexte à Staline pour lancer les procès de Moscou.

1935

Critiques extrêmement virulentes à l'occasion de la Première Conférence des travailleurs du cinéma soviétique. Eisenstein est accusé de s'être éloigné de la « réalité soviétique d'aujourd'hui ».

Il déménage près du studio Mosfilm.

1935-1937

Il tourne *Le Pré de Béjine*, avec de nombreuses modifications imposées (le second scénario est élaboré avec Isaac Babel), avant que le pouvoir ne mette définitivement fin au projet. Le film est détruit. Eisenstein est contraint de faire son autocritique.

1936-1938

Terreur stalinienne ; grandes purges, procès de Moscou.

1938

Staline passe commande à Eisenstein d'*Alexandre Nevski*, avec une musique composée par Sergueï Prokofiev et un scénario co-signé avec Piotr Pavlenko. Remportant un grand succès, le film permet au cinéaste de revenir en bonne grâce auprès du pouvoir.

1939

Eisenstein est décoré de l'ordre de Lénine ; il est fait docteur ès arts sans soutenance de thèse.

Il réintègre le VGIK, qu'il avait été contraint de quitter en 1937.

Il travaille au film *Le Canal de Fergana*, avec tournage en Asie centrale. Le projet échoue.

Vsévolod Meyerhold est arrêté, et sera exécuté l'année suivante.

1939-1940

Eisenstein travaille à la mise en scène de *La Walkyrie* de Richard Wagner au théâtre du Bolchoï, dans le cadre du pacte germano-soviétique de non-agression.

Il réfléchit à un film en couleurs au sujet d'Alexandre Pouchkine.

Léon Trotski est assassiné au Mexique.

1941

Eisenstein reçoit le grand prix Staline pour *Alexandre Nevski*.

22 juin : Hitler attaque l'Union soviétique.

Eisenstein prend part au comité antifasciste juif et à l'appel radiophonique en direction des juifs du monde entier.

Le studio Mosfilm est évacué au Kazakhstan. Eisenstein quitte Moscou pour trois années.

1941-1946

Il élabore et tourne les trois parties d'*Ivan le Terrible*, à Alma-Ata et à Moscou.

1946

Eisenstein reçoit le prix Staline pour la première partie d'*Ivan le Terrible*.

Il a un premier infarctus.

Il rédige ses *Mémoires*.

Mort de sa mère.

Condamnation officielle de la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*.

1947

Eisenstein rencontre Staline pour tenter de résoudre le conflit à propos de la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*, en vain. Sa sortie en salles ne sera autorisée qu'en 1958 ; le tournage de la troisième partie est suspendu.

Il est nommé directeur du département de cinéma de l'Institut de l'histoire des arts et de l'Académie des sciences de l'URSS.

1948

11 février : Eisenstein meurt d'un infarctus, à Moscou, où il est enterré le 13 février, au cimetière Novodiévitchi.

Filmographie

Établie par Naoum Kleïman

LE JOURNAL DE GLOUMOV
[*Dniévnik Gloumova*]

1923, 1 bobine, 120 mètres
«Attraction» filmée pour le spectacle *Le Sage*, d'après Alexandre Ostrovski, première le 22 avril 1923 au Premier Théâtre du Proletkoult. A été inclus par Dziga Vertov sous le titre *Sourires printaniers du Proletkoult* [*Vésenniïé oulybki Proletkoulta*] dans *La Kino-Pravda du printemps* [*Vésenniaïïa Kino-Pravda*] (*Kino-Pravda*, n°16, 1923)

Réalisateur :
Sergueï Eisenstein
Directeur de la photographie :
Boris Frantsisson
Distribution : Ivan Iazykanov (Gloumov), Maxime Chtraoukh (Mamaïev/Mamilioukov-Prolivnaïa), Véra Ianoukova (Mamaïéva), Grigori Alexandrov (Goloutvine), Alexandre Antonov (le général Kroutitsky/Joffre), Mikhaïl Gomorov (Touroussina), Ivan Pyriev (Gorédouline/le fasciste), Véra Mouzykant (Mashenka/Mary McLac)

LA GRÈVE
[*Statchka*]
Titre provisoire : *Le Nid du diable* [*Tchiortovo gnezdo*]
Sous-titre dans les titres : «Première partie du cycle *Vers la dictature* [*K diktatouré*]»

1924, 6 bobines,
2649 mètres (VO),
1969 mètres (version commerciale sonorisée)
Production : Goskino (1er studio) et Proletkoult (Moscou)
Tournage :
juillet-octobre 1924
Montage achevé :
14 décembre 1924
Première : 19 mars 1925
Sortie en salles :
28 avril 1925
Scénario :
Sergueï Eisenstein, Grigori Mormonenko (pseud. Alexandrov), Valéri Pletniev, Ilya Kravtchounovsky
Réalisateur :
Sergueï Eisenstein
Directeur de la photographie :
Édouard Tissé
Décorateur : Vassily Rakhals
Assistants réalisateurs :
Grigori Mormonenko (pseud. Alexandrov), Ilya Kravtchounovsky et Alexandre Liovchine
Assistants photographes :
Vassily Khvatov, Vladimir Popov
Directeur de production :
Boris Mikhine
Distribution : collectif du Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult : Ivan Klioukvine (ouvrier «leader» de la grève), Alexandre Antonov (ouvrier membre du comité de grève), Mikhaïl Gomorov (ouvrier avec harmonica), Konstantin Kochine (ouvrier au samovar), Danyl Boudko (Stronguine, l'ouvrier qui se pend), Sergueï Toumanov (ouvrier), Alexandre Liovchine (membre du comité de grève devenu traître), Véra Ianoukova, Olga Ivanova, Borissova, [A.] Kouznetsova (épouses d'ouvrier), P. Graïver (actionnaire obèse), Pavel Poltoratsky (actionnaire maigre), Dmitri Béliaïev (troisième actionnaire), Vassily Charouïev (directeur de l'usine), L. Alexeïev (contremaître), Grigori Alexandrov-Mormonenko (un administrateur), Olga Pétrovskaïa (la cocotte dans l'auto du directeur), Naoumovitch (un gendarme), I. Ivanov (chef de l'Okhrana, la police politique secrète), Maxime Chtraoukh (le mouchard «le Bouledogue»), Arkadi Kourbatov (le mouchard «le Renard»), Piotr Malek (le mouchard «la Chouette»), Alexandre Ianychevsky (le mouchard «le Singe»), Boris Iourtsev (le Roi de la pègre), Judith Glizer (la Reine de la pègre), Ivan Iazykanov (membre de la pègre), Vladimir Ouralsky, Vassily Jouravlev, ainsi que Micha Mamine (le garçon tué dans l'épisode «La répression de la grève»), travailleurs de l'établissement industriel de maintenance ferroviaire de Kolomna, résidents de Moscou

LE CUIRASSÉ POTEMKINE
[*Bronénossets Potiomkine*]
Sous-titre dans le générique : «Un film du cycle "1905"»

1925, 5 bobines,
1850 mètres (VO),
1740 mètres (version commerciale)
Production : Goskino (1er studio)
Tournage : fin de juillet-août 1925, à Moscou et à Léningrad ; 24 août-fin de novembre 1925, à Odessa et à Sébastopol
Montage : fin novembre-21 décembre 1925
Première :
24 décembre 1925, théâtre Bolchoï, Moscou
Sortie en salles :
18 janvier 1926
Versions sonorisées :
- 1930, Allemagne (version censurée abrégée, 1353 mètres), directeur du doublage : Phil Jutzi, musique : Edmund Meisel (accompagnement orchestral composé en 1926)
- 1943, États-Unis (sous le titre *Seeds of Freedom* [*Graines de liberté*], avec un prologue et un épilogue sur des partisans se battant contre l'Allemagne nazie d'après le scénario d'Albert Maltz), directeur artistique du doublage : Hans Burger, directeur de la photographie : Edward Altmann, musique : Paul Abraham
- 1950, URSS (studio Mosfilm, version censurée allemande partiellement remontée, avec cartons modifiés) : directeurs de la sonorisation : Sergueï Kazénov et E. Kachkévitch, musique : Nikolaï Krioukov
- 1972, États-Unis (version 16mm pour la télévision reconstituée par le chef d'orchestre Arthur Kleiner à partir de la version muette intégrale supervisée en 1926 par John Grierson pour être distribuée avec la musique d'Edmund Meisel)
- 1976, URSS (studio Mosfilm, version restaurée et reconstituée par Naoum Kleïman), musique tirée de Dmitri Chostakovitch, directeur de la sonorisation : Dmitri Vassiliev, sous la direction artistique de Sergueï Ioutkévitch
- 2005, Allemagne (version intégralement restaurée sous la direction d'Enno Patalas présentée au Festival international du film de Berlin), musique : Edmund Meisel, direction d'orchestre : Frank Strobel

Scénaristes :
Nina Agadjanova-Choutko et Sergueï Eisenstein (d'après le script de *L'Année 1905*)
Réalisateur :
Sergueï Eisenstein
Directeur de la photographie :
Édouard Tissé
Décorateur : Vassily Rakhals
Premier assistant réalisateur : Grigori Alexandrov
Assistants réalisateurs :
Maxime Chtraoukh, Mikhaïl Gomorov, Alexandre Antonov, Alexandre Liovchine
Assistants photographes :
Vladimir Popov, S. Klioutchevsky
Photographe de plateau :
Vladimir Féfer
Directeur de production :
Iakov Bliokh
Administrateurs :
A. P. Krioukov et A. Kotochev
Distribution : Alexandre Antonov (Vakoulintchouk), Levtchenko (Matiouchenko), Ivan Bobrov (le «bleu»), Vladimir Barsky (Golikov, commandant du cuirassé), Grigori Alexandrov (Guiliarovsky, commandant en second), Maroussov (officier de grande taille), Alexandre Liovchine (officier), Andreï Faït (officier dans le carré), Mikhaïl Gomorov (matelot), Zavitok (médecin de marine Smirnov), Poutiata (le prêtre Piménov), Konstantin Feldman (interprète son propre personnage : un étudiant délégué par les révolutionnaires d'Odessa auprès de l'équipage du cuirassé), Miron Kourilsky (jeune marin avec une proclamation), Protopopov et Lanskoï (vieillards sur la jetée), Maria Masséna (vieille femme sur la jetée), Romanovskaïa (vieille femme priant), Zilberman (matelot sur la jetée), Brodsky (correspondant), Glotov (provocateur antisémite), Ioulia Eisenstein (femme à l'oie), Olga Ivanova (jeune femme originaire d'Odessa au tout début de la séquence de l'escalier), Prokopenko (mère d'Aba), Aba Glaouberman (Aba, garçon tué dans l'escalier), Béatrice Vitoldi (mère au landau), Bazilévitch (étudiante), Zérénine (étudiant), Chévaléva et Tcharova (dames aux parapluies dans l'escalier), N. Poltavtséva (institutrice au lorgnon), Artobolevsky, Vargatch, Sokolsky, T. Souvorina, Repnikova (groupe de Poltavtséva), Laskaïa (femme à la lorgnette), Korobéï (cul-de-jatte), Kraouzé, Dagmarov, Stroganov (citoyens d'Odessa dans l'escalier), Boris Chtchépanovsky (premier garçon tué dans l'escalier), ainsi que des marins de la flotte de la mer Noire, des pêcheurs et des habitants d'Odessa

OCTOBRE
[*Oktiabr*]
Titre provisoire et titre de diffusion dans certains pays : *Dix jours qui ébranlèrent le monde*

1927-1928, 7 bobines,
2600 mètres
Production : Sovkino (Moscou-Léningrad)
Première projection de la version courte :
7 novembre 1927, théâtre Bolchoï, Moscou
Sortie en salles de la version finale : 14 mars 1928.
- 1967, une version abrégée est sonorisée (URSS, studio Mosfilm, réalisateur de l'édition sonore Grigori Alexandrov, musique des œuvres de Dmitri Chostakovitch, montage d'Esther Tobak).
- 2012, une version est reconstituée par le Munich Filmmuseum et la chaîne de télévision Arte sous la direction d'Enno Patalas, avec la musique d'Edmund Meisel, remaniée par Bernd Thewes. Cette version est présentée pour la première fois au Festival international du film de Berlin, sous la direction du chef d'orchestre Frank Strobel.

Scénaristes et réalisateurs :
Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov
Directeur de la photographie :
Édouard Tissé
Deuxième caméraman :
Vladimir Popov
Décorateur :
Vassily Kovriguine
Assistants réalisateurs :
Maxime Chtraoukh, Mikhaïl Gomorov, Ilya Trauberg
Assistant photographe :
Vladimir Nielsen
Distribution : ouvrier Vassily Nikandrov (Lénine), Nikolaï Popov (Alexandre Kérensky), Boris Livanov (le ministre Térechtchenko), Liachtchenko (le ministre Konovalov), Tchibissov (le ministre Skobélev), Mikholev (le ministre Kichkine), Smelsky (le ministre Verdérevsky), Nikolaï Podvoïsky (dans son propre rôle, président du Comité militaire révolutionnaire de Pétrograd), travailleurs de Léningrad, soldats de l'armée Rouge et de la flotte militaire de la Baltique

LA LIGNE GÉNÉRALE
[*Guénéralnaïa Liniïa*]
Titre de la deuxième version du film sortie en salles : *L'Ancien et le Nouveau* [*Staroïé i Novoïé*]
1926-1929, 6 bobines,
2469 mètres
Production : Sovkino (Moscou)
Tournage : novembre 1926 – janvier 1927, à Bakou, Moscou, Léningrad, Rostov-sur-le-Don, Mougana et dans le Caucase nord ; reprise du tournage :

juin-novembre 1928 ; prises de vues complémentaires : avril-mai 1929, dans le Caucase nord et près de Rostov, au sovkhoze Guigant (Géant)
Montage : décembre 1928 – février 1929
Sortie en salles : 7 novembre 1929

Scénaristes et réalisateurs : Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov
Directeur de la photographie : Édouard Tissé
Deuxième caméraman : Vladimir Popov
Décorateurs : Vassily Kovriguine, Vassily Rakhals
Architecte : Andreï Bourov
Assistants réalisateurs : Maxime Chtraoukh, Mikhaïl Gomorov, Alexandre Antonov, A. Gontcharov
Assistant photographe : Vladimir Nielsen
Interprètes : Marfa Lapkina (Marfa), M. Ivanine (son fils), Vassily Bouzenkov (membre du Komsomol, secrétaire de la coopérative laitière), Nejnikov (Mitrochkine, instituteur et agronome), Tchoukhmariev (koulak), Kostia Vassiliev (conducteur du tracteur), G. Matveï (pope), I. Ioudine (membre du Komsomol), E. Soukharéva (guérisseuse), Mikhaïl Gomorov, M. Paléï, Éfimkine, Khourtine, Noujdine (paysans)

TEMPÊTE SUR LA SARRAZ
[*Die Erstürmung von La Sarraz*]
« Un film sur la lutte du cinéma indépendant contre le cinéma commercial », tourné lors du premier Congrès international du cinéma indépendant (Cici) au château de La Sarraz (Suisse), 3-7 septembre 1929
Film réputé perdu

Scénaristes et réalisateurs : Sergueï Eisenstein et Hans Richter (avec Ivor Montagu)
Directeur de la photographie : Édouard Tissé
Assistant réalisateur : Grigori Alexandrov
Interprètes : Janine Bouissounouse (le Cinéma indépendant), Moichirô Tsuchiya (le Cinéma commercial japonais), Jack Isaacs (Barbe-Bleue, le chevalier du Cinéma commercial), Sergueï Eisenstein (Don Quichotte), Hans Richter (chevalier du Cinéma indépendant avec une lance), Léon Moussinac (D'Artagnan), Béla Balázs (chevalier en cuirasse), Jean-George Auriol (le critique libérateur)

ROMANCE SENTIMENTALE
Société de production : Sequana Films (France)
Sortie en salles : 12 septembre 1930 (à Paris)

Scénaristes, réalisateurs et monteurs : Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov
Directeur de la photographie : Édouard Tissé
Assistant réalisateur : Boris Ingster
Producteur : Léonard Rosenthal
Directeur de production : Simon Schiffrin
Ingénieur du son : Georges Lampin
Compositeur : Alexis Arkhangelsky
Décorateur : Lazare Meerson
Chanteuse : Mara Gri

TREMBLEMENT DE TERRE À OAXACA
[*La destrucción de Oaxaca*]

1 bobine, 12 minutes
Documentaire tourné à Oaxaca (Mexique) les 16 et 17 janvier 1931 et projeté le 22 janvier
A été diffusé uniquement au Mexique

Réalisateur : Sergueï Eisenstein
Directeur de la photographie : Édouard Tissé

¡QUE VIVA MEXICO!
Film inachevé

Production : Mexican Film Trust (Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn, Mary Craig Sinclair, Upton Sinclair)
Tournage : Mexique, décembre 1930 – janvier 1932

Scénaristes : Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov
Réalisateur : Sergueï Eisenstein
Co-réalisateur : Grigori Alexandrov
Directeur de la photographie : Édouard Tissé
Assistant caméraman : Horst Scharf
– Distribution (épisode « Fiesta ») : David Liceaga (le torero David Liceaga), Arcady Boytler (un spectateur enthousiaste)
– Distribution (épisode « Maguey ») : Isabel Villaseñor (Maria), Martin Hernández (Sebastián), Félix Olvera (son frère), Julio Saldivar (le jeune *haciendado*), Raúl de Anda (le cavalier)
– Distribution (épilogue « Le Jour des Morts ») : Lupita Gallardo et Maria Griffel (danseuses de rumba)

Les films suivants sont montés à partir des rushes du film :

– *THUNDER OVER MEXICO*
[Tonnerre sur le Mexique]
Produit par Sol Lesser. 70'
Montage : W. Donn Hayes et Carl Himm
Musique : Juan Aguilar, Francisco Camacho Vega et Hugo Riesenfeld
Première : 10 mai 1933 (pour la presse), 22 septembre 1933 (pour le public), à New York
Le film comprend les matériaux de l'épisode « Maguey », ainsi que des scènes du prologue (« Des hommes et des pierres ») et des plans de soldats de l'épilogue « Le Jour des morts »

– *EISENSTEIN IN MEXICO*
[Eisenstein au Mexique]
Produit par Sol Lesser. 50'
Première : 31 octobre 1933
Différents matériaux du film sont utilisés pour former un « témoignage documentaire » sur le tournage du film mexicain d'Eisenstein

– *DEATH DAY*
[Le Jour des Morts]
Produit par Sol Lesser
2 parties, 15'
Première : 27 juin 1934 (Los Angeles)
À partir de matériaux pour l'épilogue « Le Jour des morts » et pour l'épisode « Fiesta »

– *TIME IN THE SUN*
[Des siècles sous le soleil]
Film de Marie Seton (montage de plans issus des différents épisodes du film d'Eisenstein)
Producteurs : Mary Craig Sinclair et Upton Sinclair
Première projection : octobre 1939 (Académie des arts et des sciences du cinéma, Hollywood)
Sortie en salles : 1940
Montage : Paul Burnford
Musique : Ponce Espino et Carlos Tarin
Textes cités de : Paul Burnford, Franz Blom, Anita Brenner, Samuel Datlow, Sergueï Eisenstein, Marie Seton
Voix off : Ponce Espino, Charles Frederick Lindsley, William Royle, Carlos Tarin

– *MEXICAN SYMPHONY*
[Symphonie mexicaine]
Recueil de courts-métrages « ethnographiques », montés dans le laboratoire cinématographique de la société Bell et Howell et sortis en salles en 1940
IDOL OF HOPE
[Idole de l'espoir], 210'
Contient des plans du prologue « Des hommes et des pierres » et de l'épilogue « Le Jour des morts » ainsi que de l'épisode « Maguey »
SPANIARDS AND INDIANS
[Les Espagnols et les Indiens], 241 mètres, contient des plans des épisodes « Fiesta » et « Maguey »
LAND AND FREEDOM
[Terre et liberté], 2 parties, montage de plans de l'épisode « Maguey »
MEXICO MARCHING
[Le Mexique en marche], plans de l'épisode « Sandunga » et de l'épilogue « Le Jour des morts »
Au même moment, la société sort un autre court-métrage :
CONQUERING CROSS
[La Conquête par la Croix], 2 parties, montage de plans des épisodes « Fiesta », « Maguey » et autres
En 1958, la société sort un film sur les États-Unis,
ZAPOTEC VILLAGE
[Un village zapotèque], 2 parties, 521 mètres, monté à partir de plans du prologue et de l'épisode « Sandunga »

– *EISENSTEIN'S MEXICAN FILM : EPISODES FOR STUDY*
[Le film mexicain d'Eisenstein : épisodes pour une étude]
Enregistrement muet des prises de vues et des variantes des plans de tous les épisodes, réalisé en 1955 au département Cinéma du Museum of Modern Art de New York par Jay Leyda, élève d'Eisenstein et son traducteur anglais.
2 parties, 24 épisodes, 6 313 mètres, commentaire sous forme de cartons
Première : 1958 (Cinémathèque française, Paris)

– *¡QUE VIVA MEXICO!*
1979, 103'
Production : Mosfilm (Moscou)
Tentative de monter le matériau du film d'Eisenstein d'après son script de 1931
Directeurs de la « reconstitution » : Grigori Alexandrov et Nikita Orlov
Opérateur : Nikolaï Olonovsky
Montage : Esther Tobak
Musique : Iouri Iakouchev
Voix off : Sergueï Bondartchouk

– *SERGUEÏ EISENSTEIN : UNE FANTAISIE MEXICAINE*
[*Sergueï Eisenstein : meksikanskaïa fantaziïa*]
Fédération de Russie, 1998. 100'
Version élaborée par le réalisateur et chercheur en études cinématographiques Oleg Kovalov, et supervisée par l'opérateur Evguéni Chermergor
Producteur : Sergueï Sélianov
Musique : Viatcheslav Gaïvoronsky

LE PRÉ DE BÉJINE
[*Béjine Loug*]
1935-1937, film inachevé, tourné en deux versions et réputé perdu
Production : Mosfilm (Moscou)

Première version (1935-1936)
Tournage : 5 mai 1935 – avril 1936, à Armavir (Caucase nord), Kharkov, Odessa, Ialta et dans les environs de Moscou (tournage interrompu sur ordre de la Direction du cinéma)
Scénariste : Alexandre Rjéchevsky, d'après le récit « Le Pré Béjine », in *Mémoires d'un chasseur* (1852) d'Ivan Tourguéniev, et l'histoire du pionnier Pavel Morozov tué par son père, président de kolkhoze, dont il avait dénoncé les prétendus sabotages
Réalisateur : Sergueï Eisenstein
Directeur de la photographie : Édouard Tissé
Compositeur : Gavril Popov
Directeur de la production : Léonid Obolensky
Ingénieur du son : Vladimir Bogdankévitch
Assistants réalisateurs : Péra Atachéva, Mikhaïl Gomorov, Fédor Filipov et Fanni Liovchina
Conseillère à la direction d'acteurs : Élizavéta Téléchéva
Assistant monteur : Esther Tobak
Apprentis réalisateurs : Jay Leyda et Nikolaï Maslov
Assistant caméraman : Nikolaï Bolchakov

Distribution : Vitia Kartachov (Stépok), Boris Zakhava (son père), Élizavéta Téléchéva (Praskovïïa Ossipova, présidente du kolkhoze), Vassily Orlov (oncle Vassia, commissaire politique), Léonid Ioudov (membre du Komsomol), Nikolaï Maslov (jeune incendiaire), Iakov Zaïtsev (incendiaire barbu), P. Jouravlev (incendiaire âgé), Gorélov (paysan unijambiste exploité), Antonina Éréméïéva (femme dans l'église), Fédor Filipov (médecin), Savitsky (un homme barbu), Nadejda Bérézovskaïa (fille dans la forêt)

Deuxième version
(1936-1937)
Tournage :
août 1936 – 17 mars 1937
Scénaristes : Alexandre Rjéchevsky, réécrit par Sergueï Eisenstein et Isaac Babel, avec les dialogues d'Isaac Babel
Interprètes : Vitia Kartachov (Stépok), Nikolaï Khémélev (Samokhine, père de Stépok), Piotr Arjanov (commissaire politique), Léonid Ioudov (Rybotchkine, membre du Komsomol), Nikolaï Maslov, Iakov Zaïtsev, P. Jouravlev (incendiaires)

La version de travail montée avec son, quasi achevée, fut détruite sur ordre des autorités. Le négatif non monté demeura dans les studios de Mosfilm avant d'être anéanti par les bombardements nazis sur Moscou de 1941. Des photogrammes, découpés par la monteuse, ont été retrouvés au début des années 1960 dans les archives de Sergueï Eisenstein, dont un film a été tiré en 1967 :

– LE PRÉ DE BÉJINE
DE SERGUEÏ EISENSTEIN
[Béjine loug *Serguéïa Eisensteina*]
1967, 3 parties, 863 mètres
Production : Mosfilm, avec la participation du Gosfilmofond (Fondation d'État des archives du film de Russie)
Réalisateurs : Sergueï Ioutkévitch et Naoum Kleïman
Introduction : Rostislav Iourénev
Directeurs de la photographie : Valentina Khovanskaïa (introduction) et Boris Travkine (effets spéciaux)
Musique : Serge Prokofiev
Ingénieur du son : Boris Volsky
Montage : Klavdia Aléïéva

ALEXANDRE NEVSKI
[*Aleksandr Nevsky*]

1938, 12 bobines, 3 044 mètres
Production : Mosfilm (Moscou)
Tournage : mai-novembre 1938
Première : 23 novembre 1938
Sortie en salles : 1er décembre 1938

Scénaristes : Sergueï Eisenstein et Piotr Pavlenko
Réalisateurs : Sergueï Eisenstein et Dmitri Vassiliev
Coréalisateur : Boris Ivanov
Directeur de la photographie : Édouard Tissé
Deuxième caméraman : Sergueï Ouralov
Assistants réalisateurs : Nikolaï Maslov et Valentina Kouznetsova
Auxiliaire du réalisateur : Iakov Kotcharian
Assistants photographie : A. Astafiev et Nikolaï Bolchakov
Assistante monteur : Esther Tobak
Compositeur : Sergueï Prokofiev
Paroles des chansons : Vladimir Lougovskoï
Ingénieur du son : Vladimir Bogdankévitch
Conception sonore : Boris Volsky
Bruitage : Vladimir Popov
Chef décorateur : Iossif Chpinel
Costumes : Konstantin Élisséiev (d'après les esquisses d'Eisenstein)
Réalisation des costumes : Nadejda Lamanova et Nadejda Makarova
Maquillage : L. Porozov
Conseiller historique : Artémi Artsikhovsky
Conseiller militaire : Konstantin Kalmikov
Conseillère à la direction d'acteurs : Élizavéta Téléchéva
Directeur de production : Igor Vakar
Administrateurs : Érik Solouïanov, Mikhaïl Khavkine, Vitali Gordon
Distribution :
Nikolaï Tcherkassov (prince Alexandre Nevski), Nikolaï Okhlopkov (Vassily Bouslaï), Andréï Abrikossov (Gavrilo Oleksitch), Dmitri Orlov (l'haubergier Ignat), Varvara Massalitinova (Amelfa Timoféïevna, mère de Bouslaï), Valentina Ivachéva (Olga, jeune fille de Novgorod), Alexandra Danilova (Vassilissa, jeune fille de Pskov), Vassily Novikov (Pavcha, *voïvodié* [gouverneur militaire] de Pskov, père de Vassilissa), Nikolaï Arsky (Domach Tverdislavitch, boyard de Novgorod), Sergueï Blinnikov (Tverdilo, bourgmestre de Pskov, traître), Ivan Lagoutine (Anani, moine, homme de main de Tverdilo), Vladimir Erchov (Von Balk, grand maître de l'ordre Teutonique), Nikolaï Vitovtov et Abner Goulkovsky (chevaliers de l'ordre), Lev Fénine (évêque), Naoum Rogojine (moine noir), Lian Koun (Khoubilaï, khan mongol), Ivan Klioukvine (soldat de Pskov), Pavel Pavchkov (Mikoula), Léonid Ioudov (Savka), Nikolaï Aparine (Mikhalka)

IVAN LE TERRIBLE
[*Ivan Groznyï*]
Première partie

1941-1944, 12 bobines, 2 745 mètres
Production : TsOKS [Studio de cinéma central unifié, Alma-Ata]
Élaboration du scénario et du script : 1941-1942
Tournage des trois parties : avril 1943 – juin 1944
Montage de la première partie : juin 1944
Sortie en salles : 16 janvier 1945

Scénariste et réalisateur : Sergueï Eisenstein
Directeurs de la photographie : Édouard Tissé (extérieurs) et Andreï Moskvine (intérieurs)
Chef décorateur : Iossif Chpinel
Compositeur : Sergueï Prokofiev
Ingénieurs du son : Vladimir Bogdankévitch et Boris Volsky
Auteur des chansons : Vladimir Lougovskoï
Régisseur : Boris Svechnikov
Deuxième régisseur : Lev Indenbom
Assistants réalisateurs : Valentina Kouznetsova, Igor Bir, Boris Bounéiev
Deuxième caméraman et photographe : Victor Dombrovski
Assistante monteur : Esther Tobak
Costumes : Vsévolod Voïnov et Lidia Naoumova
Assistante costumes : Nadejda Bouzina
Réalisation des costumes sous la direction de Iakov Raïzman et Maria Safonova
Chef accessoiriste : Vsévolod Voïnov
Maquillage : Vassily Goriounov
Assistant maquillage : Evguéni Chakone
Esquisses de fresques et d'icônes : Méïer Axelrod avec la participation de Vsévolod Voïnov
Peinture des décors : Régina Vélikanova, Iossif Gourvitch, Dmitri Chavykine avec la participation d'étudiants de la faculté des arts du VGIK
Construction des décors supervisée par I. Chakhparonov
Fabrication d'accessoires supervisée par V. Lomov
Conseiller sur les questions d'église : archiprêtre D. Tsvetkov
Chef d'orchestre : Abram Stassévitch
Directeur de production : Igor Vakar
Administrateur (remplace le directeur de production en 1942-1944) : Alexandre Eïdous
Distribution :
Nikolaï Tcherkassov (Ivan le Terrible, tsar), Lioudmila Tsélikovskaïa (Anastasia Romanovna, tsarine), Séraphima Birman (Éfrosinia Staritskaïa, tante du tsar), Pavel Kadotchnikov (prince Vladimir Staritsky, son fils), Mikhaïl Nazvanov (prince Andreï Kourbsky), Andreï Abrikossov (boyard Fédor Kolytchov, futur métropolite Philippe de Moscou), Alexandre Mguébrov (Pimène, archevêque de Novgorod), Mikhaïl Jarov (Maliouta Skouratov), Amvrosi Boutchma (Alexeï Basmanov), Mikhaïl Kouznetsov (Fédor, son fils), Maxime Mikhaïlov (archidiacre), Vsévolod Poudovkine (le pitre Nicolas « Grand Bonnet »), Sémion Timochenko (ambassadeur de l'ordre de Livonie), Alexandre Roumnev (ambassadeur étranger)

Deuxième partie :
COMPLOT DES BOYARDS
[*Boïarsky zagovor*]

1941-1946, 9 bobines, 2 373,7 mètres
Production : Mosfilm (Moscou)
Tournage complémentaire : septembre-décembre 1945, à Moscou
Montage : janvier-février 1946
Le film, condamné par le Comité central du Parti (résolution du 4 septembre 1946), fut interdit de diffusion.
Sortie en salles : août 1958

Équipe identique à celle de la première partie, sauf :
Assistants réalisateurs : Valentina Kouznetsova et Fédor Solouïanov
Costumes : Lidia Naoumova et Maria Safonova
Assistante décorateur : Nadejda Bouzina
Maître de ballet : Rostislav Zakharov
Directeurs de production : Érik Solouïanov, Igor Vakar, Alexandre Eïdous
Distribution :
Nikolaï Tcherkassov (Ivan le Terrible), Érik Pyriev (Ivan enfant), Ada Voïtsik (Éléna Glinskaïa, sa mère), Sergueï Stoliarov (prince Ivan Télepniov-Obolensky), Séraphima Birman (Éfrosinia Staritskaïa, tante du tsar), Pavel Kadotchnikov (prince Vladimir Staritsky, son fils), Mikhaïl Nazvanov (prince Andreï Kourbsky), Andreï Abrikossov (métropolite de Moscou), Alexandre Mguébrov (Pimène, archevêque de Novgorod), Mikhaïl Jarov (Maliouta Skouratov), Amvrosi Boutchma (Alexeï Basmanov), Mikhaïl Kouznetsov (Fédor, son fils), Vladimir Balachov (Piotr de Volynie, moine régicide), Pavel Massalsky (roi Sigismond de Pologne), Sémion Timochenko (ambassadeur de l'ordre de Livonie), Vladimir Chichkine et Pavel Kadotchnikov (Chaldéens du Mystère de la fournaise ardente)

Troisième partie :

1943-1946, inachevée
Quatre épisodes ont été filmés à Alma-Ata : « Le chevalier Staden à la cour des *opritchniki* » (filmé à l'origine pour la deuxième partie, déplacé par Eisenstein dans la troisième), « La pénitence et la confession d'Ivan », « Ivan et les peintres d'icônes », « La réception de l'ambassadeur de Livonie et la déclaration de guerre à la Livonie », ainsi que le début de « La campagne silencieuse de Novgorod ». Destruction des matériaux de la troisième partie : août 1946 (seul le premier des quatre épisodes a été préservé).
Distribution (nouveaux rôles) : Pavel Kadotchnikov (Evstafi, le confesseur du tsar, frère cadet de Fédor Kolytchov), Oleg Jakov (Heinrich Staden, chevalier allemand devenu opritchnik), Mikhaïl Romm (Élisabeth Ire, reine d'Angleterre – seule une prise de test a été tournée)

Index

A

Abraham, Paul 321
Afanassiev, Alexandre 225
Agadjanova-Choutko, Nina 115, 292, 321
Agésandros 256, 347
Aguilar, Juan 322
Alberola, Jean-Michel 273
Aléïéva, Klavdia 323
Alexandre III 24-25, 155, 158, 162, 164, 342
Alexandrov, Grigori 35, 40-42, 46, 86, 91, 173, 175, 186-187, 197, 206, 244, 295-296, 306, 318-319, 321-322, 343
Allori, Alessandro 137, 340
Alpert, Max 40
Altmann, Edward 321
Amengual, Barthélemy 9, 290
Anger, Kenneth (Kenneth Wilbur Anglemyer, dit) 286-290
Annaud, Jean-Jacques 104
Annenkov, Iouri 156
Antonov, Alexandre 321-322
Arétin (Pietro Aretino, dit) 286
Aristophane 65
Arkhangelsky, Alexis 322
Aron, Robert 276
Artaud, Antonin (Antoine Marie Joseph Artaud, dit) 187
Artsikhovsky, Artémi 323
Arvatov, Boris 82
Asséïev, Nikolaï 115
Astafiev, A. 323
Atachéva, Péra 11, 17, 46, 211, 216, 319, 322, 345
Athanadoros 256, 347
Auerbach, Erich 283-285
Austin, John L. 23
Axelrod, Méïer 323
Axionov, Alexandre 51
Babel, Isaac 115, 211, 292, 319, 323

B

Babel, Isaac 115, 211, 292, 319, 323
Bacon, Francis 5, 128, 130
Bakht, Igor 336
Bakhtine, Mikhaïl 285
Bakst, Léon (Lev Rosenberg, dit) 182
Balzac, Honoré de (Honoré Balzac, dit) 96
Barbedienne, Ferdinand 342
Barbusse, Henri 274
Barnet, Boris 155
Barrès, Maurice 51
Barthes, Roland 285-286
Basmanov, Alexeï 239, 247, 346
Bataille, Georges 24, 42, 173, 187, 273
Bauer, Evguéni 284
Baum, Vicki 273
Beer, Alois 347
Bekhtérev, Vladimir 24, 66
Belmondo, Jean-Paul 278
Benjamin, Walter 24, 56, 273
Berenson, Bernard 54
Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit) 115, 132, 340
Berthault, Pierre-Gabriel 158, 342
Biberman, Herbert 274
Biedny, Démian 100, 339
Bir, Igor 323
Birman, Sérafima 239, 323
Bliokh, Iakov 321
Blok, [Alexandre] 38
Blom, Franz 322
Bogdankévitch, Vladimir 322-323
Bolchakov, Nikolaï 322-323
Boldrini, Niccolò 347
Boltianski, Grigori 46
Bondartchouk, Sergueï 322
Borzage, Frank 17
Bounéiev, Boris 323
Bourke-White, Margaret 144, 336
Bourov, Andreï 141, 173, 180-181, 322, 343
Boutovskaïa, Alexandra 35
Bouzina, Nadejda 323
Brakhage, Stan 288
Brando, Marlon 288
Bravo, Manuel Álvarez 193, 343
Brecht, Bertolt 19
Bredekamp, Horst 23
Brenner, Anita 187, 190, 196, 319, 322
Breton, Luc 132, 340
Brier, Samson de 288-289
Brioussov, [Valéri] 38
Brodsky, Isaak 162, 164, 342
Buffalo Bill (William Frederick Cody, dit) 80
Bulla, Karl 155, 157, 342
Buñuel, Luis 274
Burger, Fritz 51
Burger, Hans 321
Byron, Bruce 288

C

Callot, Jacques 35, 84-85, 91, 95, 225, 228-229, 337, 339, 346
Cano, Alonso 177
Carrache, Augustin (Agostino Carracci, dit) 339
Cendrars, Blaise (Frédéric Sauser, dit) 274
Cézanne, Paul 58
Chaïkhet, Arkady 40
Chakhparonov, I. 323
Chakone, Evguéni 323
Chaplin, Charlie (Charles Spencer, dit) 17, 36, 115, 178, 299, 315, 319, 337
Charlot, Jean 35, 187, 190, 274-275, 319, 344-345
Chavykine, Dmitri 323
Chenguélaïa, Nikolaï 46, 306
Chéronnet, Louis 51
Chiappe, Jean 42, 173, 273
Chichkine, Ivan 314
Chklovski, Viktor 36, 38, 55, 168, 274, 311
Choisy, Auguste 56, 258, 347
Chomette, Henri 340
Chostakovitch, Dmitri 321
Choub, Esther 40, 162, 318, 342
Choumiatsky, Boris 211, 225
Choutko, Kirill 173, 292
Chpinel, Iossif 239, 323
Chtchoussev, Alexeï 149, 340, 343
Chtraoukh, Maxime 321-322
Clair, René (René Lucien Chomette, dit) 17, 341
Claudel, Paul 338
Cocteau, Jean 274, 319
Colette (Sidonie-Gabrielle Colette, dite) 274
Collins, James H. 274
Conradi, Moritz 276
Copernic, Nicolas 18
Crane Gartz, Kate 322
Crommelynck, Fernand 65-66, 70, 337-338

D

Dalí, Salvador (Salvador Dalí i Domènech, dit) 314
Datlow, Samuel 322
Daumier, Honoré (et pseud. Rogelin) 35, 44, 158-159, 166, 239, 246, 260, 342, 346
Dayot, Armand 342
Dean, James 288
Débabov, Dmitri 22, 82, 90, 336-337
Déchalyt, Éfim 156, 342
Degas, Edgar 58
Deïnéka, Alexandre 91, 103, 339
Delacroix, Eugène 115, 340
Delaporte 166, 342
Delaunay, Robert 259, 347
Deleuze, Gilles 284
Della Bella, Stefano 35
Déni, Victor 100, 339
Derain, Lucie 275-276
Desnos, Robert 273, 276
Di Bondone, Giotto 18
Dickens, Charles 46, 230, 283-284
Diderot, Denis 300
Disney, Walt 11, 26, 44, 239, 250, 257, 264-265, 276, 319, 347
Doboujinsky, Mstislav 311
Docteur Dapertutto 65
Dombrovski, Victor 241, 250, 323, 346
Donn Hayes, W. 322
Doolittle, Hilda 274
Dos Passos, John 274
Doublier, Francis 288
Dovjenko, Alexandre 40, 315
Dreiser, Theodore 276
Dréville, Jean 341
Dreyfus, Alfred 273, 288
Duchamp, Marcel 40
Duchenne de Boulogne, Guillaume Benjamin 256-257, 347
Duhamel, Marcel 276
Dupont, Ewald André 17
Dürer, Albrecht 28
Dzigan, Éfim 306

E

Edelinck, Gérard 35
Éfimenko, Sergueï 127, 340
Éfimov, Alexeï 155
Eïdous, Alexandre 323
Einstein, Albert 18, 36
Einstein, Carl 51, 56
Eisenstein, Mikhaïl 142, 298, 318
Élisséiev, Konstantin 323
El Lissitzky (Lazar Lissitzky, dit) 40, 42-43, 115, 134-135, 141, 147, 340-341
Elkine, Vassily 343
Ellerman, Winifred (dite Bryher) 274
Engels, Friedrich 24, 302
Ensor, James 35, 195, 345
Ermolaïev, [A.] 64, 338
Ermolova, Maria 51, 53, 261, 347
Évreïnov, Nikolaï 155-156, 342
Exter, Alexandra 65, 75, 338

F

Fairbanks, Douglas 178, 319
Fédorovsky, Fédor 292
Féfer, Vladimir 137, 321
Fenollosa, Étienne 284-285
Ferenczi, Sándor (Sándor Fränkel, dit) 307
Feuillade, Louis 17, 80, 87, 338
Filipov, Fédor 322-323
Fiodorov, Vassily 68, 126-127, 337, 340
Flaherty, Robert 187
Florensky, Pavel 51
Folo, Giovanni 129, 340
Foregger, Nikolaï 65, 74, 76, 318, 337-338
France, Anatole (Anatole François Thibault, dit) 274
Frantsisson, Boris 321
Frazer, James 26, 187, 307
Freedberg, David 23, 30

Freud, Sigmund 24, 307, 318
Fuller, Loïe (Marie Louise Fuller, dite) 260, 347
Fülöp-Miller, René 312

G

Gaïvoronsky, Viatcheslav 322
Gamelin, Jacques 345
Gan, Alexeï 78, 338
Gance, Abel 17, 36, 274
Gauguin, Paul 51
Gavarni, Paul (dit Sulpice Guillaume Chevalier ou Sulpice Paul Chevalier) 35
Génina, R. 338
Gert, Valeska 319
Gilio da Fabriano, Andrea Giovanni 286
Gleizes, Albert 51
Goebbels, Joseph 115
Goethe, Johann Wolfgang von 115, 284, 307
Gogol, Nicolas 55, 76, 338
Goldoni, Carlo 65
Golossov, Ilya 149
Golovine, Alexandre 66
Gomorov, Mikhaïl 321-322
Gontcharov, A. 322
Gordon, Vitali 323
Gordon Craig, Edward (Edward Gordon, dit aussi) 35-37, 274, 337
Goriounov, Vassily 323
Gorki, Maxime 225, 252, 308
Gourvitch, Iossif 323
Goya y Lucientes, Francisco de 9, 35, 182-183, 187, 199, 340, 343, 345
Gozzi, Carlo 65, 318
Grabar, Igor 51, 306
Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, dit) 18, 96-97, 339, 342
Grappe, Georges 40
Gregor, Joseph 312
Gri, Mara 322
Grierson, John 321
Griffith, David Wark 17, 46, 54, 58, 230-231, 283-284, 346
Griffoul et Lorge (Jean-Baptiste Griffoul et Jean-Nicolas Lorge) 342
Grigor, Nikolaï 156, 342
Grigoriev, Boris 36
Gris, Juan (Victoriano González, dit) 51
Gropius, Walter 54
Grosz, George 35
Guiber, Grigori 306

H

Hérode 65, 262
Hillkowitz, S. 322
Himm, Carl 322
Hiroshige, Utagawa (Andō Hiroshige, dit) 215, 239, 244, 345-346
Hitler, Adolf 319
Hoffmann, E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus, né Ernst Theodor Wilhelm) 65
Hogarth, William 35, 56
Hokusai, Katsushika 345
Holbein le Jeune, Hans 239
Homère 283
Hough, Richard 118
Hugo, Victor 54, 58, 104, 303

I

Iakouchev, Iouri 322
Ibsen, Henrik 65
Ignatov, Vassily 72, 337
Ignatovitch, Boris 40
Indenbom, Lev 323
Ingster, Boris 322
Inkijinov, Valéri 68, 337
Iourénev, Rostislav 323
Ioutkévitch, Sergueï 65, 75-76, 80-81, 211, 321, 323, 337-338
Isabelle d'Espagne 228
Ivan IV, dit le Terrible 239
Ivanov, Boris 323
Ivanov-Schitz, Illarion 300
Ivanovsky, Alexandre 293
Ivens, Joris (George Henri Anton Ivens, dit) 288

J

James, William 66
Jarov, Mikhaïl 239, 323, 346
Jdanov, Andreï 239
Jean de la Croix (Juan de Yepes Álvarez, dit) 28, 307, 309
Jiménez, Agustín 345
Joyce, James 36, 38, 52, 56, 319
Justi, Carl 51

K

Kachkévitch, E. 321
Kadotchnikov, Pavel 239
Kahlo, Frida (Frida Kahlo Calderón, dite) 319
Kahn, Otto 322
Kalmikov, Konstantin 323
Kandinsky, Vassily 51, 144, 265, 347
Kazénov, Sergueï 321
Keaton, Buster (Joseph Frank Keaton, dit) 17
Kérensky, Alexandre 156
Kerjentsev, Platon 300
Kertész, André 50, 276-277, 336
Khavkine, Mikhaïl 323
Khéraskov, Mikhaïl 311
Khlebnikov, Vélimir 141
Khold, I. 338
Khovanskaïa, Valentina 323
Khvatov, Vassily 321
Kiki de Montparnasse (Alice Prin, dite) 36, 272
Kimbrough, Hunter 187
Kinugasa, Teinosuke 341
Kirov, Sergueï 319
Klee, Paul 51
Kleïman, Naoum 211, 307, 321, 323
Klein, Yves 278
Kleiner, Arthur 321
Klioutchevsky, S. 321
Klucis, Gustav 40, 42, 162-163, 178-179, 342-343
Kluge, Alexander 5
Kogout, Nikolaï 342
Kohler, Arnold 276
Komissarjevsky, Fiodor 65
Konetskaïa, Ioulia 318
Konstantinou, Dimitrios 258, 347
Korine, Pavel 252, 346
Kornilov, Lavr 166
Kotcharian, Iakov 323
Kotochev, A. 321
Kouléchov, Lev 40, 124, 284, 318
Koustov, N. 67, 337
Kouznetsov, Mikhaïl 239, 323
Kouznetsova, Valentina 323
Kovalov, Oleg 322
Kovriguine, Vassily 321-322
Kozintsev, Grigori 35, 76, 315, 338
Krassine, Léonid 292
Kravtchounovsky, Ilya 321
Krioukov, A. P. 321
Krioukov, Nikolaï 321
Kroutikov, Guéorgui 141, 150, 341
Krull, Germaine 256, 274, 276, 336

L

Lamanova, Nadejda 323
Lampin, Georges 322
Lanfang, Mei 36, 300
Lang, Fritz (Friedrich Christian Anton Lang, dit) 17, 141, 318
Langlois, Henri 17, 276, 286
Lapkina, Marfa 173, 322
Lasky, Jesse 273
Lavallée, Jacques 345
Lavater, Johann Kaspar 91, 96, 339
Lavinsky, Anton 100, 339
Lébédev, Nikolaï 17
Le Brun, Charles 91, 97, 339
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit) 54, 141, 173, 180-181, 258, 276, 278, 343
Ledesma, Gabriel Fernández 188, 345
Léger, Fernand 35-37, 276
Le Grand, André 97
Le Greco (Domenikos Theotokopoulos, dit El Greco ou) 28, 44, 55, 257, 263, 315, 347
Leiris, Michel 274
Leiva, Agustin Aragón 190
Lénine (Vladimir Oulianov, dit) 18, 91, 155-156, 162, 164, 225, 306, 318-319, 321, 342
Léonidov, Ivan 141
Lermontov, Mikhaïl 65-67, 318, 338
Lesser, Sol 319, 322
Lévitan, Isaac 51
Lévy, Pierre-Gaspard 274, 276
Lévy-Bruhl, Lucien 26, 187, 307
Leyda, Jay 211, 288, 295, 322, 345
Lindsley, Charles Frederick 322
Liovchina, Fanni 322
Liovchine, Alexandre 321
Lipps, Theodor 23, 55
Lissitzky-Küppers, Sophie 40, 42
Lomov, V. 323
London, Jack (John Griffith London, dit) 65, 82, 187, 318, 337-338
Loos, Adolf 278
Lotar, Eli (Eliazar Lotar Teodorescu, dit) 274, 276
Lougovskoï, Vladimir 323
Louis-Philippe 166
Lounatcharsky, Anatoly 86
Louria, Alexandre 26, 51, 307, 313
Loyola, Ignace de (Ignazio Loiolakoa / Íñigo López de Loyola) 28, 307-308
Lubitsch, Ernst 17
Lugosi, Béla (Blasko Béla Ferenc Dezco, dit) 288
Lukács, Georg (György Löwinger, dit) 56

M

Macpherson, Kenneth 274-276, 278
Maïakovski, Vladimir 65, 74, 76, 122, 124, 162, 337-338, 340
Makarova, Nadejda 323
Malévitch, Kasimir 40, 65, 141, 292, 318
Mallet-Stevens, Robert 278
Malraux, André 274, 319
Maltz, Albert 321
Mandrot, Hélène de (née Hélène Revilliod de Muralt) 276
Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit) 34, 272, 278-279, 336
Mantegna, Andrea 28
Marin, Louis 128
Marker, Chris (Christian Bouche-Villeneuve, dit) 136
Marr, Nikolaï 26
Martinet, Marcel 65, 68, 337
Marx, Harpo (Adolph Arthur Marx, dit) 36
Marx, Karl 5, 19, 54, 141, 300, 319
Maslov, Nikolaï 322-323
Mass, Vladimir 65, 74, 76, 337-338
Matiouchine, Mikhaïl 292
Maugard, Adolfo Best 190
Médicis, Cosme II de 84
Meerson, Lazare 322
Meisel, Edmund 115, 173, 296, 312, 321
Méliès, Georges 86, 318
Mellan, Claude 35
Melnikov, Konstantin 148, 341
Menzel, Adolph 55
Mesnil, Jacques (Jean-Jacques Dwelshauvers, dit) 56
Metzinger, Jean 51
Meyerhold, Irina 68, 337
Meyerhold, Vsévolod 9, 35-36, 46, 52, 65-68, 70, 74, 80-81, 84, 86, 102, 126-127, 239, 292, 298, 318-319, 337-340
Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit) 54, 58, 136-137, 286, 315, 340
Mies van der Rohe, Ludwig (Ludwig Mies, dit) 141, 144, 341
Mikhine, Boris 321
Milhaud, Darius 278
Möbius, August Ferdinand 17
Modotti, Tina (Assunta Adelaide Luigia Modotti, dite) 187, 190, 319, 345
Moholy-Nagy, László (László Weisz, dit) 50, 276, 336, 341
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) 65, 301
Montagu, Ivor 322
Montenegro, Roberto (Roberto Montenegro Nervo, dit) 36-37
Moraites, Petros 347
Moreau le Jeune (Jean-Michel Moreau, dit) 35
Mormonenko, Grigori (pseud. Alexandrov) 321
Morozov, Pavel 211, 322
Morozova, Féodosia 248
Mosjoukine, Ivan 284
Moskvine, Andreï 239, 250, 323
Moussinac, Léon 55, 276
Murnau, Friedrich Wilhelm 180, 346
Murphy, Dudley 276

N

Nanteuil, Robert 35
Naoumova, Lidia 239, 323
Nappelbaum, Moïsseï 67, 336, 338
Nazvanov, Mikhaïl 238, 242, 323
Nevski, Alexandre 225
Niblo, Fred 17, 339
Nicolas II 38, 115, 318
Nielsen, Asta 36
Nielsen, Vladimir 321-322

Nikandrov, Vassily 155, 162, 321
Nikitine, Léonid 82, 337-338
Nilsen, Vladimir 154, 212, 342
Nin, Anaïs 288-289

O

Obolensky, Léonid 322
Olonovsky, Nikolaï 322
Orlov, Nikita 322
Orozco, José Clemente 36, 187, 190, 193, 304, 319, 345
Ostrovski, Alexandre 64, 81, 86-87, 318, 321, 337-338
Ouralov, Sergueï 323

P

Painlevé, Jean 257, 274, 319, 347
Painlevé, Paul 274
Panofsky, Erwin 244
Patalas, Enno 321
Pavlenko, Piotr 225, 319, 323
Pavlov, Ivan 24, 66
Pétrov, Vladimir 239, 300
Phidias 234
Philipon, Charles 166
Picasso, Pablo (Pablo Ruiz Picasso, dit) 18, 52, 54, 56, 58, 80
Pickford, Mary (Gladys Louise Smith, dite) 319
Pierre le Grand 239
Pigalle, Jean-Baptiste 132
Piotrovsky, Adrian 38
Pip & Fax (pseud. Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch) 80
Pipinachvili, Konstantin 55, 57
Piranèse (Giovanni Battista Piranesi, dit) 35, 44-45, 51, 91, 104-105, 258, 339
Platon 26
Pletniev, Valéri 292, 321
Podvoïsky, Nikolaï 155, 321, 342
Polydoros 256, 347
Popov, Gavril 322
Popov, Vladimir 321-323
Popova, Lioubov 65, 68, 70, 78, 91, 102-103, 337-339
Porozov, L. 323
Posada, José Guadalupe 35, 187, 190, 196, 288, 345
Poudovkine, Vsévolod 17, 40, 46, 155, 173, 284-285, 296, 306, 319, 323
Pougatchov, Émélian 311
Poulain, Augustin (révérend père) 309
Pound, Ezra 284, 288
Poussin, Nicolas 115, 128-129, 285, 340
Prévert, Jacques 276
Prévert, Pierre 276
Prieur, Jean-Louis 158, 342
Prokofiev, Sergueï 225, 234, 239, 319, 323, 346
Protais, Paul Alexandre 108-109, 339
Proudhon, Pierre Joseph 248
Pygmalion 23

Q

Quincey, Thomas de 104

R

Raïkh, Zinaïda 65, 70
Raïzman, Iakov 323
Rakhals, Vassily 321-322
Rank, Otto (Otto Rosenfeld, dit) 307
Raphael, Max 51, 56, 58
Reed, John 155
Reich, Wilhelm 307
Répine, Ilya 51, 239, 314
Ribbentrop-Molotov, pacte 225
Ribemont-Dessaignes, Georges 274
Richter, Hans (Johannes Siegfried Richter dit) 40, 277-279, 319, 322
Riegl, Aloïs 51, 56
Riesenfeld, Hugo 322
Rivera, Diego 35, 82, 187, 190, 274, 276, 278, 304, 319, 345
Rivière, Georges Henri 24, 27, 42, 273, 343
Rjéchevsky, Alexandre 211, 294, 322-323
Robeson, Paul 36, 278
Rochal, Grigori 306
Rodin, Auguste 36, 39-40, 51, 168-169, 342
Rodtchenko, Alexandre 40, 42, 78, 114-115, 117, 124, 130, 163-164, 338, 340, 342-343
Rojkov, Iouri 122, 340
Rolland, Romain 65
Romm, Mikhaïl 46, 225, 306, 323
Rosenthal, Léonard 40, 278, 322
Roublev, Andreï 51
Rousseau, Jean-Jacques 315
Royle, William 322
Ruttmann, Walter 276, 278

S

Sadanji II, Ichikawa 300
Safonova, Maria 323
Salvatorelli, Camilla 286-287
Sauvage, André 276
Sauvage, Henri 278
Scharf, Horst 322
Scheerbart, Paul 141
Schiffrin, Simon 40, 322
Schiller, Friedrich von 284
Schlosser, Julius von 23
Schmarsow, August 23
Schnitzler, Arthur 80
Scorsese, Martin 5
Searle, John R. 23
Sébah, Pascal 259, 347
Sélianov, Sergueï 322
Senkine, Sergueï 40, 42
Sérov, Valentin 51, 53, 55, 182-183, 257, 261, 343, 347
Seton, Marie 322
Severini, Gino 51
Shakespeare, William 19, 46, 65, 72, 75-76, 78, 303, 337-338
Sharaku, Tôshûsai 35
Shaw, George Bernard 65, 70, 74, 338
Sigaev, Alexandre 154, 160, 342-343
Sinclair, Mary Craig 322
Sinclair, Upton 187, 278, 319, 322
Siqueiros, David Alfaro 187, 190, 304, 345
Smychliaïev, Valentin 65, 82, 337-338
Solouïanov, Érik 323
Solouïanov, Fédor 323
Soukhovo-Kobyline, Alexandre 65, 68, 337
Soupault, Philippe 51, 54
Sourikov, Vassily 51, 55, 128, 248-249, 305, 346
Staline (Iossif Djougachvili, dit) 9, 17, 55, 155, 173, 187, 211, 225, 239, 242, 244, 296, 318-319
Stanislavski, Constantin 17, 300
Stassévitch, Abram 323
Stendhal (Henri Beyle, dit) 136
Stépanova, Varvara 40, 68, 102, 337
Sternberg, Josef von (Jonas Sternberg, dit) 276
Stillman, James William 347
Stotz, Gustaf 40
Strobel, Frank 321
Stroheim, Erich von (Erich Oswald Stroheim, dit) 17, 278, 315
Studio Fotografia Lensoviéta 67, 338
Svechnikov, Boris 323, 346
Sverdline, L. 338

T

Taïrov, Alexandre 65, 75, 78, 80, 338
Talleyrand-Périgord, Charles Maurice de 310
Taraboukine, Nikolaï 51
Tarin, Carlos 322
Tatline, Vladimir 141, 150, 341
Taut, Bruno 54, 141-142, 341
Tchékhov, Anton 70
Tcherkassov, Nikolaï 225, 239, 241, 247, 323, 346
Tchernychevsky, Nikolaï 248
Teige, Karel 56
Téléchéva, Élizavéta 322-323
Télingater, Solomon 40, 42, 134, 178-179, 340, 343
Témérine, Alexeï 127, 338, 340
Thérèse d'Avila (Teresa de Cepeda y Ahumada, dite) 28, 132
Thewes, Bernd 321
Tikhonovitch, Valentin 75-76, 337
Tiller Girls 178
Tintoret (Jacopo Robusti, dit Tintoretto ou) 106-107, 262, 340, 347
Tissé, Édouard 40, 93, 115, 154, 173, 187, 295-296, 319, 321-323, 339, 342, 346
Titien (Tiziano Vecellio, dit) 347
Tobak, Esther 211, 321-323
Tofanelli, Stefano 129, 340
Tolstoï, Léon (Lev Tolstoï, dit) 248, 308
Toor, Frances 345
Toulouse-Lautrec, Henri de 257, 260, 347
Tourguéniev, Ivan 211, 214, 322
Tsutsui, Tokujirô 300
Trauberg, Ilya 154, 321, 342
Trauberg, Léonid 76, 338
Travkine, Boris 323
Trétiakov, Sergueï 24, 38, 64-65, 70, 81, 83, 86-87, 115, 126-127, 147, 187, 292, 318, 337-340
Trotski, Léon (Lev Bronstein, dit) 65, 155, 319
Tsvetkov, D. 323
Tzara, Tristan (Samuel Rosenstock, dit) 278

U

Uccello, Paolo (Paolo di Dono, dit) 54
Udovički-Selb, Danilo 55
Utamaro, Kitagawa (Kitagawa Nobuyoshi, dit) 35, 250, 346-347

V

Vallotton, Félix 115, 120, 160, 340, 343
Van Eyck, Hubert 51, 55
Van Eyck, Jan 51, 55
Van Gogh, Vincent 315
Vassiliev, Dmitri 211, 225, 321, 323
Vassiliev, Sergueï 36, 211
Vega, Francisco Camacho 322
Velázquez, Diego (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, dit) 228
Vélikanova, Régina 323
Vertov, Dziga (Denis Kaufman, dit) 17-18, 40, 42, 86, 91, 110, 124, 318, 321, 338, 340
Vesnine, Alexandre 65, 148, 338, 341
Vesnine, Léonid 148, 341
Vesnine, Victor 148, 341
Vigo, Jean 276
Vinci, Léonard de (Leonardo di ser Piero da Vinci, dit) 54-55, 57
Vischer, Friedrich Theodor 23
Volsky, Boris 323
Vygotsky, Lev 26, 51, 55, 307

W

Wagner, Richard 54, 58, 298, 319
Waldemar-George (Jerzy Waldemar Jarocinski, dit) 51
Warburg, Aby 23, 28-30
Wattier, Étienne 35
Weston, Brett 337
Weston, Edward 187
Wilde, Oscar (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, dit) 65, 75, 338
Williams, Piotr 339
Wölfflin, Heinrich 23, 51, 54, 56, 59
Wood, Sam 17
Worringer, Wilhelm 23, 51, 54
Wright, Frank Lloyd 141, 144, 340
Wundt, Wilhelm 26

Z

Zakharov, Rostislav 323
Zeuxis 40
Zlobine, Zossine 67, 337-338
Zola, Émile 38, 44, 55, 274, 305, 308, 315
Zukor, Adolph 273
Zweig, Stefan 283

Liste des sigles et acronymes

Agit-prop
Département pour l'agitation et la propagande (1920-1934) / АГИТПРОП – Отдел агитации и пропаганды

FEKS
Fabrique de l'acteur excentrique (1921-1926) / ФЭКС – Фабрика эксцентрического актёра

GAKhN
Académie d'État des sciences artistiques (1921-1926) / ГАХН – Государственная Академия художественных наук

GIK
Institut d'État de la cinématographie (1930-1938) / ГИК – Государственный институт кинематографии

GITIS
Institut d'État des arts du théâtre / ГИТИС – Государственный институт театрального искусства

Gosfilmofond
Fondation d'État des archives du film de Russie (créée en 1948) / Госфильмофонд России – Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации

Goskino
Cinéma d'État, entreprise nationale cinématographique de l'Union soviétique (1922-1935) / Госкино

GosTiM
Théâtre d'État Meyerhold (1926-1938) / ГосТиМ – Государственный театр имени Мейерхольда, voir *TiM*

Goulag
Direction générale des camps de travail / ГУЛАГ – Главное управление лагерей

GUK
Direction centrale de l'industrie cinématographique du Comité aux affaires artistiques auprès du Sovnarkom d'URSS (1937-1938) / ГУК – Главное управление кинопромышленности Комитета по делам искусств при СНК СССР, puis (1938-1953), Comité des affaires cinématographiques auprès du Sovnarkom d'URSS / Комитет по делам кинематографии при СНК СССР

GUKF
Direction centrale de l'industrie photo-cinématographique (1933-1937) du Comité aux affaires artistiques auprès du Sovnarkom d'URSS / ГУКФ – Главное управление кинофотопромышленности Комитета по делам искусств

GVyRM
Ateliers d'État supérieurs de mise en scène (1921-1922) / ГВыРМ – Государственные высшие режиссёрские мастерские

GVyTM
Ateliers d'État supérieurs du théâtre (1922) / ГВыТМ – Государственные высшие театралные мастерские (ils succèdent aux GvyRM)

LEF
Front gauche de l'art, groupe et revue d'avant-garde soviétique (1923-1925) / ЛЕФ – Левый фронт искусств

MastFor
Atelier théâtral de Nikolaï Foregger / МастФор – Мастерская Фореггера

Mosfilm
Entreprise cinématographique nationale de l'Union soviétique, puis de la Russie ; cité du cinéma (créée en 1935) / Мосфильм

OSA
Union des architectes contemporains / ОСА – Объединение современных архитекторов

Pérétrou
théâtre ambulant du Proletkoult (1918-1928) / Перетру – Передвижная труппа Московского театра Пролеткульта

Proletkoult
Culture prolétarienne, organisation littéraire et artistique (1917-1932) / Пролетарская культура

RGAKFD
Archives cinématographiques et photographiques d'État russes (créées en 1926) / РГАКФД – Российский государственный архив кинофотодокументов

RGALI
Archives d'État russes de littérature et d'art (créées en 1941) / РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

Sovkino
Cinéma soviétique, société soviétique de production cinématographique (1925-1930) / Совкино – Советское кино

Tchéka
Commission extraordinaire, forme abrégée de Commission extraordinaire panrusse pour la répression de la contre-révolution et du sabotage auprès du Conseil des commissaires du peuple de la RSFSR (1917-1922) / Чрезвычайная комиссия – Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем при Совете народных комиссаров РСФСР

TiM
Théâtre Meyerhold (1923-1926) / ТиМ – Театр имени Мейерхольда, voir *GosTiM*

TsIK
Comité central exécutif d'URSS (1922-1938) / ЦИК – Центральный исполнительный комитет СССР

TsOKS
Studio de cinéma central unifié / ЦОКС – Центральная объединённая киностудия художественных фильмов (pendant la guerre [1941-1944]), Mosfilm et Lenfilm, évacués à Alma-Ata, ont formé avec les studios d'Alma-Ata un seul organisme, qui reçut ce nom)

VGIK
Institut d'État de la cinématographie (1938-1986) / ВГИК – Всероссийский государственный институт кинематографии

VOKS
Société pansoviétique pour les relations culturelles avec l'étranger (1925-1958) / ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей

Bibliographie sélective

Écrits de Sergueï Eisenstein en français

Charlie Chaplin, 1997, Belval, Circé, trad. André Cabaret, 2013.

Cinématisme. Peinture et cinéma, François Albera (dir.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1980, rééd., Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, trad. Valérie Pozner, Éléna Rolland, Anne Zouboff, Danièle Huillet, François Albera, 2009.

«De la Révolution à l'art, de l'art à la révolution», *Cahiers du cinéma*, nº226-227, janvier-février 1971, p. 18.

Dickens & Griffith. Genèse du gros plan, Paris, Stalker, trad. Marina Berger, 2007.

«Fragments explosifs», «L'avenir du film sonore», «La Centrifugeuse et le Graal», «Montage 1938», «Le Montage des attractions», «Montage vertical», «Méthodes de montage», in *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, Bertrand Bacqué, Lucrezia Lippi, Serge Margel et Olivier Zuchuat (dir.), Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), trad. Ada Ackerman et Galia Ackerman, 2018.

Glass House. Du projet de film au film complet, introduction, notes et commentaires par François Albera, Dijon et Paris, Les presses du réel et Kargo, trad. Valérie Pozner, Mikhaïl Maïatski, François Albera, 2009.

«I. A. 28 [Attraction intellectuelle 1928]», *Cinémas*, vol. 11, nº2-3, «Eisenstein dans le texte», François Albera (dir.), trad. Antoine Cattin et Valérie Pozner, printemps 2001, p. 147-160.

Le Carré dynamique, Paris, Séguier, trad. de l'anglais Marianne Laroche et Jean-Paul Morel, 1995.

Leçons de mise en scène, Vladimir Nijny (dir.), Paris, Femis, trad. Jacques Aumont, 1989.

Le Film : sa forme/son sens [en anglais sous les titres : *The Film Sense* et *The Film Form*], adapté du russe et de l'américain sous la dir. d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976.

«Le Mal voltairien», *Cahiers du cinéma*, nº226-227, trad. Jacques Aumont, janvier-février 1971, p. 46-56.

Le Mouvement de l'art, François Albera et Naoum Kleïman (dir.), Paris, Éditions du Cerf, trad. B. Epstein, Mikhaïl Iampolski, Natacha Noussinova, Anne Zouboff, 1986.

Les Écrits mexicains de S. M. Eisenstein, Steven Bernas (dir.), Paris, L'Harmattan, trad. Bernadette Ducrest, 2001.

Ma conception du cinéma, 1971, Paris, Buchet Chastel, trad. de l'anglais Françoise Vernan, 1996.

Mémoires, Paris, Julliard, trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, 1989.

Mettre en scène, Vladimir Nijny (dir.), Paris, 10/18, trad. de l'anglais Jacques Aumont, 1973.

MLB. Plongée dans le sein maternel, présentation et trad. Gérard Conio, Paris, Hoëbeke, 1999.

«Montage 1937», *Café Librairie*, nº2, trad. Michelle-Irène Brudny-de Launay, 1983, p. 104-108.

«Montage 1938», *in* Steven Bernas (dir.), *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, trad. Bernadette Ducrest, 2008, p. 187-224.

Notes pour une Histoire générale du cinéma, Naoum Kleïman et Antonio Somaini (dir.), Paris, AFRHC, trad. Catherine Perrel, 2014.

Œuvres 1. Au-delà des étoiles, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, 1974.

Œuvres 2. La Non-Indifférente Nature 1, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Luda et Jean Schnitzer, 1975.

Œuvres 3. Mémoires 1, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Jacques Aumont, 1978.

Œuvres 4. La Non-Indifférente Nature 2, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Luda et Jean Schnitzer, 1978.

Œuvres 5. Mémoires 2, Jacques Aumont (dir.), Paris, 10/18, trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, 1979.

«*Rayon* et *Gnôle* [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme]», *Cinémas*, vol. 11, nº2-3, «Eisenstein dans le texte», François Albera (dir.), trad. Valérie Pozner, printemps 2001, p. 73-109.

Réflexions d'un cinéaste, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958. Trad. Lucia Galinskaia et Jean Cathala.

«Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein à Wilhelm Reich», *Cahiers du cinéma*, nº289, juin 1978, p. 9-11.

S. M. Eisenstein. Œuvres complètes, Marcel Martin avec Guy Lecouvette et Abraham Segal (dir.), Paris, L'Avant-scène, 1969.

Walt Disney, Belval, Circé, trad. André Cabaret, 1991.

Scénarios de Sergueï Eisenstein en français

ALEXANDRE NEVSKI
«Les Allemands à Pskov», *La Revue du Cinéma*, nº7, été 1947, p. 37-41.

LA GRÈVE
L'Avant-Scène cinéma, nº4, octobre 1967, p. 51-52.

LA LIGNE GÉNÉRALE
La Revue du Cinéma, Paris, 1re série, nº14, septembre 1930, et 1re série, nº15, octobre 1930.

LE CUIRASSÉ POTEMKINE
L'Avant-Scène cinéma, nº11, janvier 1962, p. 13-25.

MMM
«MMM. Un scénario inédit de S. M. Eisenstein», *Archives Institut Jean Vigo / Cinémathèque de Toulouse*, nº17-18, novembre-décembre 1988.

OCTOBRE
L'Avant-Scène cinéma, nº74, octobre 1967, p. 8-18, p. 19-46.

UNE TRAGÉDIE AMÉRICAINE
Cahiers du cinéma, nº5, septembre 1961, p. 35.

Écrits de Vsévolod Meyerhold en français

Écrits sur le théâtre. Tome 1, 1891-1917, (1973), Béatrice Picon-Vallin (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.

Écrits sur le théâtre. Tome 2, 1917-1929, (1975), Béatrice Picon-Vallin (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

Écrits sur le théâtre. Tome 3, 1930-1936, Béatrice Picon-Vallin (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

Écrits sur le théâtre. Tome 4, 1936-1940, Béatrice Picon-Vallin (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

Bibliographie sélective en français sur Sergueï Eisenstein

Ackerman Ada
– *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013.

– « Le cabinet Eisenstein, reconstitution d'une genèse intellectuelle », *in* Françoise Levaillant, Dario Gamboni et Jean-Roch Bouiller (dir.), *Les Bibliothèques d'artistes. XXe-XXIe siècles*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, p. 323-346.

– « *Le Capital* de Sergueï Eisenstein : un scénario impossible ? », *in* Mireille Brangé et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019, p. 103-118.

– « Le projet d'adaptation filmique du Capital par Sergueï Eisenstein : transposition et mise en mouvement de caricatures d'Honoré Daumier », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 20, automne 2008, p. 20-37.

– « Les cruels dessins de Sa Majesté Eisenstein », *in* Antonio Domínguez Leiva et Sébastien Hubier (dir.), *Délicieux supplices. Érotisme et cruauté en Occident*, Neuilly-les-Dijon, Éditions du Murmure, 2008, p. 321-340.

– « Les dessins mexicains de Sergueï Eisenstein : traces et symptômes d'une aventure intérieure », *in* Laurence Schifano et Antonio Somaini (dir.), *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 125-152.

– « Les préoccupations ésotériques de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein », *La Revue russe*, n° 29, « Du Spirituel au théâtre et au cinéma », Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), 2007, p. 125-145.

– « Les représentations graphiques de la corrida par Eisenstein », *Revue des études slaves*, t. 78, fasc. 1, 2007, p. 33-49.

– « Les statues dans *Octobre* d'Eisenstein », *Revue de l'art*, n° 162, 2008, p. 71-78.

Albera François
– « Eisenstein dans la ligne. Eisenstein et la question graphique », *in* Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 77-102.

– « Eisenstein dessinateur », juin 2013, www.cinematheque.fr/article/50.html.

– « Eisenstein et la question graphique », *Cahiers du cinéma*, n° 295, décembre 1978, p. 10-16.

– « Eisenstein et la question graphique », *Cahiers du cinéma*, n° 307, janvier 1980, p. 4-5.

– *Eisenstein et le constructivisme russe. Stuttgart : dramaturgie de la forme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

– « Eisenstein et Meisel, contre les "restaurations", les variantes. *Le Cuirassé Potemkine* – *Octobre* (*Filmmuseum*, n° 82) », *1895,* n° 77, automne 2015, p. 191-193, https://journals.openedition.org/1895/5088.

– « Léger en correspondances. Epstein-Eisenstein-Epstein », *Cinémathèque*, n° 18, automne 2000, p. 39-60.

– « Malévitch et le cinéma : le chaînon manquant », *Cinémathèque*, n° 8, automne 1995, p. 62-70.

– *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Bron et Lyon, CERT et CIRS, 1974.

– « Présentation. Pourquoi Eisenstein dans le texte ? », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, « Eisenstein dans le texte », François Albera (dir.), printemps 2001, p. 11-24.

Albera François (dir.), *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Paris, Nathan, 1996, rééd., Lausanne, L'Âge d'Homme, trad. Valérie Pozner, Régis Gayraud et Jean-Christophe Peuch, 2008.

Amengual Barthélemy
– « L'iris, le cadre et le cache : le montage vertical avant Eisenstein ? », *Cinémathèque*, n° 11, printemps 1997, p. 49-59.

– *¡Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

Amiard-Chevrel Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt. Tome II. Une quête de la modernité,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

Amiel Vincent, « Le corps sans gestes. Propositions d'Eisenstein », (*SIC*), livre 2, octobre 2007, p. 98-114.

Aristarco Guido, « La conception de la tragédie et de l'histoire chez Eisenstein », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17, Noël 1975, p. 106-117.

Aumont Jacques
– *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992.

– « Eisenstein avec Freud », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 68-74.

– « Eisenstein chez les autres », *in* Jacques Aumont (dir.), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française, 1996, p. 111-129.

– « Eisenstein dessinateur », *Bulletin du Centre G. Pompidou*, n° 10, décembre 1978, p. 12-13.

– « Eisenstein par les autres et par lui-même », *Cahiers du cinéma*, n° 264, février 1976, p. 65-66.

– « Eisenstein pense à Joyce. 29 novembre 1929 », *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 19, janvier 1995, p. 41.

– « Le concept de "fragment" chez Eisenstein », *Cahiers de Fontenay*, n° 13-14-15, juin 1979, p. 137-144.

– *Montage Eisenstein*, Paris, Éditions Albatros, 1979, rééd., Paris, Images modernes, 2005.

– « Un rêve soviétique », *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre 1976, p. 26-44.

Banu George, « Eisenstein, le Japon et quelques techniques de montage », *in* Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité / L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1978, p. 135-143.

Barthes Roland
– « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, vol. 26, n° 2-4, n° spécial « Cinéma. Théorie / lectures », Dominique Noguez (dir.), 1973, p. 185-191.

– « Le troisième sens », *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p. 12-19.

Bénédict Sébastien, « Eisenstein, né un jour d'Octobre », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 9-10.

Bonitzer Pascal, « Les machines e(x)tatiques. Macroscopie et signification », *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre 1976, p. 22-25.

Bonitzer Pascal et Narboni Jean, « Entretien avec Marcelin Pleynet », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 6-13.

Bosséno Christian-Marc et Tsikounas Myriam, « Gance/Eisenstein, un imaginaire, un espace-temps », *1895*, n° 31, 2000, p. 239-250.

B(o)ulgakova Oksana
– « Comment éditer Eisenstein ? Problèmes de *Méthode* (extraits inédits) », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, « Eisenstein dans le texte », François Albera (dir.), printemps 2001, p. 27-67.

– « La conférence berlinoise d'Eisenstein : entre la psychanalyse et la gestalt-psychologie », *in* Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 171-183.

Bouquet Stéphane, *Eisenstein*, Paris, Cahiers du cinéma et Le Monde, 2008.

Brakhage Stan, *The Brakhage Lectures. Méliès, Griffith, Dreyer, Eisenstein*, Nantes, Capricci, trad. Kevin Capelli, 2010.

Brenez Nicole, « S. M. Eisenstein. *Bella Figura* et déflagration formelle », *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 141-151.

Bron Jean-Albert, Génard Jean-Marie et Lischke André, *Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. À la croisée des arts*, Montrouge, Centre national de documentation pédagogique, 2005.

Burch Noël, « Plastique du montage », *Cahiers du cinéma*, n° 190, mai 1967, p. 38-45.

Carasco Raymonde, *Hors-cadre Eisenstein*, Paris, Macula, 1979.

Careri Giovanni, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990, rééd., Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.

Cazals Patrick, Daniélou Laurent, Toubiana Serge et Daney Serge, « Rencontre au Cabinet Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, supplément spécial URSS, n° 427, janvier 1990, p. 42-48.

Chateau Dominique, *Contribution à l'histoire du concept de montage. Kouléchov, Poudovkine, Vertov et Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2019.

Chateau Dominique, Jost François et Lefebvre Martin (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

Cheval Olivier, *Le Partage de la douleur. Une impolitique du film*, Lyon, De l'incidence éditeur, 2018.

Chklovski Viktor, *Textes sur le cinéma*, choisis, traduits et présentés par Valérie Pozner, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.

Ciment Michel (dir)., dossier « Eisenstein, un et multiple », *Positif*, n° 647, janvier 2015, p. 90-111.

Cohen Jean-Louis, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Bruxelles et Liège, Mardaga, 1987.

Comolli Jean-Louis
– « La pratique didactique de SME », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 111-114.

– « Le réalisateur à vingt têtes. La pratique didactique de SME (II) », *Cahiers du cinéma*, n° 228, mars-avril 1971, p. 46-49.

Conio Gérard
– *Dépassements constructivistes. Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.

– *Eisenstein. Le cinéma comme art total*, Gollion, Infolio, 2007.

– *L'Art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003.

Conio Gérard (dir.), *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

Deleuze Gilles
– *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

– *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Didi-Huberman Georges
– *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, Paris, Éditions de Minuit, 2019.

– *La Ressemblance informe, ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

– « *Pathos* et *Praxis* : Eisenstein contre Barthes », *1895*, n° 67, février 2012, p. 8-23.

– *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

– *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

Domarchi Jean
– « Les secrets d'Eisenstein. I. L'ancien et le nouveau », *Cahiers du cinéma*, n° 96, juin 1959, p. 1-7.

– « Les secrets d'Eisenstein. II. La théorie et la pratique », *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959, p. 24-32.

– « Les secrets d'Eisenstein. III. Petit intermède sur la couleur », *Cahiers du cinéma*, n° 98, août 1959, p. 17-22.

Eisenschitz Bernard
– « Le Proletkult, Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 220-221, mai-juin 1970, p. 38-45.

– « Sur trois livres », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 84-89.

Esquenazi Jean-Pierre, « *Ivan le Terrible* est-il un dessin animé ? Eisenstein, Disney et la plasmaticité », *in* Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 103-118.

Fernandez Dominique, *Eisenstein*, Paris, Grasset, 1975.

Ferro Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël Gonthier, 1977, n^lle éd. Paris, Gallimard, 1993.

Ferro Marc (dir.), *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989.

Gagnebin Murielle (dir.), *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 225-235.

Géry Catherine, « Histoire et sacré dans le cinéma soviétique – le cas Eisenstein », *KinoFabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Inalco, 2016, p. 193-213.

Guibbert Pierre
– « Du vitrail à la scène. *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible* », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 45, mai 1986, p. 63-70.

– « Griffith, Eisenstein… et le cinéma d'hier », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 6, printemps 1972, p. 57-61.

Hamon Christine, « Le montage dans les premières réalisations d'Eisenstein au théâtre », *in* Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1978, p. 145-160.

Iampolski Mikhaïl
– « *Ivan le Terrible*, par-delà l'individu et le type », *Sociétés & Représentations*, n° 26, novembre 2008, p. 83-95.

– « La sublimation comme formation de la forme. Notes sur un article inédit d'Eisenstein », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, « Eisenstein dans le texte », François Albera (dir.), printemps 2001, p. 111-144.

Ivanov Viatcheslav, « Eisenstein et la linguistique structurale moderne », *Cahiers du cinéma*, n° 220-221, mai-juin 1970, p. 46-51.

Jeannelle Jean-Louis, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de* La Condition humaine, Paris, Seuil, 2015.

Kataeva Olga, « La série des dessins de Sergueï Eisenstein "La mort du roi Duncan" », *in* Laurence Schifano et Antonio Somaini (dir.), *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 153-174.

Kleïman Naoum, « Transformations inhabituelles du *Chat botté* », *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 3, « S. M. Eisenstein, esquisses et dessins », décembre 1978, p. 11-18.

Kozintsev Grigori, « Sur S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 19-27.

Kozlov Léonid
– « De l'hypothèse d'une dédicace secrète », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 57-67.

– « L'unité (à propos de l'histoire d'une idée) », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 28-38.

Laurent Natacha, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928-1953*, Toulouse, Privat, 2000.

Le Bot Marc
– « Serge Eisenstein théoricien de l'art moderne », *Contre-Champ*, n° 2, janvier 1962, p. 13-16.

– « Serge Eisenstein théoricien de l'art moderne (2) », *Contre-Champ*, n° 5, avril 1963, p. 53-64.

Leutrat Jean-Louis
– *Échos d'*Ivan le Terrible. *L'Éclair de l'art, les foudres du pouvoir*, préface de Barthélemy Amengual, Bruxelles, De Boeck, 2006.

– « *Ivan le Terrible* : l'ombre de l'image ou l'image retournée comme un gant », *in* Lagny Michèle, Ropars-Wuilleumier Marie-Claire et Sorlin Pierre, *La Révolution figurée. Inscription de l'histoire et du politique dans un film*, Paris, Éditions Albatros, 1979.

Leyda Jay, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, trad. de l'anglais Claude-Henri Rochat, 1976.

Martin André, « Serge Prokofieff. La musique rencontre le cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 23, mai 1953, p. 24-32.

Metz Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, n° 4, 1964, p. 52-90.

Michaud Philippe-Alain
– *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

– *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006.

Mitry Jean
– *S. M. Eisenstein*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978.

– « Sur le style d'Eisenstein », *Ciné-Club*, n° 5, mars 1948, p. 1.

Montani Pietro, « Le seuil infranchissable de la représentation. Du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein », *in* Raymond Bellour (dir.), *Cinéma et peinture. Approches*, Paris, PUF, 1990, p. 67-82.

Moussinac Léon, *Eisenstein*, Paris, Seghers, 1964.

Narboni Jean, « Le hors-cadre décide de tout », *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre 1976, p. 14-21.

Noël Benoît, « Les surréalistes, Fernand Léger et Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein saisis par l'extase de sainte Thérèse », *Société historique de Lisieux. Bulletin*, n° 87, 1er semestre 2019, p. 81-138.

Olivero Massimo
– « Eisenstein et Welles : la recherche du primitif », *in* Laurence Schifano et Antonio Somaini (dir.), *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 101-118.

– *Figures de l'extase. Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.

– « Le tambour rythmique : pour un cinéma de la régression improductive », *Miranda*, n° 10, 2014, http://miranda.revues.org/6217.

– « Les limites de la représentation : l'extase d'Eisenstein comme réinvention de l'utopie de l'avant-garde russe », *Nouvelle revue d'Esthétique*, vol. 17, n° 1, janvier 2016, p. 113-121, https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2016-1-page-113.htm.

Oudart Jean-Pierre, « Lang, Eisenstein, Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 317, novembre 1980, p. 34-39.

Passek Jean-Loup (dir.), *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris, L'Équerre et Centre Georges-Pompidou, 1981.

Pierre Sylvie, « Éléments pour une théorie du photogramme », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 75-83.

Pitassio Francesco, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, « Eisenstein dans le texte », François Albera (dir.), printemps 2001, p. 199-224.

Pleynet Marcelin, « Le front "gauche" de l'art (Eisenstein et les vieux "jeunes-hégéliens") », *Cinéthique*, n° 5, septembre-octobre 1969, p. 23-30.

Rancière Jacques
– « Eisenstein, un centenaire encombrant », *Cahiers du cinéma*, n° 525, juin 1998, p. 56-58.

– *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

Rebecchi Marie
– *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2018.

– « 1929-1932 : de Paris à Tehuantepec, Eisenstein et la vision surréaliste du Mexique », *in* Laurence Schifano et Antonio Somaini (dir.), *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 101-115.

Rivette Jacques, « Que Viva Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 79, janvier 1958, p. 20-21.

Romm Mikhaïl, « Propos liminaires sur le maître », *Cahiers du cinéma*, n° 219, avril 1970, p. 16-18.

Ropars-Wuilleumier Marie-Claire et Sorlin Pierre, *Octobre. Écriture et idéologie*, Paris, Albatros, 1976.

Rousse Pascal
– « Eisenstein : l'imagicité, fil conducteur du cinématisme », *in* Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 43-59.

– « L'architectonique du montage selon Eisenstein et Benjamin : architecture temporelle et transformation du lieu », https://prousse galibi.wordpress.com/cinema/eisenstein-et-benjamin-le-montage-architectonique/.

– *Le Montage organique. Sergueï Eisenstein et la synthèse des arts*, Genève, MētisPresses, 2019.

– « Le montage selon Eisenstein : flânerie, monologue intérieur et architectonique des masses », *in* Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), *Propos sur la flânerie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 191-241.

– « Perception urbaine, distraction et stratification chez Benjamin, Eisenstein et Vertov », *Appareil*, n° spécial, 2008, http://journals.openedition.org/appareil/467.

– « S. M. Eisenstein et la spatialisation de la pensée d'après "Le troisième sens" de Roland Barthes », https://proussegalibi.wordpress.com/cinema/eisenstein-barthes-et-le-troisieme-sens/.

– « Vitesse et seuils de transformation chez Eisenstein et Benjamin », *Murmure*, hors-série n° 5, « La vitesse de l'art », Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), 2010, p. 89-101.

– « Zone de transfert. La distraction : entre cinéma et architecture moderne chez Benjamin et Eisenstein. Pour une poïétique de l'expérience urbaine par le montage cinématographique », *Le Philotope*, n° 7, juin 2010, p. 77-84.

Schifano Laurence et Somaini Antonio (dir.), *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016.

Schmulévitch Éric – Ivan le Terrible *de S. M. Eisenstein. Chronique d'un tournage (1941-1946)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

– *Un « procès de Moscou » au cinéma.* Le Pré de Béjine *d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Seton Marie, *Eisenstein* (1952), Paris, Seuil, trad. de l'anglais Louis Lanoix et Jean Queval, 1957.

Somaini Antonio – « Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias », *in* Sergueï Eisenstein, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, Naoum Kleïman et Antonio Somaini (dir.), AFRHC, Paris, 2014, p. 237-291.

– *La* Glass House *de Sergueï Eisenstein. Cinématisme et architecture de verre*, Paris, Éditions B2, 2017.

– « "Le montage est lui aussi une activité comparative". Montage, théorie et histoire dans les écrits de Sergueï M. Eisenstein », *in* Andreas Beyer, Angela Mengoni et Antonia von Schöning (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 153-165.

– *Les Possibilités du montage. Balázs, Benjamin, Eisenstein*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2012.

– « *¡ Que viva Mexico !* et le tournant archéologique dans l'œuvre d'Eisenstein », *in* Laurence Schifano et Antonio Somaini (dir.), *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 39-74.

– « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House* et le cinématisme de l'architecture de verre », *Appareil*, n° 7, 2011, https://appareil.revues.org/1234.

Sumpf Alexandre – « Le public soviétique et *Octobre* d'Eisenstein : enquête sur une enquête », *1895*, n° 42, février 2004, p. 5-34.

– *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015.

Tacquin Véronique, « La déformation extatique », *Admiranda*, n° 7, 1992, p. 14-22.

Tarkovski Andreï, *Le Temps scellé. De* L'Enfance d'Ivan *au* Sacrifice, Paris, Cahiers du cinéma, trad. du russe Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, 1989.

Tcherkassov Nikolaï, *Notes d'un acteur soviétique*, Moscou, Éditions en langues étrangères, [1958].

Tode Thomas, « Un film peut en cacher un autre. À propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique de Meisel », *1895*, n° 47, décembre 2005, p. 39-76.

Todorov Tzvetan, *Le Triomphe de l'artiste. La révolution et les artistes. Russie : 1917-1941*, Paris, Flammarion/Versilio, 2017.

Tortajada Maria, « Intériorité/plasticité. La théorie de la mise en scène de S. M. Eisenstein », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, « Eisenstein dans le texte », François Albera (dir.), printemps 2001, p. 225-252.

Tsikounas Myriam, « D'où nous viennent au juste les images », *Cinémas*, vol. 12, n° 3, printemps 2002, p. 85-107.

Vacher Pascal, « Eisenstein comparatiste : du montage-manifeste au cinématisme », *Revue de littérature comparée*, n° 298, février 2001, p. 310-316.

Vogman Elena, « Le Capital d'Eisenstein ou le montage des visions qui dansent », *in* Mireille Brangé et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019, p. 119-136.

Catalogues et beaux-livres sur Sergueï Eisenstein

Aizenchtadt Olga, Miasnikov Guennadi et Piménov Youri (dir.), *Eisenstein. Rissounki/Dessins/Drawings*, Moscou, Iskousstvo, 1961.

Aumont Jacques, Eisenschitz Bernard et Narboni Jean (dir.), *S. M. Eisenstein. Esquisses et dessins*, cat. exp., « Eisenstein, constructeur d'espaces scéniques : croquis et dessins », Paris, Centre Pompidou, 6 décembre 1978 – 8 janvier 1979, Paris, Éditions de l'Étoile, 1978.

Christie Ian et Elliott David (dir.), *Eisenstein at ninety*, cat. exp., Oxford, Oxford Museum of Modern Art, 1988.

De Santi Pier Marco, *I disegni di Eisenstein*, Bari et Rome, Laterza, 1981.

Dillmann-Kühn Claudia (dir.), *Sergej Eisenstein im Kontext der Russischen Avantgarde 1920–1925*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Deutsches Filmmuseum, 1992.

Elizondo Salvador (dir.), *S. M. Eisenstein. Dibujos mexicanos inéditos*, Mexico, Cineteca Nacional, 1978.

Faietti Marzia, Nardoni Pierluca et Schmidt Eike (dir.), *Ejzenštejn. La Rivoluzione delle immagini* [Eisenstein. La révolution des images], cat. exp., Florence, Galerie des Offices, 7 novembre 2017 – 7 janvier 2018, Florence, Giunti, 2017.

Gagnon Jean (dir.), *The Body of the Line. Eisenstein's Drawings*, Montréal, Fondation Daniel Langlois, 1999.

Goriaeva Tatiana, Kleïman Naoum et Ivanov Viacheslav, *A Mischievous Eisenstein*, cat. exp., Saint-Pétersbourg, Slavia, 2006.

Jach Aleksandra (dir.), *Shapeshifting. Eisenstein as a Method*, cat. exp., Łodz, Muzeum Sztuki, 22 juin-23 septembre 2018, Łodz, Muzeum Sztuki, 2018.

Karetnikova Inga et Kleïman Naoum (dir.), *Les Dessins mexicains d'Eisenstein*, Moscou, Sovetsky Khoudojnik, 1969.

Kleïman Naum (dir), *Eisenstein on Paper. Graphic Works by the Master of Film*, Londres, Thames and Hudson, 2017.

Larroche Hélène (dir.), *Eisenstein : 1898-1948, suite de dessins*, cat. exp., Lyon, palais Saint-Pierre, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1978.

Longo Robert et Fowle Kate (dir.), *Proof. Francisco Goya, Sergei Eisenstein, Robert Longo*, cat. exp, Moscou, Garage Museum of Contemporary Art, 30 septembre 2016 – 5 février 2017, New York, Brooklyn Museum, 7 septembre 2017 – 7 janvier 2018, Hambourg, Deichtorhallen, 17 février-27 mai 2018, Moscou, Garage, 2017.

Marcadé Jean-Claude et Ackerman Galia, *S. M. Eisenstein. Dessins secrets*, Paris, Seuil, 1999.

Michelson Annette (texte de), *Drawing Into Film. Director's Drawings*, cat. exp., Pace Gallery, 26 mars-24 avril 1993, New York, Pace Gallery, 1993.

Montagu Ivor et Robinson David (dir.), *Eisenstein*, brochure exp., Leverkusen, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, 6 décembre 1963 – 19 janvier 1964, Leverkusen, Städtisches Museum Leverkusen, 1963.

Rebecchi Marie et Vogman Elena (dir.), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, cat. exp., Rome, Nomas Foundation, 20 septembre 2017 – 19 janvier 2018, Rome, Nero, 2017.

Aktchourina Svetlana et Kouchnirov Mark (dir.), *Rissounki Sergueïa Eïzenchteïna. 1942-1944. Kollektsiïa Lidy Naoumovoï*, Moscou, Iskousstvo, 2004.

Sergei M. Eisensteins tegninger, Copenhague, Danske Filmmuseum, 1963.

Écrits de Sergueï Eisenstein en russe

Eisenstein o Meyerholdé : 1919-1948, Vladimir Zabrodine (dir)., Moscou, Novoïé Izdatelstvo, 2005.

Eisenstein : popytka teatra, Vladimir Zabrodine (dir.), Moscou, Eisenstein-Tsentr, 2005.

Izbrannyïé proïzvédéniïa v chesti tomakh, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Iskousstvo, 1964-71.

Izbrannyïé statï', Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Iskousstvo, 1956.

Mémouary, Naoum Kleïman (dir.), 2 vol., Moscou, Troud et Mouzeï Kino, 1997.

Mémouary, Naoum Kleïman (dir.), 2 vol., Moscou, Garage et Eisenstein-Tsentr, 2019.

Métod, Naoum Kleïman (dir.), 2 vol., Moscou, Mouzeï Kino et Eisenstein-Tsentr, 2002.

Métod/Die Methode, Oksana Bulgakowa (dir.), 4 vol., Berlin et San Francisco, PotemkinPress, 2008.

Montaj, Naoum Kleïman (dir.) Moscou, Mouzeï Kino, 2000.

Néravnodouchnaïa priroda. Vol. 1 : Tchouvstvo Kino, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino et Eisenstein-Tsentr, 2004.

Néravnodouchnaïa priroda. Vol. 2 : O stroïénii vechtcheï, Naoum Kleïman (dir.), Moscou, Mouzeï Kino, Eisenstein-Tsentr, 2006.

Psikhologuitcheskié voprossy iskousstva, Evguéni Bassine (dir.), Moscou, Smysl, 2002.

Slovesnye Portréty, Kirill Krasnik (dir.), Moscou, KoLibri, 2016.

Sténogrammy rejissiorskikh séminarov. 1933-1935, Oksana Boulgakova (dir.), Tbilissi, Sa. Ga, 2017.

« Téatralnyïé tétradi S. M. Eisensteina », *in* Ivanova Maria et Ivanov Vladislav (dir.), *Mnémozina. Dokoumenty i fakty iz istory otetchest-vennovo teatra XX v*, vol. 2, Moscou, Editorial SSSR, 2006, p. 190-279.

« Vsé vélikoïé prosto. S. M. Eisenstein o teatre. 1919-1923 », *Mnémozina. Dokoumenty i fakty iz istory otetchestvennovo teatra XX v*, vol. 4, Viadislav Ivanov (dir.), Moscou, Indrik, 2009, p. 437-505.

Écrits de Sergueï Eisenstein en allemand

Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Oksana Bulgakowa et Dietmar Hochmuth (dir.), Leipzig, Reclam, 1988.

Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Felix Lenz et Helmut H. Diederichs (dir.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006.

Schriften 1/Streik, Hans-Joachim Schlegel (dir.), Munich, Carl Hanser Verlag, 1974.

Schriften 2/Panzerkreuzer Potemkin, Hans-Joachim Schlegel (dir.), Munich, Carl Hanser Verlag, 1973.

Schriften 3/Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' «Kapital», Hans-Joachim Schlegel (dir.), Munich, Carl Hanser Verlag, 1975.

Schriften 4/Das Alte und das Neue («Die Generallinie»). Mit den Notaten eines Vertonungsplanes, Hans-Joachim Schlegel (dir.), Munich, Carl Hanser Verlag, 1984.

Kleïman Naoum et Somaini Antonio, « Sergej M. Eisensteins "Allgemeine Geschichte des Kinos". Aufzeichnungen aus dem Nachlass », *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 139-157.

Écrits de Sergueï Eisenstein en anglais

A Premature Celebration of Eisenstein's Centenary, Jay Leyda (dir.), Calcutta, Seagull Books, 1985.

Beyond the Stars. The Memoirs of Sergei Eisenstein, Richard Taylor (éd.), Londres, British Film Institute, 1995.

Disney, Oksana Bulgakowa et Dietmar Hochmuth (éd.), Berlin, PotemkinPress, 1996.

Film Essays and a Lecture, Jay Leyda (éd.), New York, Praeger, 1970, rééd., Princeton University Press, 2016.

Eisenstein 2. A Premature Celebration of Eisenstein's Centenary, Jay Leyda (dir.), Calcutta, Seagull Books, 1983.

Eisenstein on Disney, Jay Leyda (éd.), Calcutta, Seagull Books, 1986 ; Londres, Methuen, 1988.

Immoral Memories. An Autobiography, trad. Herbert Marshall, Boston, Houghton Mifflin, 1983.

Nonindifferent Nature. Film and the Structure of Film, trad. Herbert Marshall, Cambridge, University Press, 1987.

Notes for a General History of Cinema, Naoum Kleïman et Antonio Somaini (éd.), Amsterdam University Press, 2016.

Notes of a Film Director, Moscou, Rostislav Yourenev (éd.), Foreign Languages Publishing House, 1959, rééd., New York, Dover Publications, 1970.

On the Composition of the Short Fiction Scenario, Jay Leyda (éd.), Calcutta, Seagull Books, 1984.

Selected Works, Volume I : Writings, 1922-1934, Richard Taylor (éd. et trad.), Londres et New York, I. B. Tauris, 2010.

Selected Works, Volume II : Towards a Theory of Montage, 1937-1940, Michael Glenny et Richard Taylor (éd.), trad. Michael Glenny, Londres et New York, I. B. Tauris, 2010.

Selected Works, Volume III : Writings, 1934-1947, Richard Taylor (éd. et trad.), trad. William Powell, Londres et New York, I. B. Tauris, 2010.

The Eisenstein Collection, Richard Taylor (éd.), Londres et New York, Seagull Books, 2006.

The Eisenstein Reader, Richard Taylor (éd.), Londres, British Film Institute, 1998, rééd., Londres, Palgrave Macmillan, 2009.

The Film Form : Essays in Film Theory, Jay Leyda (éd.), New York, Harcourt, Brace & World, 1949.

The Film Sense, Jay Leyda (éd.), New York, Harcourt, Brace & World, 1942.

The Primal Phenomenon : Art, Oksana Bulgakowa et Dietmar Hochmuth (éd.), Berlin, PotemkinPress, 2017.

The Psychology of Composition, Alan Upchurch (éd. et trad.), Calcutta, Seagull Books, 1987.

Écrits de Sergueï Eisenstein en italien

Charlie Chaplin, Sergio Pomati (dir.), Milan, SE, 2005.

Forma e tecnica del film e lezioni di regia, Paolo Gobetti (dir.), Turin, Einaudi, 1964.

Il Colore, Pietro Montani (dir.), Venise, Marsilio, 1982, 3e éd., 2001.

Il Montaggio, Pietro Montani (dir.), Venise, Marsilio, 1986, 3e éd., 2001.

Il Movimento espressivo. Scritti sul teatro, Pietro Montani (dir.) Venise, Marsilio, 2001.

La Forma cinematografica, Marco Vallora (dir.), Turin, Einaudi, 2003.

La Natura non indifferente, Pietro Montani (dir.), Venise, Marsilio, 1981, 4e éd., 2001.

La Regia. L'arte della messa in scena, Pietro Montani (dir.), Venise, Marsilio, 1989, 2e éd., 2001.

Lezioni di regia, Paolo Gobetti (dir.), Turin, Einaudi, 2000.

L'Ottava arte. Vol. 1 Scritti 1928-1948, Edoardo G. Grossi (dir.), Pise, Edizioni ETS, 1988.

Memorie. La mia arte nella vita, Ornella Calvarese (dir.), Venise, Marsilio, 2006.

Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925), Ornella Calvarese et Viacheslav Ivanov (dir.), Catanzaro, Rubbettino, 2004.

¡Que Viva Mexico !, Camillo Bassotto et Stefano Cavagnis (dir.), Mestre, Cineforum italiano, 1999.

Stili di regia, Pietro Montani et Alberto Cioni (dir.), Venise, Marsilio, 1993, 2e éd., 2001.

Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento, Alessia Cervini (dir.) Rome, Armando Editore, 2009.

Tecnica del cinema, Guidarino Guidi (trad.), Turin, Einaudi, 1950.

Teoria generale del montaggio, Pietro Montani (dir.), Venise, Marsilio, 1985, 5e éd., 2001.

Walt Disney, Sergio Pomati (dir.), Milan, SE, 2004.

Bibliographie sélective en allemand sur Sergueï Eisenstein

Bohn Anna, *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930–1948*, Munich, Diskurs Film, 2003.

Bulgakowa Oksana (dir.) – *Eisenstein und Deutschland. Texte Dokumente Briefe*, Berlin, Akademie der Künste et Henschel Verlag, 1998.

– *Herausforderung Eisenstein*, Berlin, Akademie der Künste, 1989.

– *Sergej Eisenstein — drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*, Berlin, PotemkinPress, 1996.

Konlechner Peter et Kubelka Peter, *Sergej Michailovic Eisenstein. Eine Ubersicht*, Vienne, Osterreiches Filmmuseum, 1964.

Lenz Felix, *Sergej Eisenstein : Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*, Munich, Wilhelm Fink, 2008.

Radtke Andrea, *Die Darstellung der Masse im Stummfilm. Menge, Meute, Mensch bei Sergej Eisenstein und King Vidor*, Sarrebruck, VDM Verlag Dr. Müller, 2008.

Rodenberg Hans et Herlinghaus Hermann (dir.), *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, Berlin, Henschel Verlag, 1960.

Südendorf Werner, *Eisenstein. Materialen zu Leben und Werk*, Vienne, Hanser, 1975.

Thomä Dieter, *Totalität und Mitleid : Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006.

Vogman Elena, *Sinnliches Denken. Eisensteins exzentrische Methode*, Berlin, Diaphanes, 2018.

Bibliographie sélective en anglais sur Sergueï Eisenstein

Antoine-Dunne Jean et Quigley Paula (dir.), *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural et Critical Contexts*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2004.

Arsenjuk Luka, *Movement, Action, Image, Montage. Sergei Eisenstein and the Cinema in Crisis*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2018.

Barr Jr. Alfred H., « Russian Diary 1927-28 », *October*, n° 7, hiver 1978, p. 10-51.

Barna Ion, *Eisenstein : The Growth of a Cinematic Genius*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

Bartig Kevin, *Sergei Prokofiev's Alexander Nevsky*, Oxford University Press, 2017.

Beloff Zoe, *A World Redrawn. Eisenstein and Brecht in Hollywood*,

New York, Christin Burgin, 2016.

Bergan Ronald, *Sergei Eisenstein. A Life in Conflict*, Woodstock, Overlook Press, 1999.

Bordwell David
– « Eisenstein's Epistemological Schift : A Response », *Screen*, vol. 16, n°1, printemps 1975, p. 142-143.

– « Eisenstein's Epistemological Shift », *Screen*, vol. 15, n°4, hiver 1974, p. 29-46.

– *The Cinema of Eisenstein*, 1993, New York et Londres, Routledge, 2005.

Bulgakowa Oksana
– « Eisenstein, the Glass House, and the Spherical Book : From the Comedy of the Eye to a Drama of Enightenment », *Rouge*, n°7, 2005, www.rouge.com.au/7/eisenstein.html.

– *Sergei Eisenstein. A Biography*, Berlin et San Francisco, PotemkinPress, 2001.

Carroll Noël
– « For God and Country », *Artforum*, vol. XI, n°5, 1973, p. 61-65.

– « Eisenstein's Philosophy of Film », *in* Richard Allen et Malcolm Turvey (dir.), *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, 2003, p. 127-146.

Carroll Noël et Banes Sally, « Cinematic nation-building : Eisenstein's The Old and the New », *in* Mette Hjort and Scott Mackenzie (dir.), Cinema and Nation, Londres, Routledge, 2000, p. 121-138.

Christie Ian et Taylor Richard (dir.), *Eisenstein Rediscovered*, 1993, Londres et New York, Routeldge, 2014.

Clark Katerina et Dobrenko Evgeny, avec Andrei Artizov et Naumov Oleg (dir.), *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*, New Haven, Yale University Press, 2007.

Dobrenko Evgeny, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of Revolution*, New Haven, Yale University Press, 2008.

Geduld Harry M. et Gottesman Ronald (dir.), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair : The Making and Unmaking of ¡Que Viva México !*, Bloomington, Indiana University Press, 1970.

Gillespie David, « Sergei Eisenstein and the Mytho-Poetics of Revolution », *in* David Gillespie, *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, Londres et New York, Wallflower, 2000, p. 37-56.

Goodwin James, *Eisenstein, Cinema, and History*, Urbana, University of Illinois Press, 1993.

Gordon Mel
– « Eisenstein's Wiseman », *The Drama Review*, vol. 18, n°1, mars 1974, p. 71-76.

– « Eisenstein's Later Work at the Proletkult », *The Drama Review*, vol. 22, n°3, septembre 1978, p. 107-112.

Gray Camilla, *The Great Experiment : Russian Art. 1863-1932*, Londres, Thames and Hudson, 1962.

Hershfield Joanne, « Paradise Regained : Sergei Eisenstein's *¡Que Viva México!* as Ethnography », *in* Barry Keith Grant et Jeannette Sloniowski (dir.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, 1998, Detroit, Wayne State University Press, 2014, p. 35-49.

Iampolski Mikhail
– « The Invisible Text as a Universal Equivalent : Sergei Eisenstein », *in* Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998.

– *The Logic of an Illusion. Notes on the Genealogy of Intellectual Cinema*, *in* Richard Allen et Malcolm Turvey (dir.), *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, 2003, p. 35-50.

– « Theory as Quotation », *October*, vol. 88, 1999, p. 51-68.

– « The Essential Bone Structure : Mimesis in Eisenstein », *in* Ian Christie et Richard Taylor (dir.), *Eisenstein Rediscovered*, 1993, Londres et New York, Routledge, 2014, p. 177-188.

Karetnikova Inga et Steinmetz Leon, (dir.), *Mexico According to Eisenstein*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991.

Kenez Peter, *Cinema and Soviet Society, From the Revolution to the Death of Stalin*, 2001, Londres et New York, I. B. Tauris, 2008.

Kepley Jr. Vance, « The Evolution of Eisenstein's Old et New », *Cinema Journal*, vol. 14, n°1, automne 1974, p. 34-50.

Khitrova Daria, « Eisenstein's choreography in *Ivan the Terrible* », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 5, n°1, 2011, p. 55-71.

Kleberg Lars, *Starfall. A Triptych*, Evanston, Northwestern University Press, 1997.

Kleberg Lars et Lövgren Håkan (dir.), *Eisenstein Revisited : A Collection of Essays*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1987.

Kleiman Naum, « Fergana Canal and Tamburlaine's Tower », *Studies in Russian et Soviet Cinema*, vol. 5, n°1, 2011, p. 103-122.

Kozlov Leonid, « The Artist and the Shadow of Ivan », *in* Richard Taylor et Derek Spring (dir.), *Stalinism and Soviet Cinema*, 1993, Londres, Routledge, 2013.

LaValley Al et Scherr Barry P. (dir.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2001.

Levaco Ronald, « The Eisenstein-Prokofiev Correspondence », *Cinema Journal*, vol. 1, n°13, automne 1973, p. 1-16.

Law Alma et Gordon Mel, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, 1996, Jefferson, McFarland, 2012.

Leyda Jay, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1960, rééd., Princeton University Press, 1983.

Leyda Jay et Voynow Zina, *Eisenstein at work*, New York, Pantheon Books et MoMA, 1982.

Lövgren Håkan, *Eisenstein's Labyrinth. Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1996.

Mayer David, *Sergei M. Eisenstein's Potemkin. A Shot-by-shot Presentation*, 1972, New York, Da Capo Press, 1990.

Mayne Judith, « *Strike* and Displaced Vision », *in* Judith Mayne, *Kino and the Woman Question. Feminism and Soviet Silent Film*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 65-90.

Merck Mandy, *Hollywood's American Tragedies : Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens*, Oxford et New York, Berg, 2007.

Michelson Annette
– « A World Embodied in the Dancing Line », *October*, vol. 96, printemps 2001, p. 3-16.

– « Reading Eisenstein Reading *Capital* », *October*, vol. 2, été 1976, p. 26-38.

– « Reading Eisenstein Reading *Capital* (Part 2) », *October*, vol. 3, printemps 1977, p. 82-89.

– « Reading Eisenstein Reading *Ulysses* : Montage and the Claims of Subjectivity », *Art & Text*, n°34, 1989, p. 64-78.

Montagu Ivor, *With Eisenstein in Hollywood. A Chapter of Autobiography*, New York, International Publishers, 1968.

Nesbet Anne
– *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, Londres et New York, I. B. Taurus, 2003.

– « "The Building to Be Built": Gogol, Belyi, Eisenstein, and the Architecture of the Future », *The Russian Review*, vol. 65, n°3, juillet 2006, p. 491-511.

Neuberger Joan
– « Eisenstein's Angel », *The Russian Review*, vol. 63, n°3, juillet 2004, p. 374-406.

– « Eisenstein's Cosmopolitan Kremlin : Drag Queens, Circus Clowns, Slugs, and Foreigners in *Ivan the Terrible* », *in* Stephen M. Norris et Zara M. Torlone (dir.), *Insiders et Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 81-95.

– *Ivan the Terrible*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2003.

– *This Thing of Darkness. Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 2019.

Neuberger Joan et Somaini Antonio (dir.), *The Flying Carpet. Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2017.

Nizhny Vladimir, *Lessons with Eisenstein*, trad. Ivor Montagu et Jay Leyda (dir.), New York, Hill & Wang, 1992.

O'Mahony Mike, *Sergei Eisenstein*, Londres, Reaktion Livres, 2008.

Podalsky Laura, « Patterns of the Primitive : Sergei Eisenstein's *¡Que Viva México!* », *in* John King, Ana M. López et Manuel Alvarado (dir.), *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, BFI Publishing, 1993.

Robertson Robert, *Eisenstein on the Audiovisual. The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2009.

Rush Solveiga, *Mikhail Eisenstein. Themes and Symbols in Art Nouveau Architecture of Riga 1901–1906*, Riga, Neputns, 2003.

Salazkina Masha
– « Addressing the dialectics of sexual difference in Eisenstein's *¡Que Viva México!* », *Screen*, vol. 48, n°418, printemps 2007, p. 45-67.

– *In Excess. Sergei Eisenstein's Mexico*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Seydor Paul, « Eisenstein's Aesthetic : A Dissenting View », *Sight and Sound*, vol. 43, n°1, hiver 1973-1974, p. 38-43.

Swallow Norman, *Eisenstein : A Documentary Portrait*, New York, E. P. Dutton, 1977.

Tafuri Manfredo
– « The Dialectics of Avant-Garde : Piranesi and Eisenstein », *Oppositions*, n°11, hiver 1977, p. 72-110.

– *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi*

to the 1970s, Cambridge, The MIT Press, 1987.

Taylor Richard
– « Eisenstein in Hollywood », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 2, nº 2, 2008, p. 217-238.

– « October » ; « Alexander Nevsky », *in* Richard Taylor, *Film Propaganda : Soviet Russia and Nazi Germany*, 1979, Londres et New York, I. B. Tauris, 1998, p. 63-73, 85-98.

– *The Battleship Potemkin*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2000.

Taylor Richard et Christie Ian (dir.)
– *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents. 1896-1939*, 1988, Londres et New York, Routledge, 2002.

Thompson Kristin, *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis,* Princeton University Press, 1981.

Tikka Pia, *Enactive Cinema : Simulatorium Eisensteinense*, 2008, Lambert Academic Publishing, 2017.

Tsivian Yuri
– « Eisenstein and Russian Symbolist Culture : An Unknown Script of *October* », *in* Ian Christie et Richard Taylor (dir.), *Eisenstein Rediscovered*, 1993, Londres et New York, Routeldge, 2014, p. 79-109.

– *Ivan the Terrible*, Londres, BFI Publishing, 2002.

– « What is wrong with Ivan's beard : Eisenstein's *Ivan the Terrible* as a an eccentric tragedy », *Cinémas*, vol. 11, nº 2-3, printemps 2001, p. 255-270.

Vassilieva Julia
– « Capital and Co. : Kluge/Eisenstein/Marx », *Screening the Past*, vol. 31, 2011, p. 1-13.

– « Eisenstein and his *Method* : recent Publications in Russia », *Senses of cinema*, nº 41, novembre 2006, http://sensesofcinema.com/2006/film-history-conference-papers/eisenstein-method/.

– « Eisenstein/Vygotsky/Luria's project : Cinematic Thinking and the Integrative Science of Mind and Brain » *Screening the Past*, vol. 38, 2013, 1-16.

Vogman Elena, *Dance of Values. Sergei Eisenstein's Capital Project*, Berlin, Diaphanes, 2019.

Werner Gösta, « James Joyce and Sergej Eisenstein », *James Joyce Quarterly*, vol. 27, nº 3, 1990, p. 491-507.

Wollen Peter, « Eisenstein's aesthetics », *in* Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1972, p. 19-73.

Bibliographie sélective en italien sur Sergueï Eisenstein

Bertetto Paolo (dir.)
– *Ivan il Terribile*, Milan, Feltrinelli, 1981.

– *Teorie del cinema rivoluzionario : gli anni Venti in URSS. Ejzenštejn, FEKS, Vertov*, Milan, Feltrinelli, 1975.

Cervini Alessia
– *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Ejzenštejn*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2010.

– *Sergej M. Ejzenštejn. L'immagine estatica*, Rome, Ente dello spettacolo, 2006.

De Gaetano R. (dir). *Attualità di Ejzenštejn*, *Bianco e Nero*, nº 569, 2011.

Dottorini Daniele
– « Glass House. Trasparenza e opacità del cinema », *Fata Morgana*, nº 3, 2007, p. 45-54.

– « La scrittura come metodo di ricerca in S. M. Ejzenštejn », *Filmcritica*, nº 443, 1994, p. 83-98.

Grasso Aldo, *Sergej Ejzenštejn*, Milan, Il Castoro, 1974.

Mechini Piero et Salvadori Roberto, *Il Cinema di S. M. Ejzenstejn. Atti del Convegno internazionale «Premio città di Fiesole» ai maestri del cinema 1973*, Rimini et Florence, Guaraldi, 1975.

Montani Pietro, « L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni », *Bianco e Nero*, nº 7-8, 1971, p. 6-19.

Montani Pietro (dir.), *Sergej Ejzenštejn : oltre il cinema*, Venise et Pordenone, La Biennale et Biblioteca dell'Immagine, 1991.

Pitassio Francesco (dir), *La Forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenštejn*, Udine, Forum, 2009.

Somaini Antonio
– *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Turin, Einaudi, 2011.

– « Montaggio e anacronismo », *Aut aut*, numéro monographique « Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini », nº 348, 2010, p. 84-100.

Bibliographie sélective en russe sur Sergueï Eisenstein

Aksionov Ivan, *Sergueï Eisenstein : portret khoudojnika*, Moscou, Mouzeï Kino, 1991.

Boulgakova Oksana, « Podrajanié kak ovladénié : Chklovski — Eisenstein : bio-avtobiografia », *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, nº 11, 1991, p. 220-230.

Chklovski Viktor
– « 5 féliétonov ob Eisensteine », *in* V. Chklovski, *Za sorok let : Stat'i o kino*, Moscou, Iskousstvo, 1965, p. 87-90.

– *Eisenstein*, Moscou, Iskousstvo, 1973.

Dobrovinsky Alexandre, Poliakov Vladimir et Sémionova Natalia (dir.)
– *Vnoukovski Arkhiv. Pout' naverkh. Grigori Alexandrov, Lioubov Orlova. 1*, Moscou, Dobrovinsky, 2017.

– *Vnoukovski Arkhiv. Pout' naverkh. Grigori Alexandrov, Lioubov Orlova. 2*, Moscou, Dobrovinsky, 2018.

Iampolski Mikhaïl
– *O blizkom : Otcherki némimétitcheskovo zréniïa*, Moscou, Novoïe litératournoïe obozréniïé, 2001.

– « "Organitcheskaïa machina" ou Eisensteina i Disneïa », *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, nº 34, 1997, p. 52-61.

– « Razbityï pamiatnik », *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, nº 33, 1997, p. 6-11.

Iourénev Rostislav (dir.), *Eisenstein v vospominaniakh sovrémennikov*, Moscou, Iskousstvo, 1974.

Ivanov Viadislav
– « Estétika Eisensteina », *Izbrannyié troudy po sémiotiké i istorii koultoury. Vol. I*, Moscou, Chkola iazyki rousskoï koultoury, 1998, p. 141-378.

– « Sovrémennaïa naouka i teatr (K analizou postanovki *Valkirii* Vagnéra S. M. Eisensteina », in *Teatralnaïa Pravda*, Tbilissi, Teatralnoe obchtchestvo Grouzy, 1981, p. 388-410.

Jolkovsky Alexandre « Poétika Eisensteina – dialoguitcheskaïa ili totalitarnaïa ? » *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, nº 16, 1992, p. 118-136.

Kleïman Naoum
– *Formoula finala : Stat'i, vystouplénia, bessédy*, Moscou, Eisenstein-Tsentr, 2004.

– « Néossouchestvlionnyïé zamysly Eisensteina », *Iskousstvo Kino*, nº 6, 1992, p. 9-21.

Kleïman Naoum et Levina K. (dir.), *Bronénossets Potiomkine*, Moscou, Iskousstvo, 1969.

Kovalov Oleg, Skorokhod Natalia et Sémentchouk Svetlana (dir.), *Sergueï Eisenstein : pro et contra*, Moscou, Palmira, 2015.

Kozintsev Alexandre, « Évolioutsionnoïé begstvo : S. M. Eisenstein i estétika komitcheskovo », *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, nº 100-101, 2012, p. 419-437.

Kozlov Léonid (dir.), *Iz tvortcheskovo naslédiïa S. M. Eisensteina : Matérialy i soobchtchenia*, Moscou, VNIÏK, 1985.

Krivocheïev Iouri et Sokolov Roman, *«Aleksandr Nevskii» : sozdaniïé kinochédévra. Istoritcheskoïé isslédovaniïé*, Saint-Pétersbourg, Liki Rossy, 2012.

Kouchnirov Mark, *Eisenstein*, Moscou, Molodaïa gvardiia, 2016.

Lévin Éfim (dir.), *Téoria i praktika prépodavania kinoréjissoury (iz pédagoguitcheskovo naslédiïa S. M. Eisensteina)*, Moscou, VGIK, 1988.

Malitch Ksénia, *Sergueï Eisenstein.* Oktiabr *v Zimnem*, Saint-Pétersbourg, Izdatelstvo Gossoudarstvennovo Ermitaja, 2017.

Meïlakh Mira, *Izobrazitelnaïa stilistika pozdnikh filmov Eisensteina*, Léningrad, 1971.

Miliakh Andreï, « Téory novoï antropologuy aktiora i statia S. Eisensteina i S. Trétiakova "Vyrazitelnoïé dvijeniïé" », *in* Viadislav Ivanov (dir.), *Mnémozina. Dokoumenty i fakty iz istory otetchestvennovo teatra XX v : Istoritchesky almanakh. Vypousk 2*, Moscou, Éditorial SSSR, 2006, p. 280-291.

Nikitine Andreï, *Moskovskiï débiout Sergueïa Eisensteina (1920-1921)*, Moscou, Intergraf Servis, 1996.

Norchteïn Youri, « *Groznyï* kak animatsiïa. Prilojéniïé na DVD », *Kinovedtcheskiïé Zapiski*, nº 100-101, 2012, p. 450-453.

Podoroga Valéri
– *Avto-bio-grafia : K voprosou o métode. Tétradi po analititcheskoï antropologuy 1*, Moscou, Logos, 2001, p. 7-140.

– « Bount protiv Otsa (S. Eisenstein : Guénézis detskoï travmy) », *Arkhétip. Filosofsky psikhoanalititchesky journal*, nº 1, 1996, p. 24-34.

Ratiani Irina (dir.), *Sergueï Mikhaïlovitch Trétiakov. Stat'i, otcherki, sténogrammy, vystouplény, doklady, stsénary*, Saint-Pétersbourg, Nestor-Istoria, 2010.

Rostovtsev Ignati, «*Bronénossets Potiomkine*», Moscou, Iskousstvo, 1962.

Roumiantséva-Kleïman Véra, *V Domié mastéra. Mir Sergueïa Eisensteina*, Moscou, Biély Gorod, 2018.

Vichnevsky Vsévolod, *Eisenstein*, Moscou, Goskinoizdat, 1939.

Zabrodine Vladimir
– *Eisenstein : kino, vlast', jenchtchiny*, Moscou, Novoïe litératournoïe obozréniïé, 2011.

– *Eisenstein : popytka teatra*, Moscou, Eisenstein-Tsentr, 2005.

Liste des œuvres exposées

Puissances de l'affect

Montage de séquences de thèmes récurrents dans les films de Sergueï Eisenstein *La Grève* (1924), *Le Cuirassé Potemkine* (1925), *Octobre* (1927-1928), *La Ligne générale* (1926-1929), *Romance sentimentale* (1930), *¡Que viva Mexico!* (1930-1932), *Alexandre Nevski* (1938), *Ivan le Terrible* (1941-1946)
Paris, Films Sans Frontières

MARGARET BOURKE-WHITE
Sans titre [Sergueï Eisenstein se faisant raser sur la terrasse du studio de Margaret Bourke-White, à New York], mai 1930
Épreuve gélatino-argentique, 33,4 × 23,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2120 л5
Repr. p. 144 b.

DMITRI DÉBABOV
Collage conçu pour la campagne de publicité autour du film *La Grève* de Sergueï Eisenstein, 1925
Tirage photographique et impression photomécanique découpés et collés, encre sur papier noir, 12,3 × 8,8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-0596
Repr. p. 88

DMITRI DÉBABOV
Collage photographique conçu pour la campagne de publicité autour du film *La Grève* de Sergueï Eisenstein, 1925
Tirage photographique et pellicule découpés et collés sur papier noir, 11,8 × 8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-0534
Repr. p. 20

ANDRÉ KERTÉSZ
Sergueï Eisenstein, 1929
Tirage réalisé par Igor Bakht en 1977
Épreuve gélatino-argentique, 24,3 × 18,1 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don de l'artiste, 1978.
AM-1978-102 (1)
Repr. p. 48

ANDRÉ KERTÉSZ
Hôtel des États-Unis, 1930
Collage photographique, aquarelle, mine graphite et encre sur papier, 3 feuillets assemblés, 14 × 9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2111 л1, 1а, 1б
Repr. p. 277 h.

GERMAINE KRULL
Sergueï Eisenstein, 1930
Épreuve gélatino-argentique, 23 × 17 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Ancienne collection Christian Bouqueret ; achat grâce au mécénat d'Yves Rocher, 2011. AM-2012-3925
Repr. p. 254

MAN RAY (EMMANUEL RADNITZKY, DIT)
Sergueï Eisenstein, 26 novembre 1929
Portrait portant la dédicace « À S.M. Eisenstein avec admiration. Man Ray »
Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur carton, inscription manuscrite à l'encre noire, 18 × 12,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1859 л1

MAN RAY (EMMANUEL RADNITZKY, DIT)
Sergueï Eisenstein, 1929
Épreuve gélatino-argentique recadrée à l'encre noire, 8,3 × 6,2 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Dation, 1994
AM 1994-394 (3817)
Repr. p. 32

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
Sans titre [Autoportrait], s. d. [1922-1929]
Épreuve portant la dédicace « Für Eisenstein. Moholy-Nagy »
Photogramme, 38,6 × 27,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-3000 л1
Repr. p. 50

MOÏSSEÏ NAPPELBAUM
Sergueï Eisenstein, 1932-1934
Tirage moderne à partir du négatif original (avant 1948)
Épreuve gélatino-argentique, 18,3 × 24,3 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique
СПбГМТМИ ГИК 15931/1.
ОФ 209683

BRETT WESTON
Tempe, oreille et doigts d'Eisenstein, Hollywood, 1930
Portrait portant la dédicace « To S. M. Eisenstein. Brett Weston. Hollywood 1930 »
Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur carton, inscription manuscrite à l'encre noire, 34,5 × 45,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-2922 л1-2

I
Formation théâtrale

ANONYME
Exercices biomécaniques, par deux (au centre, la fille de Vsévolod Meyerhold, Irina, et Valéri Inkijinov) : travail sur le port du partenaire sur le dos (équilibre et poids), *GVyTM ((Ateliers d'État supérieurs du théâtre), Moscou*, 1922
Reproduction d'après tirage original (13 × 18 cm)
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 180170/2942 Мф 3034
Repr. p. 68 h.

ANONYME
Exercices biomécaniques, par deux : descente vers le sol, GVyTM (Ateliers d'État supérieurs du théâtre), Moscou, 1922
Reproduction d'après tirage original (13 × 18 cm)
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 180170/2940 Мф 3032
Repr. p. 68 b.

ANONYME
La Mort de Tarelkine *d'Alexandre Soukhovo-Kobyline, mise en scène : Vsévolod Meyerhold (deuxième version scénique), dispositif scénique : Varvara Stépanova (metteurs en scène assistants : Sergueï Eisenstein et Vassily Fiodorov), première le 24 novembre 1922, atelier de Meyerhold, GITIS (Institut d'État des arts du théâtre), Moscou*, 1922
Épreuve gélatino-argentique, 16,8 × 9,8 cm
Thessalonique, MOMus – Museum of Modern Art – Costakis Collection
CDA-0270/A295.1
Repr. p. 69 h.

ANONYME
Le Cocu magnifique *de Fernand Crommelynck, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique : Lioubov Popova, première le 25 avril 1922, Atelier libre de Meyerhold, Moscou*, 1922
Épreuve gélatino-argentique, 20,3 × 28 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique
СПбГМТМИ ГИК 7648/148.
ОФ 162872

ANONYME
La Terre cabrée *d'après*
La Nuit *de Marcel Martinet, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique : Lioubov Popova, première le 4 mars 1923, GosTiM (théâtre d'État Meyerhold), Moscou*, 1923
Épreuve gélatino-argentique, 11,5 × 16,3 cm
Thessalonique, MOMus – Museum of Modern Art – Costakis Collection
CDA-0276/A298.2
Repr. p. 69 b.

ANONYME
Masques à gaz *de Sergueï Trétiakov, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov, usine à gaz, Moscou, première*, 29 février 1924
Reproduction d'après tirage original (13,7 × 11,1 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-224 л1
Repr. p. 83

ANONYME
Études biomécaniques : «La Gifle», exécutée par N. Koustov et Zossine Zlobine, sur le toit du GosTiM (théâtre d'État Meyerhold), Moscou, [1925-1930]
Reproductions d'après négatifs originaux (3,5 × 3,7 cm chacun)
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 321898/5. Мнег 3735 et КП 321898/6. Мнег 3736
Repr. p. 67

JACQUES CALLOT
Balli di Sfessania, 1621-1622
Eau forte
De 7,1 × 9,2 cm à 8,2 × 10,5 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz
FIE_CAL_380_1, de 382_1 à 385_1, de 388_1 à 394_1, de 396_1 à 398_1, de 400_1 à 402_1

– *Cucorongna, Pernoualla*
– *Smaraolo cornuo, Ratsa di Boio*
– *Guarsetto, Mestolino*
– *Cicho Sgarra, Collo Francisco*
– *Gian Fritello, Giurlo*
– *Capitano Spessa Monti, Bagattino*
– *Scaramucia, Fricasso*
– *Scapino, Capitano Zerbino*
– *Capitano Bonbardon, Capitano Grillo*
– *Capitano Esgagaranto, Capitano Cocodrillo*
– *Capitano Mala Gamba, Capitano Bellavita*
– *Capitano Babeo, Capitano Cucuba*
– *Bello Sguardo, Coviello*
– *Razullo, Cucurucu*
– *Pasquariello Truonno, Meo Squaquara*
– *Capitano Cardoni, Maramao*
– *Franca Trippa, Fritellino*
– *Taglia Cantoni, Fracasso*
Repr. p. 84

CHARLIE CHAPLIN
The Champion (Charlot boxeur), 1915
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 20' (extrait)
ARTE France

EDWARD GORDON CRAIG
La Commedia dell'arte, 1925
Portant la dédicace « To friend Eisenstein in 1935 »
Gravure sur bois, 12,7 × 18,1 cm
Moscou, musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine
Ancienne collection Eisenstein.
Г-116594 КП-264364
Repr. p. 37 m.

DMITRI DÉBABOV
Le Mexicain, *d'après Jack London, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Valentin Smychliaïev, dispositif scénique : Sergueï Eisenstein et Léonid Nikitine, première le 1er mai 1921, Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult, Moscou*, 1921
– *Intermède avec des clowns faisant la publicité pour le boxeur américain Danny Ward*
– *Intermède avec des clowns*
– *Finale : le combat de boxe*
– *Finale : le combat de boxe; le Mexicain Rivera met l'Américain Danny Ward K.O.*
Reproductions d'après tirages originaux (21,5 × 28,8 cm, 21,8 × 30,4 cm, 18,5 × 30,7 cm et 15,7 × 31 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-219 л10, л15а, л13а, л11а
Repr. p. 82

SERGUEÏ EISENSTEIN
Projet de décor pour Les Aubes du Proletkoult, *de Vassily Ignatov, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein (première le 1er mai 1921, Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult, Moscou)*, 22 janvier 1921
Aquarelle, encre et mine graphite sur papier, 24,1 × 35,2 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-780 л9
Repr. p. 73

SERGUEÏ EISENSTEIN
Lady Macbeth, projet de costume pour l'acte V de Macbeth, *de William Shakespeare, mise en scène : Valentin Tikhonovitch, dispositif scénique : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch, première le 25 avril 1922, Maison de la culture théâtrale, Moscou*, 10 novembre 1921
Aquarelle sur papier, 37,4 × 25,6 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1624 л5
Repr. p. 75 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Projet de dispositif scénique pour Le Marchand de Venise, *de William Shakespeare (mise en scène non réalisée)*, 19 novembre 1921
Aquarelle, encre de Chine, mine graphite et peinture bronze sur papier, 18,8 × 25,8 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП180169/1500
Repr. p. 72

SERGUEÏ EISENSTEIN
Composition pour Le Sage, *d'après* Il n'est si sage qui ne faille *d'Alexandre Ostrovski, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov (première le 22 avril 1923, théâtre du Proletkoult, Moscou)*, novembre 1921
Mine graphite sur papier 13,2 × 9,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-801 л6
Repr. p. 80 b.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Projets de costumes pour Le Sage, *d'après* Il n'est si sage qui ne faille *d'Alexandre Ostrovski, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov (première le 22 avril 1923, théâtre du Proletkoult, Moscou)*, novembre 1921
Papiers de couleur découpés et collés sur carton, 34 feuilles, 17,8 × 13,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-801 л9 à л9я
Repr. p. 87 d.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Esquisse de marionnette pour Arlequin honnête, 1921
Aquarelle, encre de Chine et mine graphite sur papier, 36 × 19,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-795 л1

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Chansonnière anglaise, projet de costume pour Soyez bons pour les chevaux, *de Vladimir Mass, fondé sur un poème de Vladimir Maïakovski, mise en scène : Nikolaï Foregger, première le 5 janvier 1922, Atelier de Foregger (MastFor), Maison de la presse, Moscou*, 1921
Aquarelle, encre de Chine et mine graphique sur papier, 36,1 × 26 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-793 л3
Repr. p. 74 b. d.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Lady Macbeth au banquet, projet de costume pour Macbeth, *de William Shakespeare, mise en scène : Valentin Tikhonovitch, dispositif scénique :* Sergueï *Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch, première le 25 avril 1922, Maison de la culture théâtrale V. D. Polénov, Théâtre central éducatif, Moscou*, 1921
Aquarelle, encre de Chine, mine graphite et peinture bronze sur papier, 22 × 17,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 310634 ГКС 5034
Repr. p. 76 b.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Lady Macbeth, projet de costume pour Macbeth, *de William Shakespeare, mise en scène : Valentin Tikhonovitch, dispositif scénique : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch, première le 25 avril 1922, Maison de la culture théâtrale V. D. Polénov, Théâtre central éducatif, Moscou*, 1921
Aquarelle, encre de Chine, mine graphite et peinture argentée sur papier, 23,7 × 17,8 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 310633 ГКС 4638

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Première Petite Dame, projet de costume pour Soyez bons pour les chevaux, *de Vladimir Mass, fondé sur un poème de Vladimir Maïakovski, mise en scène : Nikolaï Foregger, première le 5 janvier 1922, Atelier de Foregger (MastFor), Maison de la presse, Moscou*, 1921
Aquarelle, crayon et encre sur papier, 27 × 14,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 101602/3. ГКС 3422
Repr. p. 77

SERGUEÏ EISENSTEIN
Une jeune fille soviétique, projet de costume pour Soyez bons pour les chevaux, *de Vladimir Mass, fondé sur un poème de Vladimir Maïakovski, mise en scène : Nikolaï Foregger, première le 5 janvier 1922, Atelier de Foregger (MastFor), Maison de la presse, Moscou*, 1921
Aquarelle, encre de Chine et mine graphique sur papier, 35,7 × 26,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-793 *л*4

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sam Mangan, projet de costume pour La Maison des cœurs brisés, *de George Bernard Shaw, mise en scène (non réalisée) : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein,* [janvier-juin] 1922
Aquarelle et mine graphite sur papier, 25,8 × 24,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1630 *л*1
Repr. p. 74 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Hésione Hushabye, projet de costume (2e version) pour La Maison des cœurs brisés, *de George Bernard Shaw, mise en scène (non réalisée) : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein,* [mars] 1922
Mine graphite, aquarelle, encre et encre de Chine sur papier, 33,8 × 23,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-811 *л*12
Repr. p. 74 b. g.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Projet de décor pour La Maison des cœurs brisés, *de George Bernard Shaw, mise en scène (non réalisée) : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein*, [16-19 juin] 1922
Aquarelle, encre de Chine, ficelle, gouache, papiers découpés et collés sur papier, 24,7 × 48,5 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 62005 Мд 1712
Repr. p. 71 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Hésione Hushabye, Hector Hushabye, Nounou Guinness, planche nº 2, projets de costumes (3e version) pour La Maison des cœurs brisés, *de George Bernard Shaw, mise en scène (non réalisée) : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein,* 20 juin 1922
Aquarelle, encre de Chine, papiers découpés et collés sur papier, 28,7 × 43 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 180169/1502 Мд 1502
Repr. p. 71 b.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Mangan, Mazzini, Randall, planche nº 3, projets de costumes (3e version) pour La Maison des cœurs brisés, *de George Bernard Shaw, mise en scène (non réalisée) : Vsévolod Meyerhold, dispositif scénique et costumes : Sergueï Eisenstein,* [juin] 1922
Crayon, encre de Chine, tissu, papiers découpés et collés sur papier, 28,9 × 43,1 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 180169/1503 Мд 1503

SERGUEÏ EISENSTEIN
Le Journal de Gloumov (intermède inséré dans la représentation du *Sage*), 1923
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 5'
Extrait de *Kino-pravda* nº 16 de Dziga Vertov
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
EC-2019-1-CI02
Repr. p. 85-86

[A.] ERMOLAÏEV
Le «passage» de Gloumov à travers la frontière dans Le Sage, *d'après* Il n'est si sage qui ne faille *d'Alexandre Ostrovski, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov, première le 22 avril 1923, théâtre du Proletkoult, Moscou*, 1923
Reproduction d'après tirage original (16 × 22,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-221 *л*25
Repr. p. 64

ALEXANDRA EXTER
Hérode, projet de costume pour Salomé, *d'Oscar Wilde, mise en scène : Alexandre Taïrov, première le 9 octobre 1917, théâtre Kamerny,* Moscou, 1917
Crayon, gouache, tempera, blanc de céruse, peinture bronze sur carton, 67,9 × 50,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 93660
Repr. p. 75 b.

LOUIS FEUILLADE
Fantômas, 1913
Affiche, 160 × 120 cm
Collection particulière
Repr. p. 87 g.

SERGUEÏ IOUTKÉVITCH (D'APRÈS SERGUEÏ EISENSTEIN)
Costume pour la pantomime La Jarretière de Colombine, *parodie de* L'Écharpe de Colombine *de Vsévolod Meyerhold, texte et mise en scène (non réalisée) : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch*, 1922
Mine graphite sur papier, 8 feuillets assemblés et collés sur carton, 24,6 × 16,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-817 *л*2 à 2ж
Repr. p. 80 h.

SERGUEÏ IOUTKÉVITCH (D'APRÈS SERGUEÏ EISENSTEIN)
MA, projet de costume pour la pantomime La Jarretière de Colombine, *parodie de* L'Écharpe de Colombine *de Vsévolod Meyerhold, texte et mise en scène (non réalisée) : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch*, 1922
Mine graphite et encre de Chine sur papier, 2 feuillets assemblés, 28,5 × 21,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1631 *л*3, 3а
Repr. p. 81 d.

SERGUEÏ IOUTKÉVITCH (D'APRÈS SERGUEÏ EISENSTEIN)
PA, projet de costume pour la pantomime La Jarretière de Colombine, *parodie de* L'Écharpe de Colombine *de Vsévolod Meyerhold, texte et mise en scène (non réalisée) : Sergueï Eisenstein et Sergueï Ioutkévitch*, 1922
Mine graphite et encre de Chine sur papier, 2 feuillets assemblés, 28,5 × 21,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1631 *л*2, 2а
Repr. p. 81 g.

GRIGORI KOZINTSEV
Kotchkariov, projet de costume pour Le Mariage, *de Nicolas Gogol, mise en scène : Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg, première le 25 septembre 1922, FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique), Pétrograd*, 1921
Aquarelle, mine graphite et boutons nacrés collés sur papier, 27,6 × 22,2 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique
СПбГМТМИ ГИК 4577/4.
ОГ 10289
Repr. p. 76 h.

MOÏSSEÏ NAPPELBAUM
Portrait de Vsévolod Émiliévitch Meyerhold, 1929
Tirage moderne (avant 1981)
Épreuve gélatino-argentique, 22,7 × 16,8 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique
СПбГМТМИ ГИК 15931/16.
ОФ 209698
Repr. p. 66 h.

LÉONID NIKITINE
Décor pour Le Mexicain, *d'après Jack London, mise en scène : Sergueï Eisenstein et Valentin Smychliaïev, dispositif scénique : Sergueï Eisenstein et Léonid Nikitine, première le 1er mai 1921, Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult, Moscou*, 11 novembre 1920 – 27 mars 1921
Aquarelle, crayon de couleur, encre et mine graphite sur papier 16,2 × 25,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-770 *л*4

LIOUBOV POPOVA
Projet de costume féminin (non retenu) pour Roméo et Juliette, *de William Shakespeare, mise en scène : Alexandre Taïrov (théâtre Kamerny, Moscou, 1921)*, 1920
Aquarelle et mine graphite sur papier, 35,2 × 27 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique
Don du fonds international de bienfaisance Konstantinovsky, collection Nina et Nikita Lobanov-Rostovsky.
СПбГМТМИ ГИК 23272/364.
ОГ 25495
Repr. p. 78

LIOUBOV POPOVA
Dispositif scénique pour Le Cocu magnifique, *de Fernand Crommelynck, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, première le 25 avril 1922, Atelier libre de Meyerhold, Moscou*, 1922
Aquarelle, encre de Chine, mine graphite, blanc de céruse et vernis sur papier, 50 × 69,2 cm
Moscou, galerie Trétiakov
РС-12138 п.47112 ГК
7196084
Repr. p. 70

ALEXANDRE RODTCHENKO
Ambre, la chanteuse de café-concert, projet de costume pour Nous, *pièce révolutionnaire d'Alexeï Gan*, 1919
Mine graphite, encre de Chine, gouache et tempera sur papier, 52,8 × 36,8 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 307252. ГКС 4666

ALEXANDRE RODTCHENKO
Un clown, projet de costume pour Nous, *pièce révolutionnaire d'Alexeï Gan*, 1919-1920
Mine graphite, gouache et tempera sur papier, 52,9 × 36,5 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 307248. ГКС 4976
Repr. p. 79 b.

ALEXANDRE RODTCHENKO
Un ouvrier, projet de costume pour Nous, *pièce révolutionnaire d'Alexeï Gan,* 1919-1920
Mine graphite, crayon, gouache, tempera et huile sur papier, 52,8 × 36,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 307243 ГКС 2896
Repr. p. 79 h.

ALEXANDRE RODTCHENKO
Un officier, projet de costume pour Nous, *pièce révolutionnaire d'Alexeï Gan*, 1920
Mine graphite, encre de Chine, gouache et tempera sur papier, 52,9 × 36,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 307251. ГКС 4664

[STUDIO FOTOGRAFIA LENSOVIÉTA]
Le Bal masqué *de Mikhaïl Lermontov, 10e tableau, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, première le 25 février 1917, théâtre Alexandrinsky, Pétrograd*, 1917 (tirage : 1926)
Épreuve gélatino-argentique, 12,4 × 17 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique
ГИК 4359/23. ОФ 68660
Repr. p. 66 b.

ALEXEÏ TÉMÉRINE
Études biomécaniques en groupe : «Le tir à l'arc», exécuté par R. Génina, I. Khold, L. Sverdline, Zossine Zlobine, Ateliers expérimentaux de théâtre de Vsévolod Meyerhold, Moscou, 1927
Reproduction d'après négatif original sur verre (13 × 18 cm)
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 295944/272 Мнег 3085

ALEXANDRE VESNINE
Pierre de Craon, projet de costume pour L'Annonce faite à Marie, *de Paul Claudel, mise en scène : Alexandre Taïrov, première le 16 novembre 1920, théâtre Kamerny, Moscou*, 1920
Aquarelle, gouache, mine graphite et peinture bronze sur papier, 38,4 × 24,2 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 238272/1755

PIOTR WILLIAMS
Portrait de Vsévolod Émiliévitch Meyerhold, 1925
Huile sur toile, 209 × 136,5 cm
Moscou, galerie Trétiakov
ЖС-832 п.36820
ГК 4318989

2
La Grève

ANONYME [attribution incertaine à Augustin Carrache]
Trois Caricatures de têtes d'homme, s. d. [fin du XVIe siècle]
Encre brune et plume sur papier, 13 × 64 cm
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Legs Jean Gigoux, 1894
D.1420

ANONYME
La Grève, *photographie de tournage : gag des acteurs du Premier Théâtre ouvrier du Proletkoult jouant la pègre*, 1924
Reproduction d'après tirage original (7,3 × 9,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-14 л63

ANONYME
La Grève, *photographie de tournage : gag réalisé entre plusieurs prises de la séquence du camouflage des mouchards, Eisenstein se met en scène comme un illusionniste affublé d'un singe et d'un perroquet*, 1924
Reproduction d'après tirage original (9,7 × 7,3 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-5 л3
Repr. p. 92 h.

ANONYME
La Grève, *photographie de tournage : gag réalisé entre plusieurs prises de la séquence du camouflage des mouchards. Les professions du cinéma sont tournées en dérision : Eisenstein se met en scène comme un illusionniste affublé d'un singe et d'un perroquet, tandis que Tissé tourne la poignée non de sa caméra mais d'un orgue de Barbarie*, 1924
Reproduction d'après tirage original (10 × 7,4 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-14 л33
Repr. p. 92 b. g.

ANONYME
La Grève, *photographie de tournage : l'arrosage des grévistes par les pompiers*, 1924
Reproduction d'après tirage original (9 × 12 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-0532
Repr. p. 93

ANONYME
La Grève, *photographie promotionnelle : la toilette du Roi de la pègre (Boris Iourtsev) au cimetière des tonneaux*, 1924
Reproduction d'après tirage original (14,1 × 18,8 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-2025
Repr. p. 95

ANONYME
La Grève, *photographies de tournage*, 1924
Reproductions d'après tirages originaux (9,3 × 7,6 cm, 10 × 7,9 cm et 9,3 × 7,7 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-14 л7, л14, л19
Repr. p. 92 b. d., p. 109 h.

JACQUES CALLOT
I Gobbi [Les bossus], 1616
[I – L'homme au grand chapeau rabattu, s'apprêtant à tirer le sabre]
[II – L'estropié au capuchon]
[III – Le bossu à la canne]
[IV – L'estropié à la béquille et à la jambe de bois]
[V – L'homme au gros ventre tombant et au chapeau à forme très élevé]
[VI – Le buveur dansant vu de dos]
[VII – L'homme au gros ventre orné d'une rangée de boutons]
[VIII – Le bossu aux deux poignards]
[IX – Le bossu élevant son verre]
[X – Le bossu à la veste boutonnée par derrière]
[XI – Le bossu aux deux sabres]
[XII – Le joueur de violon]
[XIII – L'homme masqué aux jambes torses]
[XIV – Le joueur de mandoline]
[XV – Le joueur de vielle]
[XVI – Le joueur de flageolet]
[XVII – Le joueur de guitare]
[XVIII – Le joueur de cornemuse]
[XIX – L'homme raclant un gril en guise de violon]
[XX – Le comédien masqué jouant de la guitare]
Eau forte et burin, 5,8 × 8,1 cm [XIV], 6 × 8,5 cm [XVI], 6,1 × 8,3 cm [I et II], 6,1 × 8,4 cm [V], 6,1 × 8,5 cm [XX], 6,2 × 8,3 cm [VIII et IX], 6,2 × 8,5 cm [XII], 6,2 × 8,6 cm [III], 6,3 × 8,3 cm [IV et XIII], 6,3 × 8,4 cm [VI], 6,3 × 8,5 cm [XI], 6,3 × 8,7 cm [X et XVII], 6,4 × 7,9 cm [XIX], 6,4 × 8,4 cm [VII], 6,5 × 7,6 cm [XVIII], 6,6 × 8,2 cm [XV]
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz
FIE_CAL_407_1 à 426_1
Repr. p. 94 h. (pl. VII, XVII, IV et VI)

ALEXANDRE DEÏNÉKA
Au Donbass, dessin pour la couverture du n° 2 la revue *Ou Stanka* [À la machine], 1925
Encre de Chine et gouache sur papier, 29,7 × 28,8 cm
Moscou, galerie Trétiakov
АРХ ГР-2138
КРТГ-7057/11 ГК 10798648
Repr. p. 103 h.

VICTOR DÉNI
Kapital [Le Capital surplombant le poème éponyme de Démian Biedny], 1917-1921
Affiche sérigraphique, 51,5 × 34,5 cm
Nanterre, La Contemporaine
AFF 024292
Repr. p. 100

SERGUEÏ EISENSTEIN
Et c'est ce type qu'on appelle le Roi de l'Univers ?!, [Riga], 1913-1914
Encre sur papier, feuillet extrait d'un carnet de 204 pages, 37 × 22,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1182
Repr. p. 98

SERGUEÏ EISENSTEIN
Notes sur la chirognomonie, [1918-1919]
Feuillets manuscrits d'un carnet de 12 pages, 21 × 16,5 cm (fermé)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-887

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Grève, 1924
– *Les mouchards*
– *La découverte du corps pendu de l'ouvrier Iakov Stronguine, la descente de sa dépouille par ses camarades*
– *La filature*
– *Le Roi de la pègre et son nain au cimetière des tonneaux*
– *Le quartier ouvrier*
– *Finale : la répression des grévistes*
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 73' (extraits)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 94 b., 97, 99, 102, 104, 106, 108, 110-111.

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Grève : *les machines*, 1924
Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
Foule à têtes d'animaux au théâtre, étude pour l'ouvrage *Les Métamorphoses du jour*, 1829
Encre brune et mine de plomb sur papier, 6,1 × 19,8 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Don, 1894. 877.207

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
Animaux faisant la queue au théâtre, dessin préparatoire de la première représentation de *Lucrèce Borgia* publié dans *Le Charivari* le 30 mars 1833
Encre brune et mine de plomb sur papier, 6,2 × 12,2 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Don, 1894. 877.204

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
Faire ce métier d'oison, dessin préparatoire pour l'illustration de l'ouvrage *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Paris, Hetzel et Paulin éditeurs, 1842), vers 1841
Encre brune et mine de plomb sur papier, 12,3 × 19 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Don, 1894. 877.201

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
Souvenir d'une vieille corneille, dessin préparatoire pour l'illustration de l'ouvrage *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Paris, Hetzel et Paulin éditeurs, 1842), vers 1841
Encre brune et mine de plomb sur papier, 13,8 × 12,2 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Achat, 1984. 84.10.1
Repr. p. 96 d.

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
Les Peines de cœur d'une chatte anglaise, dessin préparatoire pour l'illustration de l'ouvrage *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Paris, Hetzel et Paulin éditeurs, 1842), vers 1842
Encre brune et mine de plomb sur papier, 12,3 × 10,3 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Don, 1894. 877.221

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
« L'homme descend vers la brute » et « L'animal s'élève vers l'homme », dessins parus dans *Le Magasin pittoresque*, 11e année, Paris, 1843, p. 108-109
29,5 × 40 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz
VBQ 194

JOHANN KASPAR LAVATER
L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie [1781-1803], tome 1, Paris, Levrault, Schoel et Cie, 1806, p. 150-151
31,8 × 49,2 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz
D 900, D 998

ANTON LAVINSKY
Affiche pour *La Grève*, 1925
Chromolithographie, 105,5 × 69,5 cm
Prague, Ne boltai! Collection
10245
Repr. p. 101

CHARLES LE BRUN
Rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux : tête de fouine, tête d'ours, tête de loup et *tête de singe*, s. d. [seconde moitié du XVIe siècle]
Tirages postérieurs [début du XIXe siècle]
Gravure, 69 × 50,8 cm chacune
Paris, Beaux-Arts de Paris
EST 13989, 13992, 13994, 13998

FRED NIBLO
The Mark of Zorro (Le Signe de Zorro), 1920
Film cinématographique 16 mm, noir et blanc, muet, 89' (version restaurée en 2008, extrait)
Paris, Lobster Films

PIRANÈSE (GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, DIT)
Les Prisons imaginaires, planches III, VI, VII, VIII, X, XIII, XIV et XVI, 1761
Eau forte, 41 × 54,5 cm (X et XIV), 53,5 × 40 cm (VI), 54 × 41 cm (III), 55 × 41 cm (VII, VIII, XIII et XVI)
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz
FIE_PIR_0003, 0006-0008, 0010, 0013-0014, 0016
Repr. p. 45 b. (pl. XIV) et 105 (pl. VII)

LIOUBOV POPOVA
Construction de force spatiale, 1921
Huile et poussière de bois sur contreplaqué, 64,3 × 71,1 cm
Thessalonique, MOMus – Museum of Modern Art – Costakis Collection
179.78.86
Repr. p. 103 b.

PAUL ALEXANDRE PROTAIS
Soir de Waterloo, vers 1886
Huile sur toile, 170 × 230,5 cm
Nantes, musée d'Arts de Nantes
Inv. 1981
Repr. p. 109 b.

TINTORET
(JACOPO ROBUSTI, DIT)
La Descente de Croix, 1556-1558
Huile sur toile, 135,6 × 102 cm
Caen, musée des Beaux-Arts
Transfert de l'État à la Ville, 2007. Inv. 17
Repr. p. 107

DZIGA VERTOV
Kino-Glaz [Ciné-Œil], 1924
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 71'54"
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat, 2010. AM 2010-F13
Repr. p. 111 d.

3
Le Cuirassé Potemkine

ALESSANDRO ALLORI
(D'APRÈS MICHEL-ANGE)
Homme nu penché en avant, s. d. [2de moitié du XVIe siècle]
Copie d'après l'un des morts tirés aux Enfers dans la partie inférieure droite du *Jugement dernier* de Michel-Ange (Rome, Vatican, chapelle Sixtine)
Pierre noire sur papier beige découpé et collé en plein, 26,7 × 13,1 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
Inv. 819, recto

ALESSANDRO ALLORI
(D'APRÈS MICHEL-ANGE)
Homme nu suspendu par une main, s. d. [2de moitié du XVIe siècle]
Copie d'après l'un des Élus tirés au Ciel par les anges dans la partie gauche du *Jugement dernier* de Michel-Ange (Rome, Vatican, chapelle Sixtine)
Pierre noire sur papier beige découpé et collé en plein, 28 × 9 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
Inv. 830, recto
Repr. p. 136 d.

LUC BRETON
(D'APRÈS BERNIN)
La Bienheureuse Ludovica Albertoni, après 1755
Terre cuite (modelée), 20 × 46 × 10 cm
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
849.35.2
Repr. p. 132

EUGÈNE DELACROIX
Esquisse pour *La Liberté guidant le peuple*, vers 1830
Huile sur toile, 64,5 × 81,3 cm
Collection particulière
Dépôt au musée Eugène-Delacroix, Paris, 2018

SERGUEÏ ÉFIMENKO
Tourelle et canonnière. Esquisse du dispositif pour Hurle, Chine ! *de Sergueï Trétiakov, mise en scène : Vassily Fiodorov (avec la participation de Vsévolod Meyerhold), première le 23 janvier 1926, TiM (théâtre Meyerhold), Moscou,* 1926
Aquarelle, crayon et gouache sur papier, 46,8 × 31,7 cm
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 180169/686

SERGUEÏ EISENSTEIN
Finish. A Story from 1905. Some drawings in queer Mr. Vallotton's manner [Finale. Une histoire de 1905. Quelques dessins à la manière étrange de M. Vallotton], 1919
Encre de Chine sur papier, 9,5 × 11,1 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1195 л25
Repr. p. 121 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Le Cuirassé Potemkine, 1925
- *Le drapeau rouge*
- *L'escalier d'Odessa*
- *Finale : la proue du cuirassé fonçant vers le spectateur et la liesse des matelots du* Potemkine

Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 68' (extraits)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 114, 116, 118-120, 123-124, 128 b., 131 b., 133, 135 b., 137

SERGUEÏ EISENSTEIN
Le Cuirassé Potemkine, 1925
- *Nurse hurlant*
- *Les canons*
- *Les corps sculpturaux des marins*
- *La mère du bébé dans le landau (citation de* La Transverbération de sainte Thérèse *de Bernin)*

Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières

EL LISSITZKY
(LAZAR LISSITZKY, DIT)
Frappe les Blancs avec le coin rouge ! (Klinom krasnym bey belykh !), 1919
Impression offset sur papier monté, 48,3 × 69,2 cm
Prague, Ne boltai! Collection
10412
Repr. p. 135 b.

FRANCISCO DE GOYA
Y LUCIENTES
Y no hay remedio [On ne peut plus rien y faire], planche nº 15 de la série des « Désastres de la guerre », [1810-1814]
Eau forte, pointe sèche et burin, 21 × 30 cm (feuille)
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet
EM Goya 60

MICHEL-ANGE (D'APRÈS)
Esclave mourant, réalisé pour le tombeau de Jules II, 1513-1515
Copie réalisée d'après l'original par l'atelier de moulages du musée du Louvre, XIXe siècle
Plâtre, 230 × 74 × 56 cm
Paris, Beaux-Arts de Paris
MU 3663-1
Repr. p. 136 g.

NICOLAS POUSSIN
Le Massacre des Innocents, 1625
Plume et encre brune sur papier, 14,8 × 16,4 cm
Lille, palais des Beaux-Arts
Pl. 1613
Repr. p. 128 h.

ALEXANDRE RODTCHENKO
Portrait de ma mère, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 41 × 30,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don de Mouli Rodtchenko, 1981. AM 1981-580
Repr. p. 131 h.

ALEXANDRE RODTCHENKO
Affiche pour *Le Cuirassé Potemkine*, 1925
Impression offset sur papier, 71 × 106 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
I-GRAPH-97
Repr. p. 125 b.

ALEXANDRE RODTCHENKO
Esquisse de mise en page pour une brochure sur *Le Cuirassé Potemkine* (non publiée), 1925
Encre et épreuve gélatino-argentique montée sur papier, 23,9 × 16,8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-3497
Repr. p. 112

ALEXANDRE RODTCHENKO
Le Bébé dans le landau (séquence de l'escalier d'Odessa), élément de photomontage pour une affiche du *Cuirassé Potemkine* [non retenu, publié dans la revue *Sovietsky Èkran* en 1926], 1925
Épreuve gélatino-argentique découpée, 12,8 × 8,8 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
I-GRAPH-0404
Repr. p. 117

ALEXANDRE RODTCHENKO
Affiche pour *Le Cuirassé Potemkine*, 1926
Impression offset sur papier, 72 × 101 cm
Moscou, collection Dobrovinsky
I-GRAPH-98
Repr. p. 125 h.

IOURI ROJKOV
Aux ouvriers de Koursk qui ont extrait le premier minerai. Monument provisoire réalisé par Vladimir Maïakovski, planches 1 et 2, 1924
Coupures de presse, tirages photographiques et papiers colorés découpés et collés sur papier, 36,6 × 24 cm chacun
Moscou, musée de la Littérature Vladimir-Dahl
ГЛМ КП 42068/2 et 3
Repr. p. 122

SOLOMON TÉLINGATER
Sans titre, [années 1930]
Photomontage, 23,3 × 17,6 cm
Prague, Ne boltai! Collection
14271
Repr. p. 134

ALEXEÏ TÉMÉRINE
Hurle, Chine ! *de Sergueï Trétiakov (en neuf maillons), mise en scène : Vassily Fiodorov (avec la participation de Vsévolod Meyerhold), première le 23 janvier 1926, TiM (théâtre Meyerhold), Moscou,* 1926
- *Premier maillon. Tout le monde s'est courbé*
- *Deuxième maillon*
- *Cinquième maillon. Le coolie se fait frapper*
- *Septième maillon*
- *Neuvième maillon. L'Étudiant (A. Gorsky) crie : « Hurlez à toute la Terre, à toute la Terre, hurlez aux oreilles les nouvelles du crime ! Hors de notre Chine ! »*

Reproduction d'après tirages originaux (15,5 × 22 cm, 17 × 23 cm, 11 × 14,5 cm, 22,5 × 14 cm et 17 × 22,5 cm)
Moscou, musée théâtral d'État Bakhrouchine
КП 180170/690 Мф 717, КП 180170/697 Мф 724, КП 180170/723 Мф 750, КП 180170/735 Мф 762, КП 180170/757 Мф 785
Repr. p. 126-127

STEFANO TOFANELLI
(D'APRÈS NICOLAS POUSSIN)
Le Massacre des Innocents, s. d. [fin du XVIIIe siècle – début du XIXe siècle]
Gravure de Giovanni Folo
Burin, 47 × 58,8 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Donation, 1999. TH.99.15.5004
Repr. p. 129

FÉLIX VALLOTTON
À vingt ans..., 1894
Xylographie sur papier vélin, 18,1 × 22,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon
Donation Adèle et George Besson, 1963. AM 10990 GR
Repr. p. 121 b.

4
Glass House

Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes : Union des républiques socialistes soviétiques, Paris, s. n., 1925
Tirages d'exposition d'après publication originale (228 p., 32 pl., H. 17 cm)
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
RLF 8654
Repr. p. 148 h.

« A Pioneer in architecture that is called modern. Frank Lloyd Wright, who proposes a Glass Tower for New York, has adapted his art to the Machine Age », *The New York Times Magazine*, 29 juin 1930, p. 11
[Un pionnier dans l'architecture que l'on qualifie de moderne. Frank Lloyd Wright, qui propose une tour de verre pour New York, a adapté son art à l'âge de la machine, article découpé et annoté par Eisenstein au crayon rouge et conservé dans son exemplaire de *An Autobiography* de Frank Lloyd Wright]
Reproduction d'après coupure originale (41,9 × 29,8 cm)
Moscou, musée du Cinéma
Repr. p. 145

HENRI CHOMETTE
Jeux des reflets et de la vitesse, 1923-1925
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 7'23"
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat, 1976. AM 1976-F0102

ALEXEÏ CHTCHOUSSEV
Projet pour le télégraphe central de Moscou : perspective, 1925
Encres de Chine noire et couleur, blanc de céruse et bronzine sur papier, 60,2 × 90,6 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
Pla 7685/2.КП 1557/7
Repr. p. 149 h.

RENÉ CLAIR
Entr'acte, 1924
Film cinématographique
35 mm, noir et blanc, sonore,
20' (extrait)
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1976. AM 1976-F0105

JEAN DRÉVILLE
Autour de «L'Argent», 1928
Film cinématographique, noir
et blanc, muet, 41' (version
restaurée en 2019, extrait)
Paris, Lobster Films

SERGUEÏ EISENSTEIN
The Dying Woman and the Lifts [La femme mourante et les ascenseurs], croquis pour *Glass House*, 16-17 janvier 1927
Reproduction d'après dessin original (21,5 × 11 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л2

SERGUEÏ EISENSTEIN
In Search of the New Angle [À la recherche d'un nouvel angle], croquis pour *Glass House*, [1927]
Reproduction d'après dessin original (11 × 21,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л7

SERGUEÏ EISENSTEIN
Love Scene through a W.closet. Don't forget the compositional power of carpets thrown on the glass flour [Scène d'amour à travers les WC. Ne pas oublier le pouvoir de composition du tapis posé sur le plancher en verre], croquis pour *Glass House*, [1927]
Reproduction d'après dessin original (12 × 24,8 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л4

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, croquis pour *Glass House*, [1927]
Reproduction d'après dessin original (28,2 × 22 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л50
Repr. p. 146 b.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Supremat. Komposition/ The Dying Dad [Composition suprématiste/Le père mourant], croquis pour *Glass House*, [1927]
Reproduction d'après dessin original (20,5 × 16,2 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л24
Repr. p. 147 b.

SERGUEÏ EISENSTEIN
The Waterfall under the House (Kitchen Floor)/ The Working Room amidst the Night Town [La cascade sous la maison (plancher de la cuisine)/Le bureau au milieu de la ville, de nuit], croquis pour *Glass House*, [1927]
Reproduction d'après dessin original (11 × 21,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л5

SERGUEÏ EISENSTEIN
For the Glass House Revue. Les Frères jumeaux (qui éternuent du lait!), croquis pour *Glass House*, 22 janvier 1928
Reproduction d'après dessin original (26,8 × 21 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л36

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, croquis pour *Glass House*, [1928]
Reproduction d'après dessin original (26,9 × 20,8 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л37

SERGUEÏ EISENSTEIN
Un des points les plus essentiels : le cube d'extérieur. Jésus sous la crinoline, croquis pour *Glass House*, [1928]
Reproduction d'après dessin original (20,1 × 16 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л26

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, croquis pour *Glass House*, [1928-1930]
Reproduction d'après dessin original (36,5 × 23,8 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л42
Repr. p. 146 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Der [schwebende] Raum [La pièce flottante], croquis pour *Glass House*, [1930]
Reproduction d'après dessin original (28,4 × 22 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1922 -2-162 л55

SERGUEÏ EISENSTEIN
In the «God-father & Jesus variant» [Dans la variante Dieu le Père et Jésus], notes manuscrites pour le scénario de *Glass House*, rédigées sur papier à en-tête de l'hôtel Savoy Plaza à New York, [1930]
Reproduction d'après manuscrit original (13,5 × 10,7 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л61

SERGUEÏ EISENSTEIN
Robot – the mechanic man – as the only «human» being [Le robot – homme mécanique – seul être «humain»], notes manuscrites pour le scénario de *Glass House*, rédigées sur papier à en-tête de l'hôtel Savoy Plaza à New York, [1930]
Reproduction d'après manuscrit original (13,5 × 10,7 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л60

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, croquis pour *Glass House*, [1930]
Reproduction d'après dessin original (28,2 × 21,8 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923 -2-162 л58
Repr. p. 140

SERGUEÏ EISENSTEIN
The hand when he moves the lift (the relativeness of expressive value of every movement) [La main quand il manie l'ascenseur (relativité de la valeur expressive de chaque mouvement)], notes manuscrites pour le scénario de *Glass House*, rédigées sur papier à en-tête de l'hôtel Savoy Plaza à New York, [1930]
Reproduction d'après manuscrit original (13,5 × 10,7 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л62

SERGUEÏ EISENSTEIN
Stéréo, croquis pour *Glass House*, 19 mars 1947
Reproduction d'après dessin original (29,8 × 22 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-162 л64
Repr. p. 138

EL LISSITZKY
(LAZAR LISSITZKY, DIT)
Proun avec une croix rouge sur une sphère, 1919-1924
Crayon de couleur et mine graphite sur papier, 21,2 × 13,8 cm
Moscou, galerie Trétiakov
АРХ-3562 п.30927/27
ГК 10827362

FREDERICK KIESLER
Contemporary Art applied to the store and its display, New York, Brentano's Publishers, 1930
Reproductions d'après édition originale
Collection particulière

TEINOSUKE KINUGASA
Kurutta Ippeiji (Une page folle), 1926
Film cinématographique
35 mm, noir et blanc, muet,
67' (extrait)
Paris, Lobster Films

GUÉORGUI KROUTIKOV
La Ville du futur (évolution des principes architecturaux dans la planification des villes et l'organisation du logement). Projet de fin d'étude. Complexe résidentiel «Commune du Travail» : perspective, 1928
Crayon, encre de Chine sur épreuve gélatino-argentique, 114,5 × 88,2 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
Pla 11201/3КП 1832/7
Repr. p. 151

KONSTANTIN MELNIKOV
Projet pour le concours pour la section moscovite du journal Léningradskaïa Pravda : *vue en coupe*, 1924
Crayon et encre sur papier, 67,2 × 50,8 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
Pla 6221КП 5086/1
Repr. p. 148 m.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE
Couverture pour le nº 3 de la revue *G-Material zur elementaren Gestaltung*, juin 1924
Tirage d'exposition d'après publication originale (31 × 21 cm)
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
BK RP 132
Repr. p. 144 h. d.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
Ein Lichtspiel: schwarz-weiss-grau [Jeu de lumière noir-blanc-gris], 1930
Film cinématographique
35 mm, noir et blanc, silencieux, 6'34"
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat, 1986. AM 1986-F0335

VLADIMIR TATLINE
Projet de Monument pour la IIIe Internationale, 1919
Reproduction d'après négatif sur plaque de verre (18 × 13 cm)
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
VIII 29670
Repr. p. 150

BRUNO TAUT
Glashaus (pavillon de verre), exposition du Deutscher Werkbund, Cologne, 1914 : vue extérieure, escaliers, pièce haute sous la coupole
Photographies extraites du *Jahrbuch des deutschen Werbundes 1915. Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914*, Munich, F. Bruckmann, 1915
Repr. p. 143

ALEXANDRE VESNINE, LÉONID VESNINE ET VICTOR VESNINE
Projet pour le concours du palais du Travail, Moscou : perspective (3e prix), 1922-1923
Crayon sur papier-calque, 47 × 60 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
Pla 6593/9КП 1435/615
Repr. p. 148 b.

ALEXANDRE VESNINE ET LÉONID VESNINE
Projet pour le grand magasin Mostorg à Moscou : perspective, 1925-1927
Crayon, encre de Chine et bronzine sur papier, 41,1 × 69,6 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
Pla 6620/3.КП 1435/1567

ALEXANDRE VESNINE ET VICTOR VESNINE
Projet pour le concours pour la section moscovite du journal Léningradskaïa Pravda, 1924
Crayon sur papier, 70,5 × 36 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
Pla 6589/6.КП 1435/457

5
Octobre

ANONYME
Renversement de la colonne Vendôme, vers 1871
Gravure sur bois de bout, 42,8 × 60 cm
Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire Paul-Éluard
2010.0.431

ANONYME
Scène de la Commune de Paris, vers 1871
Huile sur toile, 89,5 × 61,4 cm
Marseille, Mucem – Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
1969.24.1
Repr. p. 160 g.

ANONYME
«Vive les républiques démocratiques!», Moscou, février 1917
Épreuve gélatino-argentique,

20,2 × 26 cm
Nanterre, La Contemporaine, fonds France-URSS

ANONYME
Funérailles des victimes des journées de février 1917, 1917
Épreuve gélatino-argentique, 18,2 × 24 cm
Nanterre, La Contemporaine, fonds France-URSS

ANONYME
Les Intérieurs du palais d'Hiver après l'assaut du 25 octobre 1917 [photographies utilisées comme documentation par Sergueï Eisenstein pour *Octobre*], 1917
Épreuves gélatino-argentiques, 14,1 × 10,5 cm et 10,5 × 14,1 cm chacune
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-234 л22, л23, л33 et л44
Repr. p. 157 h. (л23)

ANONYME
Lénine au Kremlin [*lisant la* Pravda], 1918
Épreuve gélatino-argentique, 22,5 × 30,6 cm
Nanterre, La Contemporaine, fonds France-URSS
Repr. p. 164 h.

ANONYME
Octobre, *photographie de tournage*, 1927
Reproduction d'après tirage original (25,5 × 20,5 cm)
Paris, ZK Images
S.E_3

ANONYME
Octobre, *photographie de tournage : la destruction de la statue du tsar Alexandre III (prologue)*, 1927
Reproduction d'après tirage original (11,5 × 16 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-217 л30
Repr. p. 165 b.

ISAAK BRODSKY
Lénine et les manifestants, 1919
Huile sur toile, 90 × 135 cm
Moscou, Musée historique d'État
GIM 110937/11 FML K-12 GK 6838086
Repr. p. 164 b.

KARL BULLA
Épisode de la guerre des rues. La foule fuyant sous le feu des mitrailleuses à l'angle de la rue Sadovaïa et de la perspective Nevski, 1917
Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur carton, 21,9 × 35,5 cm
Nanterre, La Contemporaine
VA GF 07 (014)
Repr. p. 157 b.

ESTHER CHOUB
La Chute de la dynastie des Romanov, 1927
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 88' (extrait)
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat, 2010. AM 2010-F18

HONORÉ DAUMIER (PUBLICATION SOUS LE PSEUD. ROGELIN)
Masques de 1831, 1832
Gravure de Delaporte
Lithographie, 1er état, 25 × 33,6 cm
Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire Paul-Éluard
86.02.09
Repr. p. 166

HONORÉ DAUMIER
Auguste de Kératry. Buste d'Auguste Hilarion, comte de Kératry (1769-1859), conseiller d'État, député du Finistère, pair de France, 1833
Fonte à la cire perdue par Ferdinand Barbedienne
Bronze, 12,5 × 12,8 × 10 cm
Lyon, musée des Beaux-Arts
1946-27

HONORÉ DAUMIER
Le Baron de Podenas. Buste de Joseph de Podenas (1782-1851), député de l'Aude, 1833
Fonte à la cire perdue par Ferdinand Barbedienne
Bronze, 20 × 19 × 12 cm
Lyon, musée des Beaux-Arts
1946-44

HONORÉ DAUMIER
Le Maréchal Sébastiani. Buste du comte Horace Sébastiani de La Porta (1772-1851), ministre des Affaires étrangères, 1833
Fonte à la cire perdue par Ferdinand Barbedienne
Bronze, 12,5 × 11,5 × 10 cm
Lyon, musée des Beaux-Arts
1946-43

HONORÉ DAUMIER
Le Gamin de Paris aux Tuileries, 4 mars 1848
Lithographie, 1er état sur papier journal, 35,4 × 24,3 cm
Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire Paul-Éluard
86.02.LD1743
Repr. p. 159 g.

ARMAND DAYOT
L'Invasion, le siège, la Commune, 1870-1871. D'après des peintures, gravures, photographies, médailles, autographes, objets du temps, Paris, Ernest Flammarion, [1901]
Livre illustré, 364 p., 29 × 36 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet. 4 K 407

ÉFIM DÉCHALYT (D'APRÈS)
L'Assaut du palais d'Hiver. L'année 1917, [1957]
Épreuve gélatino-argentique d'après diorama original, 18,2 × 29 cm
Nanterre, La Contemporaine, fonds France-URSS
Repr. p. 156 g. h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Octobre, 1927-1928
– *Prologue : la destruction de la statue du tsar Alexandre III*
– *L'arrivée de Lénine à la gare de Finlande*
– *La mise à mort du porte-drapeau*
– *Répression de la manifestation sur la perspective Nevski*
– *L'ouverture du pont sur la Néva*
– *Séquence des dieux*
– L'Éternel Printemps *de Rodin désarme les soldates du « bataillon de choc »*
– *La prise du palais d'Hiver*
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 117'
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 158 h., 161 b., 162 b., 167, 169

SERGUEÏ EISENSTEIN
Octobre : *le gamin sur le trône pendant la prise du palais d'Hiver*, 1927-1928
Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 159 d.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Octobre : *Lénine à la gare de Finlande* [photogrammes non retenus dans le montage final], 1927-1928
Reproductions d'après photogrammes
Moscou, centre Eisenstein
Repr. p. 162 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Octobre : *un film avec des acteurs de pierre et de marbre*, 1927-1928
Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
Analogies à partir de ciseaux, 1847
Encre brune sur papier, 6,8 × 12,7 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Don, 1894. 877.655

GRANDVILLE (JEAN IGNACE ISIDORE GÉRARD, DIT)
Analogies, études pour « Une promenade dans le ciel » du journal *Le Magasin pittoresque*, vers 1847
Encre brune et mine de plomb sur papier, 16,3 × 24,3 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Don, 1894. 877.654

NIKOLAÏ GRIGOR
La Prise du palais d'Hiver, captation du spectacle de Nikolaï Évreïnov, 1920
Film noir et blanc, muet, 16'
Nanterre, La Contemporaine
Courtesy Archives cinématographiques et photographiques d'État russes (RGAKFD), Krasnogorsk
Repr. p. 156 g. b., d.

GUSTAV KLUCIS
Le Parti communiste de Russie, 1924
Photomontage, collage, gouache et crayon sur papier, 34,2 × 24,7 cm
Riga, musée national des Arts de Lettonie
VMM Z-8867
Repr. p. 163 b.

NIKOLAÏ KOGOUT
Kitaïsky Samovar [Le samovar chinois], affiche publiée en supplément par la revue *Bezbojnik* [Sans dieu], vers 1920
Sérigraphie, 68,5 × 50,5 cm
Nanterre, La Contemporaine
AFF 024297-2

JEAN-LOUIS PRIEUR
Mannequin du pape, brûlé au Palais-Royal, le 6 avril 1791, 1791
Gravure de Pierre-Gabriel Berthault et Jacques-Joseph Coiny
Eau forte, 23,8 × 28,1 cm
Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris
G. 28353

JEAN-LOUIS PRIEUR
Pillage des armes au Garde-Meuble, le lundi 13 juillet 1789, 1791
Gravure de Pierre-Gabriel Berthault et Jean Duplessi-Bertaux
Eau forte, 34 × 50,2 cm
Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris
QB. 27-1

JEAN-LOUIS PRIEUR
Alerte la nuit du 14 au 15 juillet 1789. Les patriotes se retrouvent à la porte Saint-Denis, actuel IIe arrondissement, [avant 1795]
Gravure de Pierre-Gabriel Berthault et Jean Duplessi-Bertaux
Eau forte et burin, 23,5 × 28,1 cm
Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris
G. 27830

AUGUSTE RODIN (ANONYME, D'APRÈS)
Le Baiser, vers 1880-1888
Plâtre, 57 × 47 × 27 cm
Grenoble, musée de Grenoble
Legs Agutte-Sembat, 1923.
MG 2268
Repr. p. 168

AUGUSTE RODIN
L'Éternel Printemps, vers 1884
Fonte par Griffoul et Lorge
Bronze patiné (noir), 64 × 58 × 38 cm
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Don, 1933. 933.6.1

ALEXANDRE RODTCHENKO
Couvertures de *Novy LEF*, nos 1, 3 et 8-9, 1927
23 × 15,2 cm chacune
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
BK RP 353
Repr. p. 163 h., 165 h.

ALEXANDRE SIGAEV
Octobre, *photographie de tournage : préparatifs pour la scène de la prise du palais d'Hiver depuis l'arche de l'état-major général sur la place du Palais à Léningrad* [parmi l'équipe de tournage sous le quadrige : Édouard Tissé, Vladimir Nilsen, Ilya Trauberg. Présent également : Nikolaï Podvoïsky], 14 juin 1927
Reproduction d'après tirage original (11,3 × 16,7 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-217 л32
Repr. p. 154

ALEXANDRE SIGAEV
Octobre, *photographie de tournage : Eisenstein sur le trône*, 1927
Reproduction d'après tirage original (15,3 × 11,5 cm)
Moscou, centre Eisenstein
Repr. p. 152

ALEXANDRE SIGAEV
Octobre, *photographie de tournage : la mort du porte-étendard*, 1927
Reproduction d'après tirage original (16,5 × 10,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-219 л10

ALEXANDRE SIGAEV
Octobre, *photographie de tournage : préparatifs pour la scène du massacre du porte-étendard Voeïkov, sur le quai de l'Université, Saint-Pétersbourg*, 1927
Reproduction d'après tirage original (47,8 × 37,3 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-30 л10

ALEXANDRE SIGAEV
Octobre, *photographie de tournage : répétition*

dans le palais d'Hiver de la scène de bénédiction dans l'épisode suivant l'abdication du tsar, 1927
Reproduction d'après tirage original (16,5 × 12,2 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-0449

ALEXANDRE SIGAEV
Octobre, *photographie de tournage : répétition pour l'épisode de la mise à mort du porte-étendard. Eisenstein (à la place du porte-étendard) montre aux acteurs (non professionnels) sa mise en scène*, 1927
Reproduction d'après tirage original (17,5 × 12,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-30 л9
Repr. p. 160 d.

FÉLIX VALLOTTON
La Charge, 1893
Gravure sur bois, 20 × 26 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie
DC-292 (C,2)-FOL

FÉLIX VALLOTTON
La Manifestation, 1893
Gravure sur bois, 22,8 × 33,5 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet. VIP19
Repr. p. 161 h.

6
La Ligne générale

ANONYME [ANCIENNEMENT ATTRIBUÉ À FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES]
El Coloso (*Le Colosse*), 1808-1812
Reproduction d'après la toile originale (116 × 105 cm)
Madrid, musée du Prado
P002785
Repr. p. 182

ANONYME
La Ligne générale, *photographie de tournage : séquence de la course des paysans derrière le tracteur*, août 1926
Reproduction d'après tirage original (8,2 × 11,4 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-480
Repr. p. 178 h.

ANONYME
La Ligne générale, *photographie de tournage au parc Arkhangelsk, dans les environs de Moscou* [séquence coupée au montage final], 1926
Reproduction d'après tirage original (11 × 15,4 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-150 л50

ANONYME
La Ligne générale, *photographie de tournage*, [1926-1929]
Reproduction d'après tirage original (9 × 13,8 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-19 л5

ANONYME
La Ligne générale, *photographie de tournage*, [1926-1929]
Reproduction d'après tirage original (12,8 × 8,6 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-150 л136
Repr. p. 174 h.

ANONYME
La Ligne générale, *photographie de tournage*, [1926-1929]
Reproduction d'après tirage original (8,5 × 13,8 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-150 л31
Repr. p. 172

ANONYME
La Ligne générale, *photographie de tournage*, [1926-1929]
Reproduction d'après tirage original (10 × 14,3 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-150 л18
Repr. p. 174 b.

ANONYME
La Ligne générale, *photographie de tournage : Grigori Alexandrov filmant la dispute entre Marfa et les villageois*, [1926-1929]
Reproduction d'après tirage original (20,8 × 27,7 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-20 л1
Repr. p. 175

ANONYME
La Ligne générale, *photographies de tournage*, [1926-1929]
Épreuves gélatino-argentiques, 9,5 × 13 cm, 10 × 14 cm et 9,2 × 14 cm
Paris, ZK Images
S.E_1, 2 et 4
Repr. p. 181 b.

ANDREÏ BOUROV
Croquis pour le sovkhoze de *La Ligne générale*, 1926
Crayon et encre sur papier-calque, 21 × 19,6 cm
Moscou, musée d'Architecture Chtchoussev
Pla 15019/2 Кпоф 5351/12
Repr. p. 181 m.

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Ligne générale, *photographie de tournage : construction de la ferme et de la station agraire pour la séquence du rêve de Marfa, sovkhoze Konstantinovo, près de Moscou*, 1926
Reproductions d'après tirages originaux (11,5 × 15,4 cm et 8,7 × 13,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-150 л13 et 15
Repr. p. 181 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Ligne générale, 1929
Film cinématographique 35 mm noir et blanc, muet, 120' (extrait : séquence du rêve de Marfa)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 183 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Ligne générale : *la file de tracteurs*, 1929
Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Ligne générale : *l'écrémeuse*, 1929
Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 177

VASSILY ELKINE
Sans titre, [années 1930]
Photomontage contrecollé sur carton, 33 × 24,6 cm
Prague, Ne boltai! Collection
14313

GUSTAV KLUCIS
Sur le front de la construction socialiste, 1927-1928
Photocollage, gouache, crayon, fusain, encre de Chine et poudre d'aluminium sur papier, 54,8 × 35,6 cm
Riga, musée national des Arts de Lettonie
VMM Z-7881

GUSTAV KLUCIS
La Jeunesse communiste à l'assaut du semis !, 1930-1931
Impression typographique, 102,4 × 72,6 cm
Riga, musée national des Arts de Lettonie
VMM Z-7855
Repr. p. 179

LE CORBUSIER (CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET-GRIS, DIT)
Pavillon de l'Esprit nouveau, Paris, 1924
Épreuve gélatino-argentique, 12,5 × 16,5 cm
Paris, Fondation Le Corbusier
FLC L2(13)11
Repr. p. 180

Novy LEF, nº 1 [reproduisant un photogramme de *La Ligne générale*], 1927
23 × 15,5 cm (fermé)
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
BK RP 353

GEORGES HENRI RIVIÈRE
« La Ligne générale », composition des photogrammes par Sergueï Eisenstein, *Documents*, vol. 2, nº 4, 1930, p. 217-219
27,5 × 21,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
Fonds Destribats P 292. RP 698
Repr. p. 27 b.

ALEXANDRE RODTCHENKO
Couverture de *Daïëch* [Fonce !], nº 6, 1929
Lithographie, 30,3 × 23,2 cm
New York, Merrill C. Berman Collection
Collection/Rodch17

ALEXANDRE RODTCHENKO
Couverture de *Daïëch* [Fonce !], nº 9, 1929
Lithographie, 30,1 × 23,2 cm
New York, Merrill C. Berman Collection
Collection/Rodch18

VALENTIN SÉROV
L'Enlèvement d'Europe, 1910
Bronze, 28 × 45 × 23,5 cm
Moscou, galerie Trétiakov
Уч.оп.4041 ГК 4881128
Repr. p. 183 b.

SOLOMON TÉLINGATER
Sans titre, [années 1930]
Photomontage contrecollé sur carton, 14,8 × 23,2 cm
Prague, Ne boltai! Collection
14270
Repr. p. 178 b.

7
¡Que viva Mexico!

Cuicat para Xantoloj et *El meco*
Musiques traditionnelles nahuas jouées pour le jour des morts
Interprétation : Pedro Pablo Hernández (harpe), Santos Juan Hernández (jarana), communauté autochtone de Panacaxtlan, Hidalgo, Mexique / orchestre d'harmonie El Hidalguense, communauté autochtone de Chiatitla, Hidalgo, Mexique
Extraits de *Cufcat tlanamiquiliztli. Pensamiento musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense*, CDI, 2012
Mexico, Colección Fonoteca Henrietta Yurchenco, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas

GRIGORI ALEXANDROV
Gag photographique pendant le tournage de ¡Que viva Mexico! *: un buisson de maguey abrite un petit jouet russe*, 1930
Reproduction d'après tirage original (8,4 × 11,4 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-6997

GRIGORI ALEXANDROV
¡Que viva Mexico!, *photographie de tournage*, 1930
Reproduction d'après tirage original (13 × 10 cm)
Paris, ZK Images
S.E_6
Repr. p. 184

GRIGORI ALEXANDROV
Crocodiles pendant le séjour de l'équipe de tournage d'Eisenstein à Celestún, Mexique, mars 1931
Reproduction d'après tirage original (8,8 × 13,3 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-675

GRIGORI ALEXANDROV
¡Que viva Mexico!, *photographie de tournage : Sergueï Eisenstein pendant le tournage de la séquence de la colonisation hispanique (épisode « Fiesta »)*, avril 1931
Reproduction d'après tirage original (29,4 × 21,4 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-697
Repr. p. 197 b.

GRIGORI ALEXANDROV
¡Que viva Mexico!, *photographie de tournage*, [1931]
Reproduction d'après tirage original (12 × 17 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-299 л6

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO
El Soñador [Le rêveur], 1931
Épreuve gélatino-argentique, 12,3 × 16,9 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art
Don Ann Tenenbaum and Thomas H. Lee, 2005. 2005.100.301
Repr. p. 192 h.

ANONYME
Calaveritas de azúcar, s. d.
Ensemble de 22 crânes miniatures en sucre, papier, 6 × 4 × 2 cm env. chacun
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac

75.1474.105.4 IA, 7 IA, 9 IA, 12 IA, 16 IA, 17 IA, 21 IA, 26 IA, 28 IA, 29 IA, 31 IA, 37 IA, 38 IA, 39 IA, 42 IA, 43 IA, 44 IA, 49 IA, 51 IA, 56 IA, 59 IA, 60 IA
Repr. p. 194 h.

ANONYME
Squelette Juda, s. d.
Ensemble composé de 6 éléments (tête, buste, bras, jambes) et un chapeau en carton-pâte peint, 460 × 220 × 60 cm
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
75.1474.92.1 IA, 75.1474.92.2 IA, 75.1474.91.2 IA, 75.1474.91.3 IA, 75.1474.91.4 IA, 75.1474.91.5 IA, 75.1474.91.6 IA

ANONYME
Statues anthropomorphes : squelettes musiciens, s. d.
4 squelettes et 1 squelette trompettiste en carton-pâte peint (105 × 66 × 43,3 cm, 75 × 39 × 46 cm, 85 × 45,5 × 49,5 cm, 108 × 42 × 41 cm et 114 × 33 × 57 cm) ; 2 chapeaux en carton-pâte peint (20 × 32 × 32 cm et 36 × 37 × 18 cm) ; 5 instruments en carton-pâte peint : tambour sur cadre (5 × 20 × 20 cm), tambour (35,7 × 35,2 × 13,5 cm), violon (42 × 12 × 5,5 cm), vièle (103 × 30 × 21 cm), harpe (42 × 14 × 5 cm)
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
75.1474.77 IA, 75.1474.78 IA, 75.1474.79 IA, 75.1474.80 IA, 75.1474.76.1-2 IA (squelettes), 75.1474.87 IA, 75.1474.88 IA (chapeaux), 75.1474.82 IA, 75.1474.83 IA, 75.1474.84 IA, 75.1474.85 IA, 75.1474.86 IA (instruments)
Repr. p. 194 b.

ANONYME
Tête de mort, s. d.
Sucre compacté, 9,5 × 8 × 11,5 cm
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
71.1952.46.1

ANONYME
Tête de mort («Juan»), s. d.
Terre cuite peinte, 13 × 11 × 19 cm
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
71.1973.47.21

ANONYME
Grelot, post-classique (1000-1500)
Alliage cuivreux, 3,5 × 1,4 × 1,5 cm
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
70.2001.39.2

ANONYME
Tête anthropomorphe. Crâne humain, post-classique récent (1325-1521)
Roche volcanique poreuse de couleur grisâtre, 31 × 23 × 23 cm
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
71.1887.155.47

ANONYME
¡Que viva Mexico !, *photographie de tournage, hacienda de Tetlapayac : le chant matinal des péons*, février 1931
Reproduction d'après tirage original (10,3 × 16,2 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-086

ANONYME
Médaillon : au recto, la Vierge ; au verso, Eisenstein déguisé en pape, 1931
D. 5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2147

ANONYME
¡Que viva Mexico !, *photographie de tournage (prologue)*, vers 1931
Reproduction d'après tirage original (11 × 16,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-299 л8
Repr. p. 188 h.

ANONYME
¡Que viva Mexico !, *photographie de tournage : une des «reines de la corrida» joue au cameraman au cours d'une pause*, vers 1931
Reproduction d'après tirage original (11 × 16,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-299 л4

JEAN CHARLOT
Sans titre, s. d.
Mine graphite sur papier, 27,7 × 23,1 cm, 27,5 × 21,4 cm, 27,5 × 21,3 cm et 27,5 × 21,4 cm
Ancienne collection de Sergueï Eisenstein
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-3-146 л1 об, л3, л5 et л6
Repr. p. 275 b. (л6)

JEAN CHARLOT
Portrait d'Eisenstein, 1932
Mine graphite sur papier, 21,1 × 27,1 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
Ancienne collection Eisenstein
1923-2-2065 л1

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série «Piéta (Le dernier roman de Chucho)», 17 mars 1931
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 37,9 × 28 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1236 л4

SERGUEÏ EISENSTEIN
Viva Christo Rey, 17 mars 1931
Mine graphite, crayon de couleur, feuille métallique collée sur papier, 37,3 × 27,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1251 л3
Repr. p. 206 b. d.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série «John & Jude (Caïn & Abel)», 17-23 mars 1931
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 38 × 27,6 cm et 38 × 28 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1252 л2 et л3
Repr. p. 192 b. d. (л2)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Madone, 17-24 mars 1931
Mine graphite, crayon de couleur, feuille métallique collée sur papier, 2 feuillets assemblés, 45 × 28,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1265 л3-4
Repr. p. 206 b. g.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Le Pardon, 10-12 mai 1931
Mine graphite sur papier, 37,4 × 27,2 cm et 37,2 × 26 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1273 л3 et л6
Repr. p. 201 b. d. (л6)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Ste Veronice, de la série «Sainte Véronique», 21 mai 1931
Encre sur papier, 27,5 × 21,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1289 л10

SERGUEÏ EISENSTEIN
Veronica, mère des images d'Épinal, de la série «Sainte Véronique», 22 mai 1931
Encre sur papier, 14 × 21,4 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1289 л15
Repr. p. 205

SERGUEÏ EISENSTEIN
Duncan †, de la série «La Mort du roi Duncan», 6-8 juin 1931
Encre sur papier, 21,3 × 25,2 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1222 л1
Repr. p. 202 b. d.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Meurtre de Duncan, de la série «La Mort du roi Duncan», 6-8 juin 1931
Encre sur papier, 27,5 × 21 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1222 л7
Repr. p. 202 b. g.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série «La Mort du roi Duncan», 6-8 juin 1931
Encre sur papier, 27,5 × 21 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1223 л9 et л15
Repr. p. 202 h. (л9)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Kyklops terrassé [Cyclope terrassé], 1931
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 37 × 27,3 cm et 37,2 × 27 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1282 л1 et л2
Repr. p. 201 g. (л1)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série «David et Goliath», 1931
Mine graphite sur papier, 37,3 × 27 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1249 л1, л2 et л4
Repr. p. 27 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série «Péons mexicains», 1931
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 37,2 × 27,2 cm, 37,2 × 26,8 cm et 37,3 × 26,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1268 л1, л2 et л3
Repr. p. 192 b. g. (л3) et b. m. (л2)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre (Exercice d'expressivité), 1931
Mine graphite sur papier, 18,2 × 15,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1296 л2

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sebastian, 1931
Mine graphite sur papier, 37,3 × 26,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923- 2-1291 л1

SERGUEÏ EISENSTEIN
Écorché vif, de la série «Martyre», [1931]
Encre sur papier, 37,2 × 26,8 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1275 л7 et л8
Repr. p. 203 b. (л7)

SERGUEÏ EISENSTEIN
La Matildona, [1931]
Crayon de couleur sur papier, 27,1 × 21 cm
New York, Beth Rudin DeWoody Collection
ART 11713 Set 004
Repr. p. 199 g.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série «Martyre», [1931]
Encre sur papier, 37,2 × 26,8 cm et 37,4 × 26,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1275 л12 et л13
Repr. p. 203 h. (л12)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Si on laissait faire ces sales bêtes, [1931]
Crayon de couleur sur papier, 27,1 × 21 cm
New York, Beth Rudin DeWoody Collection
ART 11713 Set 001
Repr. p. 199 d.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série «Saint François», 1931-1932
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 27,6 × 21,7 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1290 л2 et л3, л6 et л7
Repr. p. 204 d. (л2)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Stigmates, de la série «Saint François», 1931-1932
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 27,6 × 21,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1290 л6

SERGUEÏ EISENSTEIN
Stigmatisation, de la série «Saint François», 1931-1932
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 27,6 × 21,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1290 л7
Repr. p. 204 g.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Exstasis, 10 mars 1932
Encre et crayon de couleur sur papier, 27,7 × 21,5 cm chacun

Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1304 л1 et л5

SERGUEÏ EISENSTEIN
¡Que viva Mexico! : *séquence de la fête des morts*, 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85' (extrait)
Paris, Light Cone Films
Repr. p. 195 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
¡Que viva Mexico!, 1932
– *Prologue*
– *Le supplice du péon Sebastian et de ses deux amis (épisode «Maguey»)*
– *La corrida*
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 85' (extraits)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 189, 191 h., 197 h., 198 h. et m., 201 h., 206 h., 207 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, 1932
Mine graphite, crayon de couleur et encre sur papier, 28,8 × 22,2 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1314 л2

SERGUEÏ EISENSTEIN [ATTRIBUÉ À]
Indigène et sa fiancée parmi les cactus, 1933
Épreuves sur papier baryté montées sur carton, 22,5 × 29,5 cm chacune
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
PP0031949.1 et 2

JAMES ENSOR
Péchés capitaux dominés par la mort, planche extraite du portfolio *Les Péchés capitaux*, 1904
Ex. offert en 1930 à Sergueï Eisenstein et portant la dédicace «Au grand Serge Eisenstein, je souhaite les agréments bienfaisants de ces petits péchés capitaux»
Xylographie, 24 × 29 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine
Ancienne collection Eisenstein
Г- 116601 КП-264372
Repr. p. 195 b.

GABRIEL FERNÁNDEZ LEDESMA
Portrait d'Eisenstein, 1931
Mine graphite sur papier, 37,5 × 26,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
Ancienne collection Eisenstein
1923-2-2064 л1
Repr. p. 188 m.

JACQUES GAMELIN
Quatre squelettes musiciens, pl. n° 6 du *Nouveau Recueil d'ostéologie et de myologie, dessiné d'après nature* (Toulouse, J. F. Desclassan, 1779), 1778
Gravure de Jacques Lavallée
Eau forte, 18 × 39,8 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
Donation, 1999. TH.99.15.4241

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
La Malheureuse Mort de Pepe Illo sur la place de Madrid, pl. n° 33 de la série «La Tauromachie», 1816
Eau forte, burin, aquatinte et brunissoir, 24,8 × 35,5 cm (image)
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet
EM GOYA 29
Repr. p. 198 b.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
Divertissement d'Espagne, 3e pl. de la série «Les Taureaux de Bordeaux», 1825
Lithographie au crayon et au grattoir, 2e état, 30,4 × 41,6 cm (image)
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet
EM GOYA 89b

AGUSTÍN JIMÉNEZ
Biznaga [Cactus], 1930
Reproduction d'après tirage original (19 × 24,1 cm)
Moscou, collection Dobrovinsky
I-PHOTO-700

TINA MODOTTI
Peintures murales de la chapelle Diego Rivera à Chapingo, Mexique, 1927
Épreuves sur papier baryté, 19,4 × 24,5 cm, 24,2 × 18,7 cm, 19 × 24 cm, 24,3 × 19 cm, 18,5 × 24,1 cm, 24,5 × 18,5 cm, 24,3 × 19,1 cm, 24,2 × 18,8 cm
Paris, musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
PP0041012 à PP0041019
Repr. p. 190 (PP0041019)

JOSÉ CLEMENTE OROZCO
La Bandera ou *The Flag Bearer* [Le drapeau *ou* Le porte-drapeau], 1928
Lithographie, 26 × 42,5 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art
Harris Brisbane Fund, 1929. 29.63.1
Repr. p. 193

JOSÉ GUADALUPE POSADA
Regalo de calaveras. Obsequio a las garbanceras en prueba de puro amor. Disputas de un aguador [Don de crânes. Un cadeau à la Mort en gage d'amour pur. Conflits d'un porteur d'eau], 1900-1910
Zincographie, 35 × 24,8 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine
Ancienne collection Eisenstein
КП-264655/3 Г-116758

JOSÉ GUADALUPE POSADA
Revoltijo de calaveras de muchachos papeleros [Pêle-mêle de crânes de jeunes reporters], 1903
Zincographie, 33,4 × 23,1 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine
Ancienne collection Eisenstein
КП-264437 Г-116652

JOSÉ GUADALUPE POSADA
La Calavera Amorosa [Le crâne amoureux], 1907
Zincographie, 40 × 30 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine
Ancienne collection Eisenstein
КП-264656 Г-116760
Repr. p. 196

DIEGO RIVERA
Los Frutos del Trabajo [Les fruits du labeur], 1932
Lithographie, 54,6 × 39,4 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art
Harris Brisbane Fund, 1933. 33.26.8

DAVID ALFARO SIQUEIROS
Sans titre, planches extraites du portfolio *13 Grabados*, 1931
Xylographie sur papier orange, 15 × 11,5 cm et 11,5 × 15 cm chacune
New York, The Metropolitan Museum of Art
Don de Jean Charlot. 31.91.3 (1), (4), (7) et (13)
Repr. p. 191 b.

[FRANCES TOOR ET DIEGO RIVERA (DIR.)]
Mexican Folkways, vol. 4, n° 2, 1928, p. 92-93
Mexican Folkways, vol. 5, n° 1, 1929
Mexican Folkways, vol. 5, n° 4, 1929, p. 164-165
29 × 22 cm (fermé) chacun
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
RP981

8
Le Pré de Béjine

ÉCOLE DE LA RÉGION DE IAROSLAV
La Mère de Dieu de Vladimir, 1781
Tempera sur panneau de bois enduit et revêtement métallique, 31,5 × 27,5 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
Legs Roger Cabal, 1998. PPP4928
Repr. p. 212

SERGUEÏ EISENSTEIN
Essais de typage pour *Le Pré de Béjine*, 1935
– *[Non annoté]*
– *Une vieillarde tragique. Radio, théâtre*
– *Marxiste. 4 ans ½*
– *Nossovsky Anatol[y]. 6 ans + Pet[it]*
– *10 ans*
– *10 ans*
– *14 ans*
– *12 ans. Pet[it]*
– *Ta[ille] m[oyenne]. 12 ans*
– *Pet[it]. 12 ans*
– *T[ypage] réal[iste]*
– *Travailleur du GIK*
– *Typage de haute taille*
– *Lutteur. Trapu. Taille moyenne*
– *Géant. Lutteur*
– *L'incendiaire*
Annotations de Péra Atachéva (assistante du réalisateur)
Épreuves photographiques contrecollées sur carton, 12,5 × 8 cm chacune
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-385 л1 et л4, 4а, 4б; 1923-1-387 л1, л7, 7а, 7б, л40, 40а, 40б, л41, 41а, 41б; 1923-1-388 л1, 1а, 1 б, л22, 22а, 22б, л24, 24а, 24б, л25, 25а, 25б; 1923-1-389 л1, 1а, 1б, л13, 13а; 1923-1-390 л3, 3а, л11, 11а, л12, 12а, л14, 14а
Repr. p. 218 h. (1923-1-390 л14, 14а) et b. (1923-1-390 л12, 12а)
Repr. p. 216

SERGUEÏ EISENSTEIN
Matériaux pour *Le Pré de Béjine*, 1935-1936
Planches contact réalisées par Jay Leyda (assistant du réalisateur)
Épreuves photographiques (photogrammes), 3,8 à 15,1 × 2,7 à 2,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-392 л16 à л30

SERGUEÏ EISENSTEIN
Matériaux pour *Le Pré de Béjine*, 1935-1936
Planches contact réalisées par Jay Leyda (assistant du réalisateur)
Épreuves photographiques (photogrammes), 3,8 à 11,6 × 2,7 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-393 л67 à л78

SERGUEÏ EISENSTEIN
Le Pré de Béjine, 1935-1937
Reproductions d'après photogrammes
Moscou, centre Eisensetin
Repr. p. 213, 214, 217, 218 h., 219-221

SERGUEÏ EISENSTEIN
[Vision de délire], 19 février 1937
Reproduction d'après dessin original (28 × 20,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1371 л1
Repr. p. 210

SERGUEÏ EISENSTEIN
That's how I do feel, 1939
Reproduction d'après dessin original (16 × 11,3 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1215 л6

SERGUEÏ EISENSTEIN
Mon attitude envers le monde, vers 1939
Reproduction d'après dessin original (21,5 × 14,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1215 л3

UTAGAWA HIROSHIGE
Kameido Umeyashiki [Le jardin de pruniers à Kameido], extrait du recueil *Cent Vues d'Edo*, 1857
Estampe nishike-e, 34,1 × 22,7 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie
M. Fujima n° 681/ DE-10 (7) BOITE FOL
Repr. p. 215

KATSUSHIKA HOKUSAI
Surimono. Branche de cerisier en fleur, années 1820
Estampe nishike-e, 18,8 × 24,2 cm
Paris, musée national des Arts asiatiques – Guimet
Legs Isaac de Camondo, 1911. EO1934

9
Alexandre Nevski

ANONYME
Frise des Panathénées du Parthénon, côté nord : cavaliers, plaques XXXVI et XVII, s. d.
Moulage en plâtre, 101 × 120 × 15 cm chacun
Strasbourg, musée Adolf-Michaelis
Entrée en mars 1874. 2016.0.313
Repr. p. 234

ANONYME
Le Célèbre, Brave et Vaillant Guerrier Anika, 1899
Lithographie sur papier, coloration à la main, 33,2 × 44,9 cm
Saint-Pétersbourg, musée du Théâtre et de la Musique
ГИК 2033/11027. ОГ 5805

JACQUES CALLOT
Le Siège de Breda, 1628
Tirage postérieur
Eau forte, 6 feuilles réunies, 138 × 118 cm
Metz, Bibliothèques-Médiathèques de Metz
FIE_CAL_593_2
Repr. p. 228

ÉCOLE DE NOVGOROD
Saint Georges et scènes de sa vie, XVIe siècle
Tempera sur bois, 165 × 137 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
PPP4907
Repr. p. 232

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série « Idées musicales », 12 avril 1938
Crayon de couleur sur papier, 31 × 22,5 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1381 л1, л2, л3, л4-4a
Repr. p. 235 h. g. (л4-4a) et h. d. (л1)

SERGUEÏ EISENSTEIN
Alexandre Nevski : *séquence de la bataille sur le lac Peïpous*, 1938
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 112' (extrait)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 229

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre [croquis préparatoire pour la scène de la bataille], 1938
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 30,5 × 21,9 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1665 л1
Repr. p. 222

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre [croquis préparatoire pour la scène de la bataille], [1938]
Mine graphite sur papier, 29,3 × 20,8 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1660 л3
Repr. p. 233

SERGUEÏ EISENSTEIN (D'APRÈS)
« Montage vertical » pour *Alexandre Nevski* : correspondances audio-visuelles entre les images de la séquence de la bataille sur le lac Peïpous et la musique de Sergueï Prokofiev, 1940
Illustration pour l'article « Montage vertical » paru dans *Iskousstvo Kino*, n° 1, 1941
Moscou, centre Eisenstein
Repr. p. 235 b.

DAVID WARK GRIFFITH
The Birth of A Nation (Naissance d'une nation), 1915
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 193' (extrait)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 231

VASSILY TROKHATCHEV
Alexandre Nevski, *photographie de tournage : acteurs en armure lisant la* Pravda, [1938]
Reproduction d'après tirage original (16,8 × 23,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2180 л18
Repr. p. 224

VASSILY TROKHATCHEV
Alexandre Nevski, *photographies de tournage*, [1938]
Reproductions d'après tirages originaux (16,5 × 23,5 cm, 14,2 × 21,4 cm, 15,6 × 22,5 cm, 16 × 22 cm et 11 × 15,8 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-447 л6, л15, л35 et л38 et 1923-2-101 л5
Repr. p. 226-227

10
Ivan le Terrible

ANONYME
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : Eisenstein en Ivan le Terrible inscrit dans l'icône miraculeuse de la Mère de Dieu dite aux trois mains, de Khilandar*, 1943
Reproduction d'après photocollage original (20 × 14 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2198 л14
Repr. p. 238

ANONYME
Figurine de théâtre d'ombre « Hanuman prend son envol », vers 1970
Cuir découpé, 114 × 97 × 3,5 cm
Paris, musée national des Arts asiatiques – Guimet
MA3643

HONORÉ DAUMIER
Crispin et Scapin, vers 1864
Huile sur toile, 60,5 × 82 cm
Paris, musée d'Orsay
Don de la Société des Amis du Louvre avec le concours des enfants d'Henri Rouart aux Musées nationaux pour le musée du Louvre, 1912 ; affectation au musée d'Orsay, 1986. RF 2057
Repr. p. 247 b.

VICTOR DOMBROVSKI
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : essai de costume et de maquillage pour la 2e partie du film. Derrière la caméra : Édouard Tissé ; au centre, Sergueï Eisenstein ; de dos, Boris Svechnikov (régisseur) ; acteurs (de gauche à droite), Andreï Abrikossov (le métropolite Philippe), Nikolaï Tcherkassov (le tsar Ivan), Maliouta (Mikhaïl Jarov), un boyard (figurant non identifié)*, 1942
Reproduction d'après tirage original (15 × 22 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-131 л6

VICTOR DOMBROVSKI
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : essai de maquillage sur Nikolaï Tcherkassov pour l'épisode du repentir et de la confession (3e partie)*, 1942
Reproduction d'après tirage original (11,5 × 8,5 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-613 л69

VICTOR DOMBROVSKI
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : les opritchniki font irruption chez les Staritski après les premières exécutions* [épisode censuré de la 2e partie et non conservé], 1943
Reproduction d'après tirage original (24 × 18 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-621 л21

VICTOR DOMBROVSKI
Ivan le Terrible, *photographie de tournage*, 1943-1944
Reproduction d'après tirage original (6,8 × 9,3 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-2199 л9
Repr. p. 250 b.

VICTOR DOMBROVSKI
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : Eisenstein filmant la fresque du Jugement dernier dans la cathédrale Ouspensky, reconstituée pour le film*, 1943-1944
Reproduction d'après tirage original (11 × 16,7 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-616 л6
Repr. p. 240 h.

VICTOR DOMBROVSKI
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : séquence du mystère médiéval de la fournaise ardente joué dans la grande cathédrale du Kremlin*, 1943-1944
Reproduction d'après tirage original (17,5 × 23,6 cm)
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-1-616 л25
Repr. p. 241

ÉCOLE DU PALAIS DES TSARS
Sainte Face, XVIe siècle
Tempera sur bois, 28,5 × 23,8 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
Legs Roger Cabal, 1997.
PPP4904
Repr. p. 242

ÉCOLE MOSCOVITE
La Mère de Dieu de Tikhvine, entre 1500 et 1525
Tempera sur bois, 27,8 × 22,7 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
Legs Roger Cabal, 1998.
PPP4901
Repr. p. 243 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Ivan le Terrible, *1re partie : le peuple se rend à la résidence du tsar à Alexandrova Sloboda pour réclamer son retour à Moscou*, 1941-1944 (sortie en 1945)
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, sonore, 95' (extrait)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 244, 248

SERGUEÏ EISENSTEIN
Ivan le Terrible, 1re partie, 1941-1944
- *Andreï Kourbsky et l'œil du Christ Pantocrator*
- *La procession du peuple, surmontée de l'icône de la Sainte Vierge, venant à Alexandrova Sloboda réclamer son tsar*
- *Le cabinet de travail d'Ivan*
- *Ivan explique à son ambassadeur Népéïa sa stratégie à l'égard de l'Angleterre*

Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 236, 243 b., 251

SERGUEÏ EISENSTEIN
Ivan le Terrible, 2e partie, 1941-1946 (sortie en 1958)
- *Le mystère médiéval de la fournaise ardente joué dans la grande cathédrale du Kremlin*
- *L'ombre de Maliouta*
- *Vladimir pénètre dans la cathédrale, où il sera assassiné*

Reproductions d'après photogrammes
Paris, Films Sans Frontières

SERGUEÏ EISENSTEIN
Ivan le Terrible, 2e partie, 1941-1946 (sortie en 1958)
- *Le tsar Ivan et l'*opritchnik *Alexeï Basmanov*
- *Le meurtre de Vladimir dans la cathédrale*

Film cinématographique 35 mm, couleur et noir et blanc, sonore, 81' (extraits)
Paris, Films Sans Frontières
Repr. p. 246, 253

UTAGAWA HIROSHIGE
Aigle au-dessus des champs de Susaki à Fukagawa, extrait du recueil *Cent Vues d'Edo*, 1857
Estampe nishike-e, 34 × 26 cm
Paris, musée national des Arts asiatiques – Guimet
EO204
Repr. p. 245

PAVEL KORINE
Le Jeune Père, le moine Fédor, 1932
Huile sur toile, 200 × 72 cm
Moscou, galerie Trétiakov
ЖС-563 п.34166 ГК 4318812

PAVEL KORINE
Le Protodiacre Kholmogorov, 1933
Huile sur toile, 228 × 108 cm
Moscou, galerie Trétiakov
ЖС-569 п.34617 ГК 4318741
Repr. p. 252 g.

PAVEL KORINE
Jeune Religieuse, 1935
Huile sur toile, 203 × 100 cm
Moscou, galerie Trétiakov
ЖС-566 п.34614 ГК 4318789
Repr. p. 252 d.

FRIEDRICH WILHELM MURNAU
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le vampire), 1922
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet, 94' (extraits)
Paris, Films Sans Frontières

VASSILY SOURIKOV
La Boyarde Morozova [trois esquisses], 1884-1887
Mine graphite sur papier, 33,5 × 24,7 cm et 24,5 × 33,5 cm
Moscou, galerie Trétiakov
Инв.27263 п.24819 ГК 5953310 et Инв.27266 п.24822 ГК 5953635
Repr. p. 249 h. et m.

VASSILY SOURIKOV
La Boyarde Morozova [esquisse], 1885
Mine graphite et aquarelle sur papier, 21,6 × 42,8 cm
Moscou, galerie Trétiakov
Инв.11443 Остр.-624 ГК 5371243

KITAGAWA UTAMARO (KITAGAWA NOBUYOSHI, DIT)
La Maison de thé Nakadaya, XVIIIe siècle
Estampe ukiyo-e, 38 × 25,2 cm

Paris, musée national
des Arts asiatiques – Guimet
EO1767
Repr. p. 250 h.

KITAGAWA UTAMARO
(KITAGAWA NOBUYOSHI, DIT)
Scène dans une maison de courtisanes, XVIIIe siècle
Estampe ukiyo-e, 25,3 × 38 cm
Nancy, musée des Beaux-Arts
2011.0.129

ROBERT WIENE
Das Kabinett des Dr. Caligari (Le Cabinet du docteur Caligari), 1919
Film cinématographique
35 mm, noir et blanc, muet,
71' (extraits)
Paris, Films Sans Frontières

11
Eisenstein historien de l'art

ANONYME
Masque de théâtre kyôgen (Omi), s. d. [XVIIIe siècle]
Bois, 18,2 × 14,1 × 7,7 cm
Paris, musée national des Arts asiatiques – Guimet
Legs Letamendi, 1970.
MA3259

ANONYME
Chronique filmée de l'appartement de Sergueï Eisenstein à sa mort, vues de ses collections et de sa bibliothèque, 1948
Films documentaires
noir et blanc, muet
Krasnogorsk, Archives cinématographiques et photographiques d'État russes (RGAKFD)
8462-1-001 et 8462-1-002
Repr. p. 34, 53 b.

ALOIS BEER
Parthénon, vue nord-est, [1872-1885]
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre au collodion au gélatino-bromure, 19,1 × 26,9 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.47

NICCOLÒ BOLDRINI
(D'APRÈS TITIEN)
Trois singes imitant le groupe du Laocoon, milieu du XVIe siècle
Gravure sur bois,
27,2 × 40,6 cm
Paris, Beaux-Arts de Paris
Donation, 1935. EST MAS 19

AUGUSTE CHOISY
Histoire de l'architecture, vol. 1, 1899
Réédition Paris, Librairies Georges Baranger, 1929
25,5 × 39 cm (ouvert
p. 414-415)
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet
4 GT 1161 (1)
Repr. p. 258 b.

ROBERT DELAUNAY
La Tour Eiffel, 1910
Lithographie sur papier,
66,2 × 50,5 cm
Paris, musée d'Orsay
Don de Mme Bernard Granet et ses enfants et de Mlle Solange Granet, 1981. ARO 1981 937
Repr. p. 259 b.

WALT DISNEY
« The Ocean Hop », épisode d'*Oswald The Lucky Rabbit* [Oswald le lapin chanceux], 1927
Film d'animation, noir et blanc, sonore, 6' (extrait)
Paris, Lobster Films
Repr. p. 264

GUILLAUME BENJAMIN
DUCHENNE DE BOULOGNE
Le Laocoon [sculpture attribuée à Agésandros, Athanadoros et Polydoros, vers 40-30 av. notre ère, musées du Vatican], 1876
Épreuve gélatino-argentique, 23 × 16,5 cm
Paris, Beaux-Arts de Paris
Don, 1875. PC 4366 fig. 55
Repr. p. 256

SERGUEÏ EISENSTEIN
Matériaux pour l'analyse «cinématique» du portrait de l'actrice Maria Ermolova de Valentin Sérov, [1937-1939]
Épreuves photographiques et annotations manuscrites au crayon, 7 × 5 cm, 14 × 7 cm, 8 × 9,5 cm, 10 × 7,2 cm et 17,1 × 12,3 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-275 л50 à л54
Repr. p. 53 h.

SERGUEÏ EISENSTEIN
Life leaving body
[La vie quittant le corps], de la série « Life leaving the body (The end of life) », 28 novembre 1939
Crayon de couleur sur papier, 35 × 21,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1388 л2

SERGUEÏ EISENSTEIN
Life quitting body for ever
[La vie quittant le corps à jamais], de la série « Life leaving the body (The end of life) », 28 novembre 1939
Crayon de couleur sur papier, 35,1 × 21,5 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1388 л3

SERGUEÏ EISENSTEIN
Exits life [La vie s'en va], de la série « Life leaving the body (The end of life) », [1939]
Crayon de couleur sur papier, 29 × 20 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1388 л7
Repr. p. 266

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série « Life leaving the body (The end of life) », [1939]
Crayon de couleur sur papier, 29 × 20 cm
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
1923-2-1388 л5
Repr. p. 267

SERGUEÏ EISENSTEIN
Sans titre, de la série « Les Parques », 11 octobre 1947
Mine graphite et crayon de couleur sur papier, 4 dessins, 35,6 × 21,6 cm chacun
Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
123-2-1567 л8, л13, л21, л26

VASSILY KANDINSKY
Figure verte, 1936
Huile sur toile, 117,5 × 89,3 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg depuis 1998
Legs de Nina Kandinky, 1981.
AM 81-65-66
Repr. p. 265

DIMITRIOS KONSTANTINOU
Parthénon, angle nord-ouest, 1858-1860
Épreuve sur papier salé montée sur carton d'après négatif sur papier, 26,7 × 37,2 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.53
Repr. p. 258 h.

LE GRECO (DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS, DIT)
Jésus au jardin des Oliviers, vers 1600-1610
Huile sur toile, 138 × 92 cm
Lille, palais des Beaux-Arts
Don, 1879. P.10
Repr. p. 263

[PETROS MORAITES ?]
Parthénon, façade ouest et côté nord, vers 1865
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre, 15,2 × 19 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.54

JEAN PAINLEVÉ
Hyas et sténorinques, 1928
Film cinématographique
35 mm, noir et blanc, sonore avec intertitres, 9'
Paris, Les Archives
Jean Painlevé /
Les Documents
Cinématographiques

PASCAL SÉBAH
Parthénon, intérieur, vu de l'ouest, 1874
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre au collodion, 26,2 × 34, 4 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.57

PASCAL SÉBAH
Parthénon, côté nord de la péristasis, vu de l'est, après 1874
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre au collodion, 34,7 × 26,1 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.69
Repr. p. 259 h.

VALENTIN SÉROV
Portrait de l'actrice Maria Ermolova (esquisse pour la peinture à l'huile éponyme, 1905, Moscou, galerie Trétiakov), 1905
Encre et mine graphite sur papier, 20,2 × 11,9 cm
Moscou, galerie Trétiakov
Инв.11310 Остр.-491 ГК
5371550
Repr. p. 261

JAMES WILLIAM STILLMAN
Parthénon, crépis et colonnade du côté nord, vu de l'est, 1882
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre, 18,1 × 12,8 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.62

JAMES WILLIAM STILLMAN
Parthénon, intérieur de l'opisthodome, vu du sud, 1882
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre, 20 × 17,4 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.64

[JAMES WILLIAM STILLMAN ?]
Parthénon, intérieur, vu du nord-est, 1882
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre, 15,9 × 19,8 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A.b.61

JAMES WILLIAM STILLMAN
Parthénon, côté est de la péristasis, vu du sud, vers 1882
Épreuve sur papier albuminé montée sur carton d'après négatif sur verre, 19,7 × 13,2 cm
Strasbourg, musée
Adolf-Michaelis
Gl.I.A b.67

TINTORET (JACOPO ROBUSTI, DIT) [ATELIER DE]
Le Massacre des Innocents, [1583-1587]
Huile sur toile, 134 × 186 cm
Rennes, musée
des Beaux-Arts
Attribution de l'État, 1811.
811.1.11
Repr. p. 262

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
Miss Loïe Fuller, 1893
Lithographie, 37,8 × 25,2 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet
EM Toulouse-Lautrec 49a
Repr. p. 262 h.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
Cecy Loftus, 1894
Lithographie, 36,7 × 24,9 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet
EM Toulouse-Lautrec 48
Repr. p. 260 b.

Générique

Centre Pompidou-Metz

L'exposition « L'Œil extatique. Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts » est présentée au Centre Pompidou-Metz (Grande Nef) du 28 septembre 2019 au 24 février 2020.

Commissaires
Ada Ackerman
Philippe-Alain Michaud

Cheffe de projet
Julie Schweitzer, assistée de Maëva Gomez

Conseiller scientifique
Naoum Kleïman

Chargée de recherches
Olga Kataeva

Conception scénographique
Jean-Julien Simonot

Conception graphique
Léa Chapon et Mytil Ducomet, Müesli

Coordination de l'accrochage
Alexandre Chevalier
Jérôme Gallos

Coordination des aménagements scénographiques
Stéphane Leroy

Conception et coordination des installations audiovisuelles
Christine Hall, assistée de Philippine Lagarrigue et Hadrien Deveaux

Conception et coordination des aménagements lumière
Philippe Collet, Abraxas

Coordination réseaux et informatique
Jean-Pierre Del Vecchio, assisté de Sami Elmessi

Édition, supports de médiation et signalétique
Claire Bonnevie
Maud Christidès
Dominique Oukkal

Installation électrique
Sébastien Bertaux
Éric Kocher
Éric Marjotte

Aide aux aménagements scénographiques
Rose Copin

MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE L'EXPOSITION

Le Centre Pompidou-Metz tient à remercier chaleureusement son mécène fondateur et ses mécènes pour leur précieux soutien.

WENDEL
André François-Poncet, président du Directoire

WENDEL
Mécène fondateur

AVEC LE MÉCÉNAT EXCEPTIONNEL DE LA FONDATION TOTAL
Manoelle Lepoutre, déléguée générale

TOTAL FOUNDATION

AVEC LA COLLABORATION ET LES PRÊTS EXCEPTIONNELS DES ARCHIVES D'ÉTAT RUSSES DE LITTÉRATURE ET D'ART (RGALI)
Tatiana Goriaéva, directrice

AVEC LA COLLABORATION EXCEPTIONNELLE DU MUSÉE DU QUAI-BRANLY – JACQUES-CHIRAC
Stéphane Martin, président

MUSÉE DU QUAI BRANLY JACQUES CHIRAC

REMERCIEMENTS

Nos remerciements les plus chaleureux s'adressent aux partenaires et aux ayants droit des artistes pour la confiance et le précieux soutien qu'ils nous ont accordés ; ainsi qu'aux musées, galeries, fondations, collectionneurs particuliers et à tous les prêteurs qui ont souhaité conserver l'anonymat qui ont permis, par leur collaboration et leurs généreux prêts, la réalisation de cette exposition.

PRÊTEURS

ÉTATS-UNIS

New York

BETH RUDIN DEWOODY COLLECTION
Wendy Grogan, assistante

MERILL C. BERMAN COLLECTION
Merill C. Berman, directrice
Jolie Simpson, responsable des collections

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
Max Hollein, directeur
Bobby Walsh, responsable des collections
Nesta Alexander, régie des prêts

FRANCE

Besançon

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE
Nicolas Surlapierre, directeur
Yohan Rimbaud, conservateur
Lisa Diop, régisseuse des œuvres

Caen

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
Emmanuelle Delapierre, directrice
Magali Bourdon, régisseuse

Grenoble

MUSÉE DE GRENOBLE
Guy Tosatto, directeur
Isabelle Vartoleaux, attachée de conservation, responsable du service Régie des collections et des expositions

Lille

PALAIS DES BEAUX-ARTS
Bruno Girveau, directeur
Donatienne Dujardin, attachée de conservation, département Peintures et Sculptures du XVIIe siècle
Cordélia Hattori, attachée de conservation, département Arts graphiques
Patricia Truffin, chargée du suivi des prêts

Lyon

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
Sylvie Ramon, directrice des Musées de Lyon
Isabelle Bertolotti, directrice du musée des Beaux-Arts
Stéphane Paccoud, conservateur en chef du patrimoine, chargé des collections de peinture et sculpture du XIXe siècle
Maryse Bertrand, chargée de la coordination des prêts
Sophie Leconte et Armelle Bonneaux-Alix, régisseuses d'œuvres

Marseille

MUCEM – MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE
Jean-François Chougnet, président
Émilie Girard, directrice scientifique et des collections
Mélisande Engelbrecht, régisseuse des collections

Metz

BIBLIOTHÈQUES-MÉDIATHÈQUES DE METZ
Pascale Valentin-Bemmert, directrice
Iseut de Kernier, responsable du pôle Patrimoine et conservation
Dominique Ribeyre, adjoint au responsable du pôle Patrimoine et conservation

Nancy

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
Susana Gállego Cuesta, directrice
Florence Portallegri, responsable de la régie des œuvres
Michèle Leinen, documentaliste

Nanterre

LA CONTEMPORAINE
Valérie Tesnière, directrice
Julien Gueslin, responsable du département du Musée
Joëlle Lemoine, régisseuse des prêts

Nantes

MUSÉE D'ARTS DE NANTES
Sophie Lévy, directrice
Céline Rincé-Vaslin, responsable du service des collections

Paris

BEAUX-ARTS DE PARIS
Jean de Loisy, directeur
Alice Thomine-Berrada, conservatrice Peinture et Sculpture
Anne-Marie Garcia, conservatrice Estampe et Photographie
Fabienne Belbéoc'h, chargée du suivi des prêts, département scientifique et culturel
Christine Delaunoy-Perrault, régisseuse d'œuvres

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART
Éric de Chassey, directeur général
Nathalie Muller, responsable de la collection d'estampes modernes et de la régie des expositions, service du patrimoine

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
Laurence Engel, présidente
Valérie Sueur-Hermel, conservatrice, département des Estampes et de la Photographie
Marielle Bonnand, régisseuse, bureau des prêts

CENTRE POMPIDOU, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE
serge Lasvignes, président
Bernard Blistène, directeur
Brigitte Leal, directrice adjointe chargée des collections
Florian Ebner, chef de service, Cabinet de la photographie
Philippe-Alain Michaud, chef de service, cinéma expérimental
Raphaëlle Bianchi, chargée

des prêts et dépôts
Isabelle Daire, attachée
de conservation,
service cinéma expérimental
Sennen Codjo, régisseur
des collections
Victoire de la Tour,
assistante, service
de la régie des œuvres

CENTRE POMPIDOU, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY
Didier Schulmann, chef
de service
Nathalie Cissé, responsable
du pôle régie

FONDATION LE CORBUSIER
Brigitte Bouvier, directrice
Isabelle Godineau,
responsable archives
et expositions

MUSÉE CARNAVALET – HISTOIRE DE PARIS
Valérie Guillaume, directrice
Christiane Dole, responsable
de la régie des œuvres
Valérie Fours, régisseuse

MUSÉE D'ORSAY
Laurence des Cars,
présidente
Claire Bernardi, conservatrice
Peinture
Stéphane Bayard, chargé
du suivi des prêts
Candice Brunerie,
régisseuse d'œuvres

MUSÉE DU LOUVRE
Jean-Luc Martinez,
président-directeur
Xavier Salmon, directeur
du département
des Arts graphiques
Fanny Meurisse,
coordinateur administratif
Prêts et Dépôts
Valérie Corvino, régisseuse,
prêts aux expositions
Christel Winling, chargé
d'études documentaires,
département des Arts
graphiques

MUSÉE DU QUAI-BRANLY – JACQUES-CHIRAC
Stéphane Martin, président
Catherine Duruel, directrice
adjointe, responsable de la
gestion et de la conservation
des collections
Yves Le Fur, directeur
du patrimoine
et des collections
Paz Núñez-Regueiro,
responsable de l'unité
patrimoniale des
collections Amériques
Laurence Dubaut,
chargée du suivi des prêts
Stéphanie Elarbi,
restauratrice
Jonathan Astoul, régisseur
Sarah Puech, régisseuse

MUSÉE NATIONAL DES ARTS ASIATIQUES – GUIMET
Sophie Makariou, présidente
Hélène Bayou,
conservatrice, département
des Arts du Japon
Michel Maucuer,
conservateur, département
des Arts du Japon
Adil Boulghallat, chef
du service de la valorisation
des collections et de
la conservation préventive

MUSÉE NATIONAL EUGÈNE-DELACROIX
Claire Bessède, directrice
Marie-Christine Mégevand,
responsable de la régie
et du suivi des collections

PETIT PALAIS, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS
Christophe Leribault,
directeur
Raphaëlle Ziadé,
conservatrice, responsable
de la collection Art byzantin
Hubert Cavaniol, régie
administrative des œuvres

ZK IMAGE
Serge et Florence Zreik,
directeurs

Rennes
MUSÉE DES BEAUX-ARTS
Jean-Roch Bouiller, directeur
Anne-Laure Le Guen,
régie des œuvres

Saint-Denis
MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE PAUL-ÉLUARD
Sylvie Gonzalez, directrice
Pauline Élie, chargée
de la préservation et de
la restauration des œuvres
Catherine Bourgarel,
assistante de direction

Strasbourg
MUSÉE ADOLF-MICHAELIS
Jean-Yves Marc,
conservateur
Julien Quantin, président
de l'Association des amis
du musée

GRÈCE
Thessalonique
MOMUS – MUSEUM OF MODERN ART – COSTAKIS COLLECTION
Maria Tsantsanoglou,
directrice
Angelica Charistou,
conservatrice des collections
et des archives

LETTONIE
Riga
MUSÉE NATIONAL DES ARTS DE LETTONIE
Māra Lace, directrice
Iveta Derkusova,
responsable des collections

RÉPUBLIQUE TCHÈQUE
Prague
NE BOLTAI! COLLECTION
Anna Loginova,
conservatrice

RUSSIE
Moscou
ARCHIVES D'ÉTAT RUSSES DE LITTÉRATURE ET D'ART (RGALI)
Tatiana Goriaéva, directrice
Galina Zlobina, adjointe
à la directrice
Ksénia Yakovléva, cheffe
du département des archives
Ksénia Rachkovskaïa,
responsable des expositions,
département des archives
Irina Réchetnikova,
responsable de l'inventaire
scientifique des collections

CENTRE EISENSTEIN
Naoum Kleïman,
directeur

COLLECTION DOBROVINSKY
Alexandre Dobrovinsky,
directeur
Natalia Sémionova,
chargée de recherches
Anna Chpakova, assistante

GALERIE D'ÉTAT TRÉTIAKOV
Zelfira Trégoulova, directrice
Éléna Maslova, responsable
des expositions
internationales

MUSÉE D'ÉTAT D'ARCHITECTURE CHTCHOUSSEV
Élizavéta Likhatchéva,
directrice
Maria Kostiouk,
conservatrice en chef
Ilya Borovskikh, chef
de projet

MUSÉE D'ÉTAT DE LA LITTÉRATURE VLADIMIR-DAHL
Dmitri Bak, directeur
Margarita Godina, cheffe
du service des expositions
Alexeï Nevsky, adjoint
au directeur des fonds
et de la recherche
Natalia Papanova, adjointe
à la cheffe du service
des expositions

MUSÉE D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS POUCHKINE
Irina Antonova, présidente
Marina Lochak, directrice
Denise Mansourova,
responsable des prêts
internationaux
Natalia Védénéïéva,
cheffe du département
des Arts graphiques

MUSÉE HISTORIQUE D'ÉTAT
Alexeï Levykine, directeur
Eteri Tsuladze, responsable
du département
des relations internationales
Tamara Igoumnova,
adjointe au responsable
du département
des relations internationales

MUSÉE THÉÂTRAL D'ÉTAT BAKHROUCHINE
Dmitri Rodionov, directeur
général
Kristina Troubinova,
directrice générale adjointe
Nadejda Savchenko,
cheffe du département
des expositions
Éléna Guiritch, responsable
scientifique, département
des expositions
Natalia Zaïtséva,
conservatrice
du fonds des archives
et des manuscrits Meyerhold
Maria Lipatova, chargée
de recherches,
fonds des décors,
période soviétique
Ioulia Danilina, chargée
de recherches,
fonds des décors

Saint-Pétersbourg
MUSÉE D'ÉTAT DU THÉÂTRE ET DE LA MUSIQUE
Natalia Métélitsa, directrice
Alexandra Chtarkman,
chargée de mission auprès
de la directrice
Tatiana Vlassova,
conservatrice en chef

AUDIOVISUEL
ARCHIVES CINÉMATOGRAPHIQUES ET PHOTOGRAPHIQUES D'ÉTAT RUSSES (RGAKFD), KRASNOGORSK
Natalia Kalantarova,
directrice
Éléna Kolikova, responsable
des relations avec
les chercheurs étrangers

ARCHIVES JEAN PAINLEVÉ / LES DOCUMENTS CINÉMATOGRAPHIQUES
Brigitte Berg, directrice

ARTE FRANCE
Véronique Cayla,
présidente du Directoire
Sophie Soghomonian,
responsable des ventes

COLECCIÓN FONOTECA HENRIETTA YURCHENCO, INSTITUTO NACIONAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS, MEXIQUE
Bertha Dimas Huacuz

FILMS SANS FRONTIÈRES
Christophe Calmels,
directeur des ventes

FONATECA NACIONAL DE MÉXICO
Pável Granados, directeur

FONDATION JÉRÔME SEYDOUX PATHÉ – SUCCESSION RENÉ CLAIR

LA CONTEMPORAINE
Valérie Tesnière,
directrice

LIGHTCONE
Emmanuel Lefrant, directeur

LOBSTER FILMS
Serge Bromberg,
Maria Chiba, Éric Lange,
fondateurs
Anne Simon, service
des collections

Nous souhaitons également remercier les artistes et partenaires de la programmation associée à l'exposition :
Florence Alibert
et Michèle Paradon,
la Cité musicale-Metz
Lucie Bérélowitsch,
Le Préau, Centre dramatique national de Normandie-Vire
Hocine Chabira,
festival Passages
Elmira Cherbakova,
Russian Cultural Seasons
Olivier Guillaume
et Élisabeth Braoun,
Institut français de Moscou
Pierre Jodlowski
Véronique Léonard,
association La Première Rue
Franck Loiret,
cinémathèque de Toulouse
Jacques Mercier
Orchestre national de Metz
Vladimir Pankov,
compagnie Soundrama
Bruce Posner
Nathalie Tauvin,
compagnie IVA
Grigori Zaslavsky, GITIS
Romain Zattarin, mairie
de Val-de-Briey

Nous remercions plus particulièrement Dominique Païni et Laurent Le Bon, à l'initiative de cette exposition.

Celle-ci n'aurait pu voir le jour sans le travail inlassable de Naoum Kleïman pour préserver l'héritage du cinéma russe et soviétique et surtout celui d'Eisenstein, et qui a eu la grande amabilité de nous faire bénéficier de son concours scientifique, tout comme sa fille, Véra Roumiantséva, animée d'un même désir de partage et de transmission.

Notre gratitude s'adresse également à Christophe Calmels pour nous avoir fourni les films d'Eisenstein dans les meilleures conditions possibles.

Nos plus vifs remerciements vont à Béatrice Picon-Vallin pour ses précieux conseils, à François Albera, Pascal Rousse, Antonio Somaini, pour leurs contributions au catalogue de l'exposition, à Jean-François Allain et à Pierre Rusch pour leurs traductions, ainsi qu'à Katia de Azevedo pour sa relecture attentive.

Notre reconnaissance va enfin à tous ceux qui nous ont fait bénéficier de leurs conseils ou de leur soutien lors de la préparation de l'exposition et du présent ouvrage :

Camille Aguignier
Carole Ajam
Noëlle Albert Loisel
Nailya Alexander
Sébastien Allard
Ivan Antonov
Roman Aristarkhov
Ivéta Avota
Faïna Balakhovskaïa
Zané Balčus
Lisa Bartholomes
Stéphane Bayard
Ioulia Bélova
Cécile Berthoumieu
Denise Borlée
Tatiana Brandrup
Hubert Braun
Magali Briat-Philippe
Duncan Bull
Enrico Camporesi
Claudio Cantelmi
Hugh Chapman
Jean-Marc Chatelain
Irina Choumanova
Timothy Clark
Ioulia Danilina
Anne Dary
Svetlana Dédélé
Svetlana Demkina
Olga Déréviankina
Hervé Doucet
Raphaëlle Drouin
Élise Dubreuil
François Férole
Caroline Fieschi
Alexandra Filatova
Alain Fleischer
Dominique de Font-Réaulx
Barbara Forest
Thomas Galifot
Frédérique Goerig-Hergott
Anna Goussalova
Jérôme Gris
Svetlana Grouchevskaïa
David Guillet
Karin Hämmerling
Claire Haquet
Valérie Huss
Evguénia Ilyoukhina
Kristina Iouriéva
Akiko Issaverdens
Larissa Ivanova
Aleksandra Jach
Marie Jager
Éléna Jéloudkova
Dmitri Karpov
Dacha Kavérina
Maria Kotova
Alex Lachmann
Lauma Lancéniécé
Ksénia Lapina
Alexandre Lavrentiev
Élisabeth Lebreton
Marc Leschelier
Nicolas Liucci-Goutnikov
Agnese Logina
Olga Makhroff
Claire Martin
Mark Paul Meyer
Mila Miledina
Gunta Minde
Laura Leigh Muir
Dieter Noack
Lilian Noack
Claire Paillé
Maria Pavlénok
Ziqi Peng
Evguénia Pétrova
Fabienne de Pierrebourg
Vladimir Poliakov
Éléna Popova
Tatiana Potapova
Jonathan Pouthier
Solvita Pukité
Sylvie Ramond
Marie Rebecchi
Lola Rogez
Émil Rousse
Ivéta Ruskulé
Souria Sadeïkova
François Sage
Élodie Saget
Dimitri Salmon
Bruno Sapiro
Nadejda Savtchenko
Ékatérina Sémionova
Romain Siegenfuhr
Anne Simon
Artiom Sopin
Kris Sperandio
Māra Sprūdža
Ioulia Starovoïtova
Matthew Stephenson
Natalia Strijkova
Agnese Tambaka
Anna Tchernychéva
Oxana Tchviakina
Martha Tedeschi
Sergueï Telnov
Marie-Ophélie Tesson
Alice Thomine-Berrada,
Éléna Tioun
Agrita Tipané
Bernard Tschumi
Isabelle Varloteaux
Thomas Vercruysse
Patrice Verry
Charles de Villeneuve
de Janti
Éléna Vogman
Olivia Voisin
Tatiana Volossatova
Alexandra Vozgrina
Justine Waddell
Serge Yakhontoff

CENTRE POMPIDOU-METZ

Le Centre Pompidou-Metz est la première décentralisation d'un établissement public culturel national, le Centre Pompidou, réalisée en partenariat avec une collectivité territoriale, la Communauté d'agglomération de Metz Métropole. La maîtrise d'ouvrage a été assurée par Metz Métropole, principal financeur de l'équipement associé à la Ville de Metz (mandataire) et au Centre Pompidou. La construction du Centre Pompidou-Metz a également bénéficié du soutien financier du Conseil départemental de la Moselle, du Conseil régional de Lorraine, de l'État et de l'Union européenne (Fonds européen de développement économique régional, Feder). Le Centre Pompidou-Metz est un Établissement public de coopération culturelle (EPCC), dont les membres fondateurs sont l'État, le Centre Pompidou, la Région Lorraine, la Communauté d'agglomération de Metz Métropole et la Ville de Metz.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

SERGE LASVIGNES,
président
JEAN-MARIE RAUSCH,
président d'honneur
JEAN-LUC BOHL,
vice-président

Représentants de Metz Métropole
JEAN-LUC BOHL,
président
ARLETTE MATHIAS,
vice-présidente
MARGAUD ANTOINE-FABRY,
conseillère métropolitaine
PATRICK GRIVEL,
conseiller délégué
HACÈNE LEKADIR,
conseiller métropolitain
PIERRE MUEL,
conseiller délégué
MARTINE MICHEL,
conseillère métropolitaine

Représentants du Centre Pompidou
SERGE LASVIGNES,
président
JULIE NARBEY,
directrice générale
BERNARD BLISTÈNE,
directeur du Musée national d'art moderne
SOPHIE CAZES,
directrice juridique et financière
CATHERINE GUILLOU,
directrice des publics
BRIGITTE LEAL,
directrice adjointe du Musée national d'art moderne en charge des collections
MATHIEU POTTE-BONNEVILLE,
directeur du développement culturel

Représentants de la Région Grand Est
PASCAL MANGIN,
président de la commission Culture
THIERRY HORY,
conseiller régional
PATRICK THIL,
conseiller régional
THIERRY GOURLOT,
conseiller régional
JEAN-PIERRE LIOUVILLE,
conseiller régional

Représentant de l'État
JEAN-LUC MARX,
préfet de la Région Grand Est

Représentants de la Ville de Metz
DOMINIQUE GROS,
maire de Metz, ville siège de l'Établissement
WILLIAM SCHUMAN,
conseiller délégué

Personnalités qualifiées
NICOLAS VER HULST,
président du conseil de surveillance de Wendel
PATRICK WEITEN,
président du département de la Moselle

Représentants du personnel
DJAMILA CLARY,
responsable de la billetterie
JEAN-PIERRE DEL VECCHIO,
responsable des systèmes d'information

ÉQUIPE DU CENTRE POMPIDOU-METZ

Direction
EMMA LAVIGNE,
directrice
ÉLIA BIEZUNSKI,
chargée de mission

Secrétariat général
IGOR BOIKO,
secrétaire général
PASCAL KELLER,
secrétaire général adjoint
HÉLÈNE DE BISSCHOP,
responsable juridique
RAPHAËL CLAUDIN,
responsable sécurité
LIUDMILA CARNERO,
ÉMILIE ENGLER,
assistantes de direction

Équipe mécénat et relations publiques
CÉCILIA ZUNT-RADOT,
responsable du mécénat et des relations internationales
THIBAULT CRESTE,
NOÉ ROBIN,
chargés de mécénat et de relations publiques
JENNIFER GIES,
chargée de relations publiques et des privatisations

Pôle administration, finances et ressources humaines
SÉVERINE MARCHAL,
responsable du pôle administration, finances et ressources humaines
GEORGES MASSOURAS,
chef comptable, adjoint au responsable de pôle
JEAN-PIERRE DEL VECCHIO,
responsable des systèmes d'information
ALEXANDRA MORIZET,
responsable des marchés publics
SAMI ELMESSI,
assistant informatique
MATHIEU GRENOUILLET,
assistant de gestion
CHRISTELLE IACONA,
aide-comptable
AUDREY JEANRONT,
chargée de gestion ressources humaines
VÉRONIQUE MULLER,
comptable

Pôle bâtiment et exploitation
CHRISTIAN BERTAUX,
responsable du pôle bâtiment et exploitation
SÉBASTIEN BERTAUX,
agent technique électricien
JEAN-MICHEL BERSWEILLER,
chargé d'exploitation
ROSELYNE COPIN,
agent technique peintre
ÉRIC KOCHER,
agent technique électricien
STÉPHANE LEROY,
chargé de travaux
ÉRIC MARJOTTE,
agent technique bâtiment

Pôle production
FANNY MOINEL,
responsable du pôle production
BERNARDO DI BATTISTA,
CHARLINE BECKER,
ISMÈNE BOUATOUCH,
ÉLÉONORE MIALONIER,
CAMILLE MOLINA,
MARIANNE POUILLE,
ZOÉ PRIEUR,
JULIE SCHWEITZER,
chefs de projet
ALEXANDRE CHEVALIER,
JÉRÔME GALLOS,
régisseurs d'espace
AMÉLIE BOUXIN,
MAËVA GOMEZ,
assistantes de production
CHRISTINE HALL,
chargée de production audiovisuelle
HADRIEN DEVEAUX,
PHILIPPINE LAGARRIGUE
assistants audiovisuel
THIBAULT LEBLANC,
régisseur spectacle vivant
JEANNE SIMONI,
chef de projet spectacle vivant

Pôle programmation
JEAN-MARIE GALLAIS,
responsable du pôle programmation

Équipe recherches
MARIE-CHARLOTTE CALAFAT,
conservatrice stagiaire
COLETTE ANGELI,
ARNAUD DEJEAMMES,
BÉNÉDICTE DUVERNAY,
ANNE HORVATH,
HÉLÈNE MEISEL,
ALEXANDRA MÜLLER,
chargés de recherches et d'exposition
CHLOÉ CHAMBELLAND,
assistante d'exposition
GÉRALDINE CELLI,
chargée de programmation spectacle vivant

Équipe éditions
CÉCILE AMEN,
chargée d'édition et de signalétique
CLAIRE BONNEVIE,
éditrice
MAUD CHRISTIDÈS,
iconographe
DOMINIQUE OUKKAL,
fabricant

Pôle des publics et de la communication
AGATHE BATAILLE,
responsable du pôle des publics et de la communication

Équipe médiation
JULES COLY,
chargé du développement des publics et de l'accessibilité
ANNE-MARINE GUIBERTEAU,
chargée de médiation et de programmation jeune public

ANNE OSTER,
chargée de médiation
et des actions éducatives
Équipe communication
et développement
ANNE FLEURY,
chargée du développement
des publics
SARAH ERRICO,
chargée de communication
MARION GALES,
chargée des relations presse
MARIE-CHRISTINE HAAS,
chargée de communication
multimédia
ANNE-LAURE MILLER,
chargée de communication
CLAIRE TOUTAIN,
chargée du développement
des publics individuels
Équipe billetterie
DJAMILA CLARY,
responsable de la billetterie,
régisseur de recettes
BÉATRICE ANNECCA,
responsable adjointe
de la billetterie,
régisseur suppléant
NASSIMA ABADELIA,
TAGEMATTE BIRSINGH,
VALENTINE FRECAUT,
SANDRA GASCHEN,
SUELLY MANGENOT,
billettistes,
contrôleurs d'accès
CHARLOTTE PUECH,
chargée de billetterie
polyvalente
AURÉLIEN STRELZYK,
chargé de réservation

PRESTATAIRES
EXTÉRIEURS

Construction
des aménagements
scénographiques
SF Sans Frontière

Mise en peinture
des aménagements
scénographiques
Debra Frères
Jacques Debra
et son équipe

Transport, emballage
et installation des œuvres
LP Art Strasbourg
Julien Leaune et son équipe

Assurance des œuvres
Gras Savoye
Irène Barnouin
Béatrice Bongiovi
et leur équipe

Constat d'état des œuvres
Pascale Accoyer
Élodie Aparicio-Bentz
Aurélie Briot
Simona Calza

Installation de l'éclairage
DBO LightArtWorkshop
Olivier Irthum et son équipe

Sûreté et sécurité
Groupe SGP

Sécurité incendie
Service départemental
d'incendie et de secours
de la Moselle

Médiation
Marianne International

Nettoyage
Société Melzer

LES AMIS DU CENTRE
POMPIDOU-METZ

La vocation des Amis
du Centre Pompidou-Metz,
association sans but
lucratif, est d'accompagner
le Centre Pompidou-
Metz dans ses projets
culturels, de fédérer
autour de lui le monde
de l'entreprise ainsi que
les particuliers désireux
de le soutenir.

FRANÇOIS DE WENDEL,
président
JEAN-JACQUES AILLAGON,
ancien ministre,
président d'honneur
SOPHIE AGON,
vice-présidente
PHILIPPE BARD,
trésorier
BRIGITTE FERRARI,
secrétaire générale
CLAUDINE JACOB,
secrétaire générale adjointe

CENTRE POMPIDOU

Le Centre Pompidou-Metz
est un établissement public
de coopération culturelle
associé du Centre national
d'art et de culture Georges-
Pompidou, établissement
public national à caractère
culturel placé sous la tutelle
du ministère de la Culture
et de la Communication
(loi n°75-1 du 3 janvier 1975).

Serge Lasvignes, président
Julie Narbey,
directrice générale
Jack Lang, président
de l'Association pour
le développement
du Centre Pompidou
Didier Grumbach, président
de la Société des Amis
du Musée national d'art
moderne

Musée national d'art
moderne – Centre
de création industrielle
Bernard Blistène,
directeur
Catherine David,
directrice adjointe,
chargée de la recherche
et de la mondialisation
Brigitte Leal,
directrice adjointe
chargée des collections
Frédéric Migayrou,
directeur adjoint chargé
de la création industrielle
Didier Ottinger,
directeur adjoint chargé
de la programmation
culturelle
Xavier Bredin,
administrateur
Raphaëlle Bianchi,
chargée des prêts et dépôts
Service des collections
modernes
Christian Briend,
chef de service
Service
des collections
contemporaines
Sophie Duplaix,
cheffe de service
Service de la
création contemporaine
et prospective
Christine Macel,
cheffe de service
Cabinet d'art graphique
Jonas Storsve,
chef de service
Cabinet de la photographie
Florian Ebner,
chef de service
Service du cinéma
expérimental
Philippe-Alain Michaud,
chef de service
Service
des nouveaux médias
Marcella Lista,
cheffe de service
Service de la restauration
Véronique Sorano-Stedman,
cheffe de service
Service des collections
Hélène Vassal,
cheffe de service
Service architecture
Olivier Cinqualbre,
chef de service
Service design et
prospective industrielle
Marie-Ange Brayer,
cheffe de service
Bibliothèque Kandinsky
Didier Schulmann,
chef de service
Direction de la production
Stéphane Guerreiro,
directeur
Service de la régie
des œuvres
Sandrine Beaujard-Vallet,
cheffe de service
Service audiovisuel
Sylvain Wolf, chef de service
Service des manifestations
Yvon Figueras,
chef de service
Service des ateliers
et moyens techniques
Gilles Carle, chef de service
Département
du développement culturel
Mathieu Potte-Bonneville,
directeur
Direction
de la communication
et des partenariats
Agnès Benayer, directrice
Direction des éditions
Claire de Cointet, directrice
Direction des publics
Catherine Guillou,
directrice

Direction d'ouvrage
ADA ACKERMAN

Édition
CLAIRE BONNEVIE

Conception graphique
et mise en pages
MÜESLI :
LÉA CHAPON & MYTIL DUCOMET

Correction
KATIA DE AZEVEDO

Iconographie
et gestion des droits
MAUD CHRISTIDÈS

Index
CAMILLE AGUIGNIER

Fabrication
DOMINIQUE OUKKAL

Photogravure
LES CAMÉLÉONS

En couverture :
Anonyme
Sergueï Eisenstein au montage du film Octobre, 1927

En 4e de couverture :
Victor Dombrovski
Ivan le Terrible, *photographie de tournage, Alma-Ata : séquence du mystère médiéval de la fournaise ardente joué dans la grande cathédrale du Kremlin*, 1943-1944

Moscou, Archives d'État russes de littérature et d'art (RGALI)
© Russian State Archives of Literature and Art (RGALI)

Achevé d'imprimer
en octobre 2019 sur
les presses de BDZ,
Grand-Duché de
Luxembourg

Dépôt légal : octobre 2019

ISBN : 978-2-35983-059-0

© Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2019

COPYRIGHTS

© ADAGP, Paris, 2019 pour les œuvres de :
– Jean Charlot : p. 275 b.
– James Ensor : p. 195 b.
– Fernand Léger : p. 37 b.
– Konstantin Melnikov : p. 148 h. et m.
– Ludwig Mies van der Rohe : p. 144 h.
– Moïsseï Nappelbaum : p. 66 b.
– Jose Clemente Orozco : p. 193
– Diego Rivera : p. 190
– Alexandre Rodtchenko : p. 79, 112, 117, 125, 131 h., 163 h., 165 h.
– David Alfaro Siqueiros : p. 191 b.
– Varvara Stépanova : p. 69 h.
– Solomon Télingater : p. 134, 178 b.
– Alexandre Vesnine : p. 148 b.
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo : p. 192 h.
© F.L.C. / ADAGP, Paris, 2019 pour les œuvres de Le Corbusier : p. 180
© Kenneth Anger : p. 287 (1, 3, 5, 7), 289 (2-3, 6-8)
© Man Ray 2015 Trust / ADAGP, Paris, 2019 : p. 32, 270, 279
© Museum Folwang, Essen, pour les œuvres de Germaine Krull : p. 254
© RMN-Grand Palais – Gestion droit d'auteur pour les œuvres d'André Kertész : p. 48
© The Estate of Francis Bacon / All rights reserved / ADAGP, Paris et DACS, Londres, 2019 : p. 130
© The Warburg Institute : p. 29

Tous droits réservés pour les autres artistes représentés.

CRÉDITS
PHOTOGRAPHIQUES

© A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow : p. 67, 68, 71, 72, 75 b., 76 h., 77, 79, 126-127
© Alexander Dobrovinsky Collection, Moscou : p. 14, 20, 88, 93, 95, 112, 117, 125, 178 h., 197 b., 207 b.

© Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / images Beaux-Arts de Paris : p. 256
© Beth Rudin DeWoody. Courtesy Alexander Gray Associates, New York ; Matthew Stephenson, Londres : p. 199
© Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet : p. 161 h., 198 b., 260
© Bibliothèque nationale de France, Paris : p. 27 b., 215, 258 b., 275
© BmLyon / numelyo (I18PIR004308) : p. 45 h.

© Centre Eisenstein, Moscou : p. 62, 152, 162 h., 235 b.
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais / images de la bibliothèque Kandinsky : p. 144 h., 165 h., 275 h.
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / images Centre Pompidou, MNAM-CCI : p. 265, 270 / Georges Meguerditchian : p. 254 / Philippe Migeat : p. 131 h. / Bertrand Prévost : p. 32
© Cinémathèque française : p. 170
© Collection La Contemporaine : p. 100, 156, 157 b., 164 h.

© Films Sans Frontières, 2019 : p. 25 h. et g., 39, 41, 85-86, 94 b., 97, 99, 102, 104, 106, 108, 110, 111 g., 114, 116, 118-120, 123-124, 128 b., 131 b., 133, 135 b., 137 b., 158 h., 159 d., 161 b., 162 b., 167, 169, 177, 183 h., 189, 191 h., 197 h., 198 h., 201 h., 206 h., 207 h., 213-214, 217, 218 h., 219-221, 229-231, 235 h., 236, 240 b., 243 b., 244, 246, 247 h., 248, 251, 253, 282, 287 (2, 4, 6, 8), 289 (1, 4, 5)
© Fondation Le Corbusier, Paris : p. 180

© Galerie d'État Trétiakov, Moscou : p. 70, 103 h., 147 h., 183 b., 249, 252, 261

© Light Cone Films : p. 195 h.
© Lobster Films : p. 264

© Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / André Kertész : p. 48
© MOMus – Museum of Modern Art – Costakis Collection : p. 69, 103 b.
© Musée Adolf-Michaelis : p. 234, 258 h., 259 h.
© Musée d'Art et d'Histoire Paul-Éluard, Saint-Denis, fonds Louis Provost / I. Andréani : p. 159 b., 166
© Musée d'Arts de Nantes / A. Guillard : p. 109 b.
© Musée des Beaux-Arts de Caen / Martine Seyve : p. 107
© Musée des Beaux-Arts de Nancy : p. 96 d.
© Musée des Beaux-Arts de Rennes, Dist. RMN-Grand Palais / Adélaïde Beaudoin : p. 262
© Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon / P. Guenat : p. 121 b. / Chipault & Soligny : p. 132
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola : p. 96 g.
© Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / image Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac : p. 190, 194
© Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP / image du Prado : p. 176, 182

© Ne boltai! Collection : p. 101, 134, 135 h., 178 b.

© Petit Palais / Roger-Viollet : p. 212, 232 / Julien Vidal : p. 242, 243 h.

© RGAKFD, Krasnogorsk : p. 34, 53 b., 156 h. d., b.
© RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski : p. 263
© RMN-Grand Palais / Stéphane Maréchalle : p. 128 h.
© RMN-Grand Palais / image MuCEM : p. 160 g.
© RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / image RMN-GP : p. 245 / Harry Bréjat : p. 250 h.
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski : p. 247 b., 259 b.
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot : p. 136 d. / Jean-Gilles Berizzi : p. 158 b. / René-Gabriel Ojéda : p. 136 g.
© Russian State Archives of Literature and Art (RGALI) : p. 11, 16, 22, 25 b., 27 h., 37 h., 50, 53 h., 64, 73-74, 75 h., 80-83, 87 h., 90, 92, 98, 109 h., 121 h., 137 h., 138, 140, 144 b., 146, 147 b., 154, 157 h., 160 d., 165 b., 172, 174-175, 181 h., 186, 188, 192 b., 200, 201 b., 202-205, 206 b., 210, 216, 218 b., 222, 224, 226-227, 233, 235, 238, 240 h., 241, 250 b., 266-267, 272, 275 b., 277, 279

© Sputnik / Alamy banque d'images : p. 208
© Städel Museum / U. Edelmann / Artothek : p. 130
© State Central Museum of Cinema, Moscow : p. 37 b., 145
© State Historical Museum, Moscow : p. 164 b.

© The Latvian National Archives, Riga : p. 142
© The Latvian National Museum of Art, Riga : p. 163 b., 179
© The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA : p. 191 b., 192 h., 193
© The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow : p. 37, 195 b., 196
© The Schusev State Museum of Architecture, Moscow : p. 148 m. et b., 149-151, 181 m.
© The St Petersburg State Museum of Theatre and Music : p. 66, 76 b., 78

© Ville de Grenoble / musée de Grenoble / J.-L. Lacroix : p. 168
© Ville de Metz / Bibliothèques-Médiathèques : p. 45 b., 84, 94 h., 105, 228
© Ville de Nancy : p. 129
© Vladimir Dahl Russian Literary Museum, Moscow : p. 122

© ZREIK – ZK IMAGES, Paris : p. 181 b., 184, 280