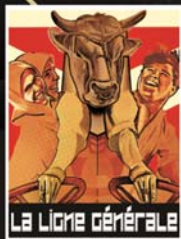


GALESHKA MORAVIOFF
Présente

LE CUIRASSÉ POTEMKINE



1905



et

Deux films de

S.M. EISENSTEIN

GALESHKA MORAVIOFF
présente

LE CUIRASSÉ POTESKINE

(БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕСКИИ)

Le chef-d'œuvre de
Sergueï M. Eisenstein

Durée : 1h12 – URSS – 1925
DCP 2K – N&B – 1.33

VERSION INTEGRALE RESTAURÉE EN HAUTE DEFINITION

AU CINEMA LE 19 NOVEMBRE 2014

www.films-sans-frontieres.fr/lecuirassepotemkine

Presse et distribution
FILMS SANS FRONTIERES
Christophe CALMELS
70, bd Sébastopol - 75003 Paris
Tel : 01 42 77 01 24 / 06 03 32 59 66
Fax : 01 42 77 42 66
Email : distrib@films-sans-frontieres.fr

SYNOPSIS

Un épisode de la Révolution russe de 1905 : l'équipage d'un cuirassé, brimé par ses officiers, se mutine et prend le contrôle du navire. Arrivés à Odessa, les marins sympathisent avec les habitants qui se font brutalement réprimer par l'armée tsariste...



Le film qui fit d'Eisenstein le cinéaste officiel du régime soviétique, et qui le rendit célèbre dans le monde entier. *Le Cuirassé Potemkine* fut dès sa sortie considéré comme l'un des plus importants films jamais réalisés, et son influence reste encore de nos jours considérable. Un des rares chefs-d'œuvre incontestables du 7ème Art.

GENÈSE D'UN CHEF-D'ŒUVRE

De même que pour *La grève*, Eisenstein et la scénariste Nina Agadjanova élaborèrent le projet d'une vaste fresque à huit épisodes qui s'intitulerait *L'Année 1905*. Celle-ci devait débiter avec la fin de la guerre russo-japonaise et le « Dimanche Sanglant » (une foule spécifique fut fusillée devant le palais du tsar à Saint-Petersbourg le 9 janvier) et s'achever avec l'écrasement en décembre de l'insurrection à Krasnopresnia, faubourg ouvrier de Moscou.

Le tournage débute en juillet à Leningrad mais est interrompu en août par le mauvais temps. Or le Comité Central, qui a commandé le film, le veut pour décembre. A Odessa, Eisenstein décide donc d'abandonner le gigantesque projet initial au profit d'un seul épisode : la mutinerie du cuirassé Potemkine.



La première du Cuirassé Potemkine au Théâtre Bolchoï de Moscou, le 21 décembre 1925, fut un triomphe. « Le lendemain, écrit Chkovski, Eisenstein se réveilla célèbre ». Le film circule en URSS à partir du 19 janvier 1926. A Moscou, il sort dans douze salles ; dans vingt-quatre le 22 janvier. L'accueil critique, en URSS, normalement contrasté puisque les exigences politiques (en art) y sont alors à la fois floues et catégoriques, est néanmoins très favorable.

A la première londonienne du film, comme le rappelle l'historien Paul Rotha, « Il ne se trouva pas un seul critique de quotidien capable d'écrire un compte

rendu clair, intelligent et ouvert. Ils s'en tirèrent lâchement en parlant de propagande. »

Ainsi, la carrière publique du film ne débute à Berlin que le 29 avril 1926. Ce dernier tiendra l'affiche pendant un an. Hormis l'Allemagne (où il fut banni des écrans après l'incendie du Reichstag), rarissimes sont les pays où le *Potemkine* put atteindre le public. En Angleterre, en France, il n'eut droit qu'à des projections privées (La première à Paris le 13 Novembre 1926 au « Ciné-club de France »).

Aux Etats-Unis, abrégé d'environ un tiers, il sortit le 5 décembre 1926 dans une salle de Broadway et y resta seize semaines. Proclamés « meilleur film de l'année », on le vit peu après à Hollywood. Sa diffusion resta cependant limitée. Considérable en revanche, fut son impact sur le monde du cinéma américain. Les studios furent obsédés, effrayés par les « secrets » d'Eisenstein. Les Artistes Associés (1928), plus tard la Paramount (1930), invitèrent celui-ci à tourner à Hollywood.



Le *Potemkine* sortit en Hollande en août 1926, mutilé et coiffé d'une préface soulignant que des faits semblables seraient impossibles dans la patrie néerlandaise « grâce à l'intelligence politique du gouvernement ». En outre, la diffusion publique du *Potemkine* n'est autorisée en France que depuis 1953, au Japon depuis 1959 et en Italie depuis 1960.

En 1958, à l'exposition de Bruxelles, *Le Cuirassé Potemkine* est désigné par un jury d'historiens et de critiques de cinéma comme « le meilleur film de tous les temps ».

NOTES D'EISENSTEIN SUR LE FILM

OÙ VA LE *POTEMKINE* ?

Dans *LE CUIRASSE POTEMKINE*, il y a une révision absolue des attractions (du moins celles de *LA GREVE*), et un effet positif (du pathos), un appel pressant à l'activité - obtenu par des moyens tous « négatifs » - par tous les procédés de l'art passif : doutes, pleurs, sentimentalisme, lyrisme, psychologie, sentiment maternel, etc. Ces éléments d'un art « comme il faut » sont démembrés et rassemblés « selon les besoins ».

Par rapport à *LA GREVE*, et au plan des *moyens* d'action, le *POTEMKINE* n'est pas un prolongement, mais un opposé. A l'absence de sujet, au caractère de procès-verbal, au naturalisme abstrait de *LA GREVE* s'oppose déjà ici un *psychologisme*, et dans toute sa plénitude. Dans un rôle nouveau, certes, y compris dans son maniement. La chose n'est pas simplement exposée, agissant en tant que chose ; la chose est psychologisée comme voie d'approche, jusque dans sa présentation même : le retournement de l'instrument, c'est un effet qu'on n'obtient pas par une simple exposition ; les « lions rugissants » sont le moment le plus clair de ce nouveau psychologisme, l'apogée du psycho-effet extrait d'une *chose*.

LA GREVE est un traité ; le *POTEMKINE* est un hymne.

Et dans le *POTEMKINE* s'effectue la jonction avec une ère nouvelle – celle du nouveau psychologisme.



En art, *tous* les moyens sont admissibles, sauf ceux qui ne mènent pas au but. Déjà Voltaire disait : « Au théâtre, il vaut mieux frapper fort que frapper juste. »

Nous n'avons pas droit, uniquement, à une chose : à savoir l'« assoupissement » du spectateur ; tous les moyens en art doivent servir à aiguïser toujours davantage

les contradictions actuelles, au lieu d'en éloigner le spectateur.

La bourgeoisie est la grande spécialiste du désamorçage des questions brûlantes de l'époque contemporaine, cf. les philosophies élaborées du « happy ending ».

D'où une directive pour un psychologisme offensif : pas de développement en chambre des problèmes psychologiques « en général », mais épinglez le problème le plus névralgique de l'heure, celui qui réclame une décision, et si, dans les conditions du moment, il n'y pas de solution, il ne s'agit pas de l' « escamoter » mais de le poser concrètement.

Pour nous, donc, qui nous fondons sur la base du montage des attractions, ce changement n'équivaut pas à jeter par dessus-bord les bases du cinématographe, ni à modifier le cours de la compréhension de notre art cinématographique. Pour nous, l'heure est au changement d'attraction – manœuvre tactique à l'ordre du jour pour l'attaque du spectateur, sous les mots d'ordre d'*Octobre*.

(1926)

UN « TRUC » DE MISE EN SCENE

Je me rappelle les noms et les prénoms de quelques-uns des figurants de la scène sur l'escalier. J'ai de bonnes raisons pour cela. Les metteurs en scène utilisent un vieux truc napoléonien.

Napoléon se faisait renseigner par ses soldats sur tel ou tel de leurs camarades, afin d'étonner ensuite l'intéressé par la connaissance qu'il avait de ses affaires



de famille : « Tu as de bonnes nouvelles de ta fiancée Louison ? Tante Justine souffre encore de la goutte ? »

La foule dégringole l'escalier... Plus de deux mille pieds dévalent les marches. La première fois, ça va. La deuxième fois, ça manque de nerf.

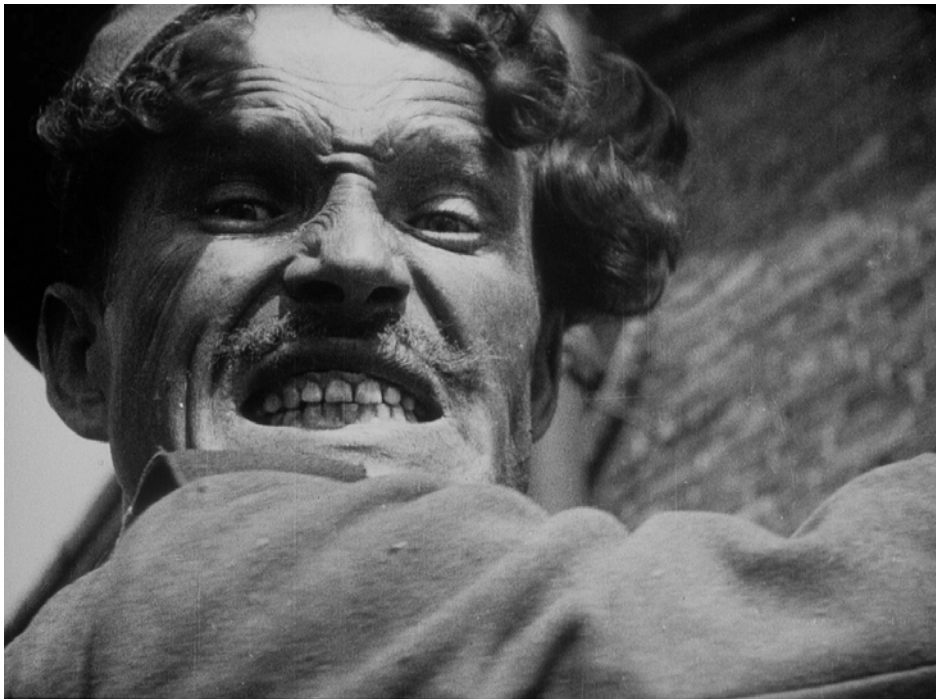
La troisième fois,

c'est franchement mou. Et voici que soudain, couvrant le piétinement des pieds et le crissement des semelles, du haut du mirador, un cri de réprobation du metteur en scène retentit dans la trompette de Jéricho du porte-voix étincelant : « Camarade Prokopenko, un peu de muscle ! »

La foule s'arrête pile : « Pas possible ? Depuis ce sacré mirador, on voit donc en chacun ? L'œil de lynx du metteur en scène suivrait-il chaque figurant dans sa course ? Les connaîtrait-il tous de visage et par leur nom ? » Et, dans un sursaut d'énergie furieuse, la foule se rue en avant, sûre que nul ne peut échapper au regard vigilant de cet omniscient metteur en scène...

Lequel avait simplement lancé dans le porte-voix le premier nom de figurant retenu par hasard.

(Réflexions d'un cinéaste – 1945)



REFLEXIONS D'EISENSTEIN

Le montage

« L'intérêt du montage, n'est pas d'être une façon particulière de produire des effets : c'est d'être une manière de s'exprimer, une façon de communiquer les idées.

Le montage permet de déterminer des idées par opposition - juxtaposition des images, de créer dans la conscience du spectateur l'état affectif nécessaire, de telle sorte qu'entraîné par cet enchaînement dynamique il ait l'impression d'avoir adhéré librement à ces idées tout comme s'il ne devait cette adhésion qu'à son jugement, à sa détermination personnelle et non à l'éloquence du narrateur.



Si le montage doit être comparé à quelque chose, les collisions successives d'un ensemble de plans peuvent être comparées à une série d'explosions dans un moteur d'automobile. Comme celles-ci impriment le mouvement à la machine, le dynamisme du montage donne l'impulsion au film et le conduit à sa finalité expressive.

La vertu de cette méthode consiste en ce que 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. 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, chaque spectateur recrée en effet l'image d'après l'orientation exacte que lui fournissent les représentations soufflées par l'auteur, et qui le conduisent inmanquablement à la connaissance et à la perception affective du thème. C'est l'image que l'auteur a voulue et créée, mais, en même, recrée par la création propre du spectateur.

Le plan, n'est pas un élément de montage, c'est une cellule ; de même que la division des cellules produit une série d'organismes différents, de même la division des plans - leur collision, leur conflit - fait naître des concepts. »

Le pathétique

« Le pathétique, c'est ce qui oblige le spectateur à bondir de son fauteuil. C'est ce qui l'oblige à quitter sa place. C'est ce qui l'oblige à crier, à applaudir. C'est ce qui fait briller de ravissement ses yeux avant que n'y montent les larmes d'exaltation. En un mot, tout ce qui oblige le spectateur à "sortir de lui-même". »

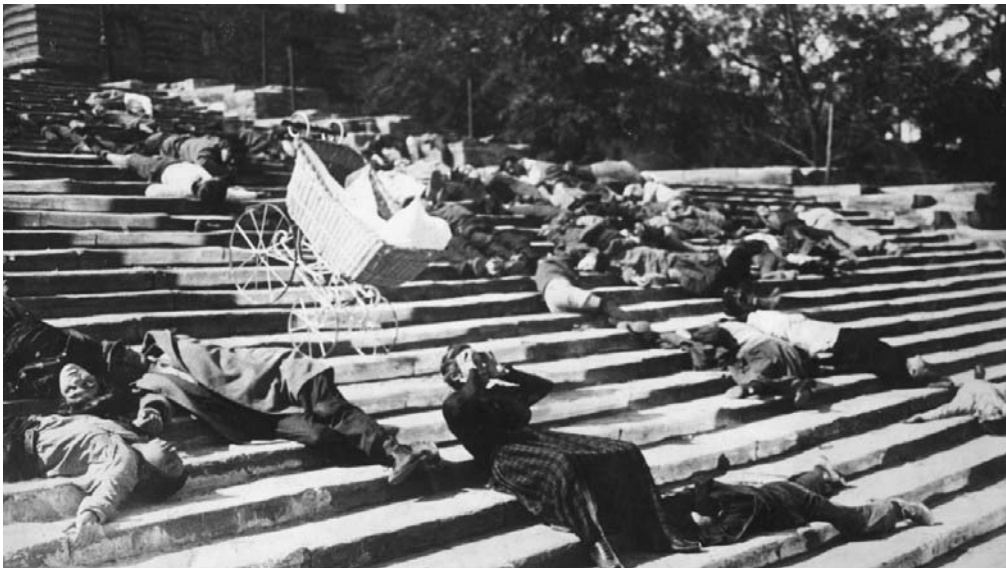
Atteindre au pathétique par le mouvement, par l'envolée, par le souffle épique, cela n'est possible que grâce au surgissement soudain de toutes les passions tendues vers un même but. Mais un soulèvement collectif, cela n'arrive pas tous les jours ; il n'y a pas que des explosions et je ne puis refaire constamment le *Potemkine* à propos de dix ou de vingt révoltes similaires. Ce que je veux, maintenant, c'est exalter le pathétique du quotidien, du quelconque, trouver dans ce quelconque le sens d'un enthousiasme collectif, polariser dans un fait, fût-il anodin, toutes les passions, tous les espoirs qui sont à la portée de l'homme et qui lui sont une raison de vivre. Je veux - je voudrais - faire des images qui rayonnent d'un sens profond, bien au-delà de ce qu'elles montrent, comme si l'objet ou le fait représenté étaient le "signe" d'un mouvement psychique, d'une tendance, d'une aspiration, le signe au travers duquel l'homme se reconnaît dans ce qu'il s'est donné pour but.

Ainsi l'image, devenant la fixation d'un idéal ou d'un paroxysme, pourra-t-elle engendrer l'extase comme étant la sublimation de cet idéal. Mais il faut que l'identification du spectateur à l'objet ou au fait représenté soit totale, obtenue, d'une part, par l'adhésion à l'action dramatique qui tend vers cet idéal et, d'autre part, par la contemplation intellectuelle et émotionnelle plus ou moins consciente suscitée par le caractère esthétique de la représentation qui symbolise le représenté en réduisant son sens profond aux formes essentielles au travers desquelles il se manifeste. Il faut que l'extase ne soit point seulement un moment fugitif, mais l'aboutissement d'un processus émotionnel développé par la continuité du film. »

***Réflexions d'un cinéaste*, Editions en langue étrangère, Moscou 1958.**

REGARDS EXTÉRIEURS SUR LE CUIRASSÉ POTEMKINE

Potemkine marque un net progrès par rapport à *La Grève*, notamment pour ce qui est de la construction, « l'unité organique de la composition d'ensemble », et de l'efficacité émotive dans le montage d'attractions, le pathétique qui atteint le maximum d'intensité tragique avec la séquence de l'escalier d'Odessa. Dans la reconstruction des événements, Eisenstein applique un principe emprunté à Goethe : « le contraire de la vérité au nom de la vraisemblance ». La rigueur de la mise en scène donne souvent une allure historique à ce qui n'est qu'invention du réalisateur (la bâche qui recouvre les marins condamnés, le massacre sur le grand escalier).



« Scénario génial dans sa simplicité, mise en scène géniale dans sa complexité ».
B. Alexeiev.

« Le prestige de ce film fut tel que le docteur Goebbels, ennemi juré des idées qui avaient inspiré Eisenstein, quand il prit en main le cinéma allemand, lui donna ce mot d'ordre, vrai pari stupide : « Faites-moi un Potemkine ! »

Mais ce chef-d'œuvre, comme notre *Marseillaise*, suppose un grand élan populaire, qui fait d'un homme le porte-parole d'une nation. Le garçon de 26 ans à qui avait été confiée la reconstitution des événements d'Odessa pour leur vingtième anniversaire avait été transportée par la révolution d'Octobre, qui lui avait fait abandonner sa vocation de peintre pour les théâtres ambulants de l'armée rouge... »

Georges Sadoul / Les Lettres Françaises / 1948

« *Le cuirassé Potemkine* devait être présenté solennellement au théâtre Bolchoï, pour l'anniversaire de 1905. Nous avons passé les derniers jours au laboratoire. Tout n'était pas encore terminé le soir de la représentation. En motocyclette, je faisais la navette entre le Bolchoï et le studio, apportant les bobines les unes après les autres.

La représentation avait déjà commencé quand le montage de la dernière bobine fut enfin terminé. Eisenstein a pris la boîte sous son bras et est monté derrière moi sur la moto. Nous sommes tombés en panne sur la place Rouge. Nous avons abandonné la moto et nous nous sommes mis à courir vers le Bolchoï, distant d'un demi-kilomètre. Nous avons été sauvés par les entractes. C'était alors l'habitude de rallumer la lumière entre chaque bobine. Le dernier entracte a duré vingt minutes. La première du *Potemkine* s'est terminée en apothéose. Même les musiciens de l'orchestre applaudissaient avec leurs archets frappant les violons, et n'en finissaient plus d'acclamer le film. »

Grigori Alexandrov / 1960



« Faut-il rappeler que, réalisé en 1925, le film d'Eisenstein retrace la mutinerie des marins du *Potemkine*, symbole de la première révolution russe, celle de 1905 ? C'est une œuvre que la cinéphilie a statufiée, en la désignant à plusieurs reprises comme le plus grand film au monde. Au fil de l'incroyable quatrième acte - les escaliers d'Odessa, panique collective qui culmine avec la célèbre séquence où un landau dévale les marches une à une tandis que les cosaques tirent dans la foule -, on découvre avec surprise à quel point *Le Cuirassé Potemkine* n'est pas la matrice d'un cinéma d'avant-garde, au montage

déstructuré, mais l'ancêtre du modèle hollywoodien. L'effet n'y est jamais gratuit, mais toujours au service du récit.

L'histoire le confirme : en 1928, Douglas Fairbanks, en voyage triomphal à Moscou, assista à une projection et convainquit Eisenstein de tenter sa chance aux Etats-Unis. On voit ce qui, dans le film, pouvait stupéfier Hollywood - sa violence et sa vitesse, sa quête effrénée du spectaculaire. Au point qu'il était de bon ton, dans les soirées hollywoodiennes du début des années 30, d'en offrir à ses invités une séance privée... »

Aurélien Ferenczi / Télérama / 2009



« C'est au moment où Eisenstein découvre et met en pratique sa conception des images qui provoquent des sentiments, lesquels provoquent des idées, que s'achève la transformation du cinématographe en cinéma. Celui-ci, certes, évoluera encore. Mais il est dès lors formé : c'est un système cohérent où l'approfondissement et l'utilisation de la puissance affective des images aboutit à un *logos*.

Eisenstein définit le cinéma comme le seul art concret et dynamique qui permette de déclencher les opérations de la pensée, le seul capable de restituer à l'intelligence ses sources vitales concrètes et émotionnelles, il démontre expérimentalement que le sentiment n'est pas fantaisie irrationnelle, mais moment de la connaissance. Il n'oppose pas la magie au rationnel. Il ne fait pas tant la part de l'un et de l'autre, mais il veut les saisir en leur source commune, il veut produire des symboles gorgés de toutes leurs richesses, des objets chargés d'âme, des âmes chargées d'idée.

La plus grande idée du monde – le progrès – prend forme en même temps qu’une goutte de lait sur une écrémeuse (*La Ligne Générale*). Dans un quartier de viande pourrie fermente l’idée révolutionnaire (*Le Cuirassé Potemkine*).

La Ligne Générale, comme *Le Cuirassé Potemkine*, sont construits en discours, mais rien ne parle. Le système affectif secrète un *logos*. Les images sont des paraboles et des symboles d’une idéologie qui se crée et prend forme.

L’idéologie ne se plaque pas sur le film. Elle ne lui est pas extérieure et les images ne sont pas des prétextes. Elle semble naître et renaître sans cesse chez le spectateur dont la générosité et l’amour sont tenus de prendre leurs responsabilités intellectuelles. Le cinéma est devenu pédagogie par son langage d’images et d’images seules.

Sur la ligne de faîte du cinéma, du *Cuirassé Potemkine* à *La Strada*, la « magie » des images n’est pas fétichisée, mais tend à enrichir une participation, celle-ci ne déchoit pas dans les complaisances de l’âme, mais concentre toute sa sève à la floraison d’une idée. »

Edgar Morin / Le cinéma ou l’homme imaginaire / Ed. de Minuit / 1956



« Le film est un événement. Comme *Naissance d’une Nation* de Griffith inaugure le grand cinéma américain, le travail d’Eisenstein inaugure le grand cinéma soviétique. » I. Anissimov

BIOGRAPHIE

S.M. EISENSTEIN (1898-1948)



Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein naît à Riga (Lettonie) le 23 janvier 1898. Son père Mikhail, ingénieur-civil juif d'origine allemande, s'occupe des constructions maritimes du port de la ville. L'enfant grandit entre sa mère Julia, d'ascendance purement slave, qui lui donne une éducation corsetée par la morale traditionnelle, et une nurse qui fait planer autour d'elle le parfum des icônes et des mystérieuses superstitions - et qui deviendra plus tard sa femme de ménage.

Les relations entre ses parents sont tendues et sa mère les abandonne en 1909 pour s'installer à Saint-Pétersbourg, la capitale de la Russie impériale. Le divorce sera officialisé en 1912. Sergueï, qui voyage souvent à Saint-Pétersbourg

pour visiter sa mère, est fasciné par l'architecture et le baroque de la ville en même temps que par son cosmopolitisme : chez les Eisenstein, on parle couramment allemand, anglais et français. Sergueï y découvre aussi le monde du cirque et des clowns, qui devient un de ses thèmes de prédilection.

En 1915, il entre à l'institut des ingénieurs civils pour suivre la carrière paternelle, mais passionné de dessin et d'art plastique, il s'inscrit en même temps aux cours d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts. Attiré par le théâtre et la Renaissance italienne, il s'identifie à Léonard de Vinci, ce touche à tout de génie, et découvre Freud dont il souhaiterait suivre les cours à Vienne une fois la guerre terminée. Mais la Révolution de 1917 coupe court à ses projets.

La guerre civile qui déchire la Russie sépare aussi les familles : alors que son père s'engage dans l'armée blanche tsariste, Sergueï rejoint les rangs de l'armée

rouge. Ses talents d'architecte lui permettent de contribuer à la construction de places fortes, puis il devient décorateur de trains de troupes en créant affiches et tracts révolutionnaires. En 1920, envoyé à Minsk comme dessinateur de propagande, il s'initie aux langues idéographiques et au théâtre japonais. Une fois la paix revenue, Eisenstein est démobilisé et peut reprendre ses études aux frais du gouvernement.



Moscou, 1921, *Le Mexicain*, d'après une pièce de Jack London à l'arène du Proletkult. Eisenstein y fut à la fois décorateur, costumier et interprète. Source : La Cinémathèque Française.

Il part pour Moscou étudier le japonais et le théâtre, et y retrouve un ami d'enfance, Maxime Strauch, qui joue au « Théâtre du Peuple » (Proletkult) et le fait embaucher comme assistant-décorateur. S'adaptant aux règles du théâtre russe révolutionnaire – à la fois collectif et idéologique, mais aussi satirique et excentrique, Eisenstein devient rapidement co-metteur en scène. En 1923, après avoir travaillé dans plusieurs théâtres, il se voit attribuer une troupe et une scène propre, le « Pérétrou » (Théâtre ambulant du Proletkult). Farcis d'attractions et de gags oscillant entre cirque et commedia dell'arte, ses spectacles restent constitués de fragments autonomes qui soulignent la discontinuité de l'intrigue et organisent un « montage des surprises » conforme à des principes stricts : pas de sentiments sur scène, pas de véracité psychologique ou historique, rien qu'une accumulation, dans le public, de réactions découlant de la sympathie ou de la haine de classe.

Ayant déjà eu un contact avec le cinéma en réalisant un court-métrage (*Le journal de Gloumov*) intégré à l'une de ses pièces, Eisenstein est engagé en mars 1924 par le 1^{er} studio de cinéma d'Etat Goskino pour travailler à la version russe du *Docteur Mabuse* de Fritz Lang. Il étudie aussi méticuleusement le film de

Griffith, *Intolérance*. En juillet, il obtient du Proletkult la mise en chantier du cycle « Vers la dictature du Proletariat », qui doit être composé de sept films consacrés aux luttes sociopolitiques d'avant 1917. Il ne tournera que *La grève*, cinquième titre de la série, puis rompt avec le Proletkult où on le juge trop formaliste. C'est alors que le Comité pour la Commémoration de la Révolution de 1905 lui confie le tournage du film jubilaire : ce sera *Le cuirassé Potemkine* (1925), qui le rend célèbre du jour au lendemain.

Eisenstein commence alors à travailler à *La ligne générale*, film sur la collectivisation des campagnes et la mécanisation de l'agriculture, mais il doit s'interrompre début 1927 pour réaliser *Octobre*, qui célèbre le dixième anniversaire de la Révolution. Après avoir achevé *La ligne générale* en 1929, il doit en remanier la fin après une entrevue avec Staline et rebaptise le film *L'ancien et le nouveau*. Avec ces dernières œuvres, Eisenstein expérimente ce qu'il nomme le « montage dialectique », un cinéma capable de conduire au concept par les voies de l'émotion, du sentiment et de la poésie, dans le but de mobiliser une « pensée sensorielle ». Dès 1927, il se prépare même à porter à l'écran *Le Capital* de Karl Marx, « un film qui enseignera à l'ouvrier à penser dialectiquement ».



Mais grâce à l'impact qu'a eu *Potemkine* dans les milieux du cinéma, la Paramount invite en 1930 Eisenstein et ses collaborateurs à venir travailler à Hollywood. Dès son arrivée, il se met au travail mais aucun de ses scénarios n'est accepté et son contrat est résilié en octobre. Suite à un accord avec le millionnaire Upton Sinclair, Eisenstein part

au Mexique pour réaliser *Que viva Mexico !* Mais de nombreuses dissensions au sein de la production font que le négatif échappe au contrôle du cinéaste et se retrouvera ensuite utilisé comme stock-shot (notamment dans *Viva Villa*).

C'est un Eisenstein vaincu qui rentre à Moscou, dont l'échec se fera sentir plusieurs années. Il se consacre alors à l'écriture et à l'enseignement à l'Institut du cinéma de Moscou. En 1935, il entreprend enfin un nouveau film, *Le pré de Béjine* mais terrassé par la variole, il doit en interrompre le tournage, avec à peine 60% des scènes mises en boîte. Insatisfaite du résultat existant, la Direction du Cinéma l'empêche de continuer le film tel quel. Eisenstein réécrit des scènes et reprend le tournage, mais celui-ci est encore interrompu. Le film ne sera jamais exploité, Eisenstein subissant de plein fouet la réaction antiformaliste dirigée contre de nombreux artistes et écrivains – dont certains se retrouvent devant un peloton d'exécution. Ayant fait acte de contrition (et soutenu en coulisses par Staline), Eisenstein pourra néanmoins se remettre à travailler. En 1938, on lui confie la réalisation d'*Alexandre Nevski*, exaltation d'une grande figure de l'histoire russo-soviétique mais aussi mobilisation patriotique des esprits face au danger nazi. Le film se veut « héroïque en esprit, militant par le contenu et populaire par le style ». Eisenstein, en les déguisant, poursuit ses recherches sur le montage, le drame-discours, le film de masse, et peut même réaliser son idée de « montage vertical ». L'énorme succès d'*Alexandre Nevski*, couvert d'honneurs et de récompenses officielles, rend au cinéaste sa place dans le cinéma soviétique, la première.

En 1940, il commence le scénario d'*Ivan le Terrible*, qu'il tournera en 1943 et 1944. La première époque (*Ivan Grozny*) développe une véritable mystique de la monarchie, mais dans la seconde (*Le complot des boyards*), un tsar torturé, machiavélique, dévoré par la « logique » du pouvoir et de la raison d'état, finit par rôder aux confins de la folie. Si Staline pouvait se reconnaître dans le portrait flatteur de la première époque, la seconde dénonçait en fait son autocratie.

Eisenstein est terrassé par un premier infarctus le 2 février 1946 quand il apprend que Staline visionne *Le complot des boyards*. Le film est sévèrement critiqué et verra sa sortie constamment repoussée. Eisenstein prépare néanmoins la troisième partie qui sera tournée entièrement en couleurs. Mais dans la nuit du 10 au 11 février 1948, il succombe à une dernière crise cardiaque, laissant *Ivan le Terrible* inachevé.



D'une vie consacrée entièrement à l'art et au cinéma, ponctuée par huit films, six volumes d'œuvres choisies, et des milliers de dessins et de pages de cours dactylographiés, on retient souvent l'image de génie du cinéma véhiculée – à juste titre – par la critique du monde entier. Maxime Strauch, son fidèle ami d'enfance, laisse entrevoir

un portrait autrement plus poignant : « Ce fut un grand homme et sa vision allait loin ; mais sa vie fut tragique depuis les jours où je le connus. Il cherchait son chemin vers le foyer qu'il ne trouva jamais. »

FILMOGRAPHIE

Longs métrages :

- 1924 : *La Grève*
- 1925 : *Le Cuirassé « Potemkine »*
- 1927 : *Octobre*
- 1929 : *La Ligne générale (ou L'Ancien et le Nouveau)*
- 1931 : *Que Viva Mexico !* ; inachevé
- 1935 : *Le Pré de Béjine* ; film inachevé, détruit (il existe une version reconstituée)
- 1938 : *Alexandre Nevski*
- 1944 : *Ivan le terrible Ière Partie*
- 1945 : *Ivan le terrible IIe Partie*

FICHE ARTISTIQUE

- **Vakoulintchouk** : Alexandre Antonov
- **Commandant Golikov** : Vladimir G. Barsky
- **Cdt en second Guiliarovski et un sous-officier** : Grigori Alexandrov
- **Matiouchenko** : Mikhaïl Gomorov
- **Dr Smirnov** : Un chauffeur
- **Le Pope** : Un jardinier
- **La Dame au porcelet** : Julia Eisenstein
- **La Mère au landau** : Béatrice Vitoldi
- **Aba, le garçon tué et piétiné sur l'escalier** : A.Glaouberman
- **Le cul-de-jatte** : Korobei



FICHE TECHNIQUE

- **Réalisation, Scénario, Montage**: S.M.Eisenstein
- **Scénario** : Nina Agadjanova-Choutko
- **Production** : 1er studio du Goskino, Moscou
- **Direction de la Photographie** : Edouard Tissé
- **Décors** : Vassili Rakhals
- **Durée initiale** : 72 min
- **Première** : 21 décembre 1925 au Théâtre Bolchoï de Moscou
- **Distribution** : Films Sans Frontières