

Eisenstein fait écran

« Il n'a pas mis le jeune art cinématographique au service du communisme. Il a bien plutôt mis le communisme à l'épreuve du cinéma, à l'épreuve de l'art et de la modernité dont le cinéma était pour lui l'incarnation, celle d'une langue de l'idée devenue langue de sensation¹. »
Jacques Rancière

J'entends comme historien Jacques Rancière commentant le centenaire problématique d'Eisenstein. Poser le fait communiste à l'épreuve de son œuvre questionne. Il est une réception *soviétique* comme une réception *occidentale* de l'œuvre d'Eisenstein. La première autorise une lecture en caméra subjective de l'évolution du régime entre commande sociale, part de l'Etat comme de l'idéologie, et singularité de l'auteur. La seconde sonde le poids des images dans la construction du mythe révolutionnaire bolchevique, dans l'appréhension du stalinisme, dans la vision occidentale de l'histoire russe. Chris Marker le note dans le *Tombeau d'Alexandre* : les images d'*Octobre* sont d'archives. La fiction vaut témoignage pour la conscience occidentale au prix d'une distorsion : ce n'est plus une œuvre de fiction que l'on regarde mais les bandes d'une actualité passée. Le fait tient dans un rapport complexe à l'histoire. Quand les conditions de possibilité d'une œuvre s'esquissent, il m'importe moins de statuer sur l'artiste face au totalitarisme qu'apprécier la manière dont cette œuvre se situe entre présent soviétique et mémoire russe, entre présent soviétique et regard occidental. Soit, pour cette dernière acceptation, dans un regard au plus proche de ce qui fascine et rend problématique le rapport aux images de *Potemkine*, *Octobre*, comme *Ivan le Terrible*, *Alexandre Nevski*. A ces titres, Eisenstein fait écran pour l'historien.

Hors champs. Les conditions de création en URSS (1917-1948).

La chute du communisme et l'ouverture (partielle) des archives soviétiques rendent possibles un nouvel abord de la question du communisme. Cette *histoire en révolution*² enrichit la contextualisation de l'œuvre d'Eisenstein. L'approche choisie relève d'une histoire sociale de l'URSS opposée à l'approche totalitaire, autre voie d'étude de l'URSS. Ce choix postule que le régime soviétique n'est pas aussi monolithique qu'il y paraît : il contrôle moins la société qu'il ne le prétend. Les contradictions internes à la bureaucratie participent de ce constat. L'application de cette lecture à l'œuvre d'Eisenstein scrute les conditions de production de ses films ; suivant les propositions de Marc Ferro, il s'agit de repérer les conditions d'ajustement du film aux contraintes non cinématographiques³. Un bref descriptif du rapport de la filière cinématographique au pouvoir en URSS, du point de vue institutionnel, introduit le repérage grossier des conditions de possibilité des films d'Eisenstein.

Pouvoir soviétique et cinéma.

Bénéficiant de l'ouverture des archives soviétiques en 1991, Natacha Laurent renouvelle l'histoire de la censure cinématographique en URSS⁴. Son propos aborde peu la question du rapport des cinéastes au pouvoir -domaine d'une historiographie antérieure à 1991-, il s'intéresse davantage aux mécanismes administratifs et décisionnels de la censure cinématographique soviétique. L'idéologie peut apparaître seconde dans une analyse qui fait sienne les problématiques de l'approche révisionniste ; elle s'adosse aux travaux synthétisés par la formule de *paranoïa systémique* de l'URSS stalinienne due à Moshe Lewin, soit la prolifération des institutions bureaucratiques dans un système où l'image du maître domine⁵.

¹ Jacques Rancière. « Eisenstein, un centenaire encombrant ». *Les Cahiers du cinéma*. n° 525. Juin 1998. p 56.

² Serge Wolikow, dir. *Une histoire en révolution ? Du bon usage des archives de Moscou et d'ailleurs*. Dijon. Editions Universitaires de Dijon. 1996.

³ Marc Ferro. *Cinéma et histoire*. Paris. Folio Histoire. 1993.

⁴ Natacha Laurent. *L'œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Paris. Privat. 2000.

⁵ Moshe Lewin. *Le siècle soviétique*. Paris. Fayard / Le Monde diplomatique. 2003. p 112-114. Pour notre propos, l'image du maître serait les projections –avérées– des films au Kremlin, tard la nuit et la censure éventuelle qui les frappe. Ce qui se joue là

En ce sens, la multiplication des institutions bureaucratiques constitue autant de réponses face à une réalité sociale (la modernisation économique de l'URSS et ses conséquences sociales) dont les contradictions dans leur rapport au politique vont grandissantes. La censure cinématographique et la production filmique s'inscrivent dans ce contexte. De 1917 à 1948, on peut distinguer trois étapes.

Dans les années 20 l'hétérogénéité des structures domine. Dès Octobre 1917, le pouvoir soviétique affirme sa volonté de contrôler le cinéma pour éviter que celui-ci ne devienne une arme contre-révolutionnaire. Le cinéma, dès janvier 1918, constitue l'une des sections du *Narkompros* (commissariat à l'instruction publique) sous la direction de N. Kroupskaïa. La guerre civile et l'enchevêtrement des structures nationales ou syndicales rendent caduque ce projet. La création du *Goskino* en 1922 (NEP) qui détient le monopole de la distribution des films prend la mesure de cet échec : ses bénéficiaires doivent lui servir à financer des films conformes à l'idéologie. « *L'objectif du gouvernement est de constituer une structure financièrement puissante qui soit en mesure d'absorber progressivement le cinéma soviétique*⁶. » Pour autant, la concurrence du *Goskino* avec d'autres organisations dont le *Proletkino* (soutenu par le syndicat) et le *Mejrabpom* (aide ouvrière internationale) perdure. En 1925, le *Goskino* est remplacé par le *Sovkino* sans que cette nouvelle dénomination n'amène de changements notables.

La victoire de Staline sur Trotski mène à une reprise en main du cinéma. Le cinéma, mis en accusation, doit être centralisé pour permettre la construction du socialisme dans un seul pays. En mars 1928, le Comité central convoque une conférence nationale sur le cinéma : il s'agit de produire des films « *accessibles au plus grand nombre* ». En 1930, le *Sovkino* est remplacé par le *Sojouzokino*, puis en 1933 par le GUKF, qui devient GUK en 1937 : toute la structure cinématographique de la réalisation au public est nationalisée. La prolifération des sigles participe de la paranoïa systémique du régime. L'autonomie des studios n'existe plus. Le *Sojouzokino* est confié à Boris Z Choumiatski, un apparatchik dépourvu de toute connaissance sur le cinéma. Il s'agit de construire l'industrie cinématographique soviétique, d'en planifier la production. Cette politique (la *cinéfication*) fait du cinéma dans les années Trente un art populaire. Le modèle implicite de Choumiatski est alors Hollywood, qu'il visite en 1935. Il apparaît plus intéressant de noter, *parce qu'il suppose un autre type de censure*, les effets de la doctrine du réalisme socialiste sur le cinéma soviétique. Formulée par Jdanov au congrès de l'Union des écrivains soviétique (1935), la doctrine signifie la fin de l'avant-garde et le rejet du formalisme (Eisenstein, Koulechov, Vertov...). Les cinéastes sont regroupés dans l'Union des écrivains et supposés adapter à leur production la grille du réalisme socialiste fondée à partir de la critique littéraire, de la création littéraire. Le réalisme socialiste est une doctrine du *retour à l'ordre* esthétique. Les héros sont positifs. Trois grands types de films sont proposés :

Les *films historiques* centrés autour d'une figure idéalisée, destinés à convaincre les spectateurs de la grandeur de la nation : *Alexandre Nevski* (1938). Il faut exalter le courage et l'habileté des héros russes contre l'étranger (socialisme dans un seul pays)

Les *épopées révolutionnaires* qui mobilisent les masses autour d'un héros positif. Marc Ferro considère *Tchapaev* (S et G Vassiliev, 1934) comme l'exemple abouti de ce deuxième type où il s'agit de repérer l'idéologie stalinienne à l'œuvre⁷.

Les *œuvres consacrées à la société contemporaine* magnifient les exploits de l'homme nouveau (stakhanovisme), la vie dans les campagnes et la collectivisation. Les structures dramatiques manichéennes jouent de l'articulation de trois figures : l'homme du parti (discipline et augmentation de la production), l'homme du peuple (records de productivité) et le saboteur ennemi.

La seconde guerre mondiale modifie peu cet équilibre, hors les fluctuations liées à la complexité du rapport à l'Allemagne nazie. Ainsi, *Alexandre Nevski* est diffusé lorsque la ligne du PCb est antifasciste (le propos épousant alors autant la question du nationalisme que de l'antifascisme) mais interdit en URSS après la signature du pacte Molotov / Ribbentrop. La

noue langue avec l'infaillibilité et l'omnipotence de Staline.

⁶ Natacha Laurent, *op.cit.* note 4, p 31.

⁷ Marc Ferro. « L'idéologie stalinienne au travers d'un film : « Tchapaev » ». In *Cinéma et histoire, op.cit* note 3 p 82-102.

grande guerre patriotique permet un retour en grâce du film ; de même *Ivan le terrible* dès la réalisation de sa première partie doit essuyer l'antisémitisme du régime quant aux choix des actrices.

Quelle marge d'autonomie pour S.M Eisenstein ?

Ces grandes lignes posées, il s'agit d'apprécier la marge d'autonomie d'Eisenstein dans la direction et la réalisation de ces films. Cette marge d'autonomie s'estime en regard de deux pôles distincts : la censure proprement dite (comme expression de la bureaucratie soviétique) et les attentes du public.

Le *Glavrepertkom*, organisme chargé de la censure est créé dès 1923. Dans les faits, et jusqu'à la reprise en main stalinienne (1928) son action se concentre surtout sur les films étrangers. Il est difficile d'appréhender le mécanisme même de la censure soviétique du fait du nombre croissant d'intervenants comme des luttes implicites entre les bureaux -luttes avivées par le poids de la planification et de la terreur. Néanmoins, les travaux de Marc Ferro et Natacha Laurent repèrent quelques constantes⁸. La censure soviétique s'exerce surtout sur les scénarios. Le trait est structurellement lié au rapprochement de la profession de cinéaste à celle des écrivains (les cinéastes sont regroupés dans l'union des écrivains). Ce rapprochement témoigne également du regard condescendant du pouvoir jeté sur les images ; la culture des dirigeants est littéraire. La bureaucratisation et la plébéianisation des instances du parti à la faveur du stalinisme pérennisent ce mouvement : les cadres de l'administration soviétique, issus des classes populaires, privilégient l'académisme et une vision essentiellement narrative du film. Marc Ferro juge ces apparatchiks *illettrés de la culture visuelle*. Instrument pédagogique, le cinéma est utilisé par le pouvoir soviétique en amont même de la production filmique. La censure du *Pré de Bejjine* (1935-1937) dans ses deux versions est publique. Choumiatsky édite en 1937 une brochure, *Les erreurs du Pré de Bejjine*, dont objectif est de mettre fin à l'avant-garde et de montrer que tout cinéaste soviétique devait se plier devant le Parti. Le mécanisme de la censure se rapproche *ipso facto* de la pédagogie de la terreur, consubstantielle au stalinisme.

Le second pôle autour duquel s'articule la marge d'autonomie d'Eisenstein tient au public de ses films. Il importe de dissocier les années 20 des années Trente où les effets de la collectivisation et de la cinéfication s'additionnent. Durant les premières années du régime soviétique (1917-1928), les projections cinématographiques sont essentiellement urbaines. Si la bourgeoisie cultivée *s'évapore* selon la formule de Marc Ferro, victime de la révolution et de la guerre civile, ce public –parce qu'il est urbain- se situe dans un répertoire d'images où l'avant-gardisme d'Eisenstein peut encore faire sens (*La Grève*, *Potemkine*, *Octobre* dans une moindre mesure). Après 1928, la dékoulakisisation et la plébéianisation du parti indiquent un public essentiellement prolétaire et paysan. La politique de cinéfication (le cinéma à la campagne) renchérit ce constat : les codes visuels et iconiques de l'avant-gardisme sont incompréhensibles à ce nouveau public qui réclame d'autres films, que le pouvoir nomme *populaires* (réalisme socialiste). Eisenstein en fit l'expérience dès *La Grève* où la scène finale (allégorie de la répression tsariste par une scène de boucherie) s'avère incompréhensible aux moujiks mais mobilisatrice dans un cadre urbain. Cette dichotomie s'efface –sur la période- au profit finalement de la référence rurale plus conforme à l'idéologie.

Dans la tension de ces deux pôles résident pour partie l'autonomie d'Eisenstein. Pour partie puisque le cinéaste –au moins dans les années 20- s'engage au côté des communistes : ces films s'inscrivent dans l'horizon d'attente du fait communiste. Ils rencontrent la logique bureaucratique, le goût du public. Toutes deux considèrent le film du point de vue narratif. La primauté accordée au montage chez Eisenstein contourne cet écueil. Adeptes du *ciné-poing* dès ses premiers films, il vise par le montage -inspiré en ceci des recherches théâtrales de Vsevolod Meyerhold- à créer une émotion violente chez le spectateur hors de tout lien explicite à une trame narrative. L'idée naît de l'émotion. Ce que Jean Mitry dénonçait comme « *une*

⁸ Outre Natacha Laurent, *op.cit* note 4. Cf. Marc Ferro. « URSS : le cinéaste dans la Cité ». Et « Le pouvoir soviétique et le cinéma » In *Cinéma et histoire*, *op.cit* note 3.

figure rhétorique vidée de son contenu vivant⁹» peut se lire en historien comme une ruse de l'histoire. Acquis à la cause communiste, Eisenstein par le montage vise l'émotion plus que la pédagogie, débordant ainsi le strict cadre idéologique. Face aux pôles encadrant le cinéma soviétique, le *montage est une arme*. Elle fut employée par l'avant-garde au service de la révolution dans les années 20 ; dans les années trente, son usage chez Eisenstein –quand ses films sont autorisés, dans la ligne (*Alexandre Nevski* puis *Ivan le terrible*), travaille en oblique la question du réalisme socialiste. Elle le suspend tout en arguant par l'argument historique du film d'un strict rapport à une réalité reconstituée, reconstruite. Le centenaire problématique d'Eisenstein dans l'horizon du bilan de l'expérience communiste tient à ce jeu : Eisenstein n'est pas exactement un artiste officiel, il n'est pas non plus un dissident ou une victime. Ces films se comprennent dans la complexité de cet entre-deux.

Caméra subjective : URSS, l'évolution du régime.

L'œuvre d'Eisenstein peut représenter une caméra subjective pour appréhender l'évolution de l'URSS de 1917 à 1948. L'ensemble de son œuvre filmique questionne le rapport à l'histoire d'un présent soviétique traversé par l'idée de révolution à laquelle il faut donner un contenu visuel tout en réintégrant ce présent au temps long de l'histoire russe. Pour l'historien, le *corpus* des œuvres d'Eisenstein se comprend comme un travail sur la mémoire dans la double acceptation de l'actualité du passé dans le présent politique de l'URSS, comme du pari sur l'avenir d'un projet social moderniste qui doit se construire sous le signe d'une table rase (la collectivisation, la dékoulakisation) drapée politiquement dans la rémanence toujours plus affirmée du passé grand-russe¹⁰, soit quand le passé rend intelligible un phénomène nouveau.

Mémoire(s) visuelle(s) d'une révolution : informer Octobre.

La Grève, *Potemkine* et *Octobre* balisent une première séquence où le cinéaste informe la révolution bolchevique. Ces trois films participent d'une problématique plus vaste animant l'ensemble de l'avant-garde russe, sollicitée par le pouvoir afin de créer une mémoire collective commune sur le passé révolutionnaire immédiat. Le théâtre paraît chronologiquement le premier à se poser ce questionnement. Les sections théâtrales du front s'attachent à permettre la compréhension des enjeux de la guerre civile pour les masses paysannes ; les spectacles de plein air dans les centres urbains renchérisse ce constat. La réalisation, pour le cinquième anniversaire de l'Armée rouge, de la *Terre cabrée* au Mont des oiseaux en 1923 par Meyerhold, paraît l'acmé de ce mouvement. L'histoire de cette pièce est emblématique des difficultés éprouvées pour construire une mémoire collective commune de la révolution bolchevique¹¹. Le répertoire russe n'offre pas de pièces sur la révolution. La commande faite à Meyerhold par Trotski se complète du texte de *La nuit*, du poète pacifiste français Marcel Martinet qui connut le chef de l'Armée rouge durant son exil parisien¹². Assisté de Trétiakov, Meyerhold retravaille dans un sens russe la pièce qui décrivait l'échec d'une insurrection de soldats et paysans aux confins des lignes de front. La pièce prend explicitement l'armée comme modèle, sa facture constructiviste vise à l'appropriation par le public du sens de la révolution russe. Après 1923, le cinéma prend le pas sur le théâtre. Il permet de toucher davantage de public ; le film « *rassemble, unifie, offre une référence que la chanson, la peinture, la poésie proposaient auparavant avec moins de force immédiate*¹³ ». La trajectoire d'Eisenstein, du théâtre au cinéma est parallèle à ce mouvement.

Dès 1920, il appartient au Proletkult. Elève de Vsevolod Meyerhold au TIM en 1921, il le quitte en 1922. Il collabore alors avec Trétiakov, fréquente la Fabrique de l'acteur excentrique, travaille avec Koulechov Il dispose d'une troupe, le *Peretrou* (Théâtre ambulant du Proletkult)

⁹ Jean Mitry. *S.M Eisenstein*. Paris. Editions universitaires. 1955. p 48.

¹⁰ Ce passage doit beaucoup aux réflexions stimulantes de Claudio Sergio Ingerflom sur la mémoire soviétique et l'histoire russe.

¹¹ Vincent Chambarlhac. « D'une pièce de théâtre l'autre. Entre Paris et Moscou, quelles images du pouvoir sur scène ? » *Territoires Contemporains, bulletin de l'Institut d'Histoire Contemporaine*. CNRS UMR 5605. 1999. n° 7. p 51-60..

¹² Vincent Chambarlhac. *Marcel Martinet, un parcours dans la gauche révolutionnaire (1910-1944)*. Thèse de IIIème cycle sous la direction de Serge Wolikow. Université de Bourgogne. Décembre 2000.

¹³ François Albéra. « Changer le monde ». *Les Cahiers du cinéma*. Hors série « Le siècle du cinéma ». Novembre 2000. p 45.

qui donne trois pièces de Trétiakov. Sa coopération théâtrale avec ce dernier cesse en 1923, quand celui-ci rejoint Meyerhold pour la *Terre cabrée*. Eisenstein participe à la revue LEF (revue du front gauche de l'art) où il publie en 1923 son article manifeste sur *le montage des attractions*. En 1924, il convainc le Proletkult de lui confier le cinquième épisode d'un cycle – *Vers la dictature*. Ce sera *La Grève*. Son objet – une grève en 1912 – participe de l'inscription du bolchevisme dans l'histoire sociale russe. Le modèle du film semble être *Intolérance* de Griffith (1916) dont quelques séquences furent d'ailleurs données au premier congrès de l'Internationale Communiste (1919). *Intolérance* décrit une grève et sa répression aux usines Rockefeller en 1912 ; ce rapport mimétique aux États-Unis traverse tout le cinéma soviétique. *La Grève* devait être un film historique pour décrire des luttes sociales. La caméra d'Eisenstein s'anime après la cessation du travail. Analysant le film, Marc Ferro insiste sur le rôle des corps dans le film : l'ouvrier est élancé, le patron ou l'actionnaire flasque et épais rappelant ainsi la tradition du dessin social occidental (Daumier, Grosz notamment). L'importance des clivages générationnels esquisse la jeunesse du bolchevisme, dessinant un nouveau type d'idéal militant. Avec *La Grève*, Eisenstein n'aborde pas de front la révolution, il la contourne pour filmer le spectacle des luttes sociales qui constituent le soubassement de l'idéologie léniniste¹⁴. *Potemkine* et *Octobre* fixent davantage la révolution ; ils répondent tous deux à l'injonction commémorative. Si *Potemkine* s'attache à un épisode mineur de 1905, il érige ce dernier au rang de mythe mobilisateur¹⁵. *De facto*, le film reprend des traits bolcheviques : les foules (masses) observent la minorité agissante (mutins) : les marins ne représentent donc pas le peuple mais la minorité. La scène de l'escalier d'Odessa pousse au paroxysme ce trait en montrant l'impuissance de la foule devant l'armée. La facture documentaire du film (ce au mépris du montage) fonde son succès. L'accueil d'*Octobre* est plus mitigé. Lénine et le parti sont les acteurs uniques de l'histoire. Le montage symbolique vise à créer des images mémorielles qui ne se superposent pas exactement à la codification en cours de la révolution bolchevique par Staline.

Dans la perspective de construction d'une mémoire visuelle de la révolution, ces films saisissent un mouvement. Leur gradation indique la manière dont la rupture révolutionnaire s'intègre à l'histoire russe. Une lutte sociale, un épisode oublié – qui en soit n'avait qu'une faible valeur d'exemplarité – de 1905 amorcent la réflexion sur *Octobre* lu dans l'après-coup. Le montage sans cesse plus affiné à partir de l'expérience du *montage des abstractions* travaille l'émotion du spectateur plus qu'il ne construit un récit codifié d'Octobre 1917. L'échec relatif d'*Octobre* – pris dans le X^{ème} anniversaire de la révolution – en Russie montre comment le film est discordant vis-à-vis de la codification stalinienne en cours d'élaboration. Le présent soviétique heurte l'œuvre d'Eisenstein lorsque celle-ci prétend restituer un passé soviétique. Privilégiant le collectif révolutionnaire plus que l'héroïsation singulière, Eisenstein peine à convaincre le public russe. Cette disjonction repère en partie l'échec du projet constructiviste à modeler une culture nouvelle ; les images d'*Octobre*, de *Potemkine* et de *La Grève* se reçoivent en fonction de la culture « traditionnelle » russe portée par le mouvement de plébéianisation du parti dont Eisenstein n'a sans doute pas pris toute la mesure. Le nouveau langage cinématographique qu'invente alors Eisenstein trouve dans cette réception ambiguë une part de ces limites en terme d'efficacité politique. Dans cette configuration, l'autre titre de *La Ligne générale*, *L'ancien et le nouveau*, vaut métaphore. Avec la *Ligne générale*, ce n'est plus la révolution que filme le cinéaste mais le communisme : le film est « sans histoire¹⁶ ». L'objet du film pour Eisenstein est la recherche de l'adéquation entre le communisme et la culture paysanne. Le premier se lit dans la manière dont les tracteurs, les machines sont filmées ; la seconde est informée par le communisme dans le personnage de Marfa. Le formalisme du film sert son message. En somme, le propos du cinéaste coïncide avec la naissance de la littérature factuelle qui « désavoue la fiction pour proclamer la littérature des faits, de l'événement tout simple¹⁷ ».

¹⁴ Marc Ferro. « Fiction et réalité au cinéma : Une grève dans l'ancienne Russie ». In *Cinéma et Histoire*. Paris. Folio. 2003 (1993). p 74-80.

¹⁵ Marc Ferro. « Légende et Histoire : le cuirassé Potemkine. » In *Cinéma et Histoire*. Paris. Folio. 2003 (1993). p 103-105.

¹⁶ Jacques Rancière. *Op.cit.* note 1. p 57.

¹⁷ Maria Zalambani. « Boris Arvatov, théoricien du productivisme ». *Cahiers du Monde russe*. n° 40/3. Juillet-septembre. 1999. p 423. Et François Albéra. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne. L'âge d'homme. 1990.

Son formalisme est dénoncé en 1935, lors de la première énonciation du réalisme socialiste par Jdanov. On repère à nouveau la disjonction entre un cinéaste communiste et l'appareil communiste.

Présent soviétique, mémoire russe ?

Les années Trente augurent d'un rapport contrastée d'Eisenstein à l'histoire soviétique. La censure des deux versions du *Pré de Beïjin* (1935 puis 1937) signifie son impossibilité à se saisir du présent. *Alexandre Nevski*, puis *Ivan le Terrible* dans les deux parties qu'il put filmer, ancrent le cinéaste dans la veine du film historique où se lisent pourtant les sollicitations contemporaines. Il est deux façons d'aborder cette séquence. L'une, liée à la critique cinématographique, repère dans le projet inachevé de *Que viva Mexico* (initié par Upton Sinclair en 1930-1931) un tournant dans la manière dont Eisenstein conçoit son rapport à l'histoire, ouvrant suivant Barthélemy Amengual à « *une obsession de la fresque épique, titanesque*¹⁸ » où cohabitent le moyen âge, la Renaissance et le présent soviétique. Une lecture plus prosaïquement liée à l'évolution du régime note, dans le jeu de ce qui advient comme film comme dans ce qui n'advient pas, un compromis instable entre le cinéaste et l'horizon d'attente du régime, dans les registres mêlés et discordants de l'idéologie, de la bureaucratie, du communisme saisi dans sa dimension internationale comme dans la réception du public russe. L'échec de *Que Viva Mexico* -du aux craintes d'Upton Sinclair devant les retards et les coûts du projet (1932)- coïncide avec l'offensive idéologique menant dans l'Union des Ecrivains au réalisme socialiste. La dénonciation du formalisme d'Eisenstein par Choumiatski, accolée aux échecs extérieurs du cinéaste, lui impose de réagir. Il entreprend le *Pré de Beïjin*. Le film fait le choix d'une thématique affine à la propagande soviétique : il s'inspire du *Récit d'un chasseur* (Tourgueniev) et du sort du jeune pionnier Pavlik Morosov qui ayant dénoncé son père comme koulak est assassiné. Dans le scénario, le père tue le fils. Le projet, pourtant remanié, n'aboutit pas, butant sur l'hostilité de Choumiatski qui trouve dans la condamnation de ce film matière à épouser la ligne du réalisme socialiste en signifiant symboliquement la « liquidation » du formalisme de l'avant-garde. A nouveau, ce que l'on reproche à Eisenstein est l'intellectualisme du montage, sa généralisation contre l'individu (cf. son autocritique de 1937) ou, pour la seconde version son psychologisme. Importe pour l'historien, l'impossibilité faite à Eisenstein de s'emparer du mythe de Pavlik Morosov. L'issue du *Pré de Beïjin* -le père tue le fils- contraste avec le mythe martelé par la propagande : le fils dénonce le père qui est arrêté puis exécuté, un vengeur tue le fils. Parricide et martyr, Pavlik Morosov signifie la dékoulakisation et la collectivisation. La vision donnée par Eisenstein diffère singulièrement, ouvrant la voie aux critiques qui interdirent le film. C'est donc dans la réception idéologique du *Pré de Beïjin* que l'on peut trouver une voie pour s'emparer des deux derniers films d'Eisenstein : le regard qu'il donne du présent soviétique, s'il est communiste¹⁹, contraste avec les attentes du système. Il en prend acte dans son autocritique de 1937 : « *le sujet de ma prochaine œuvre ne peut donc être que d'un seul type : héroïque en esprit, militant par son contenu et populaire par le style. Que sa matière le situe en 1917 ou en 1937, il servira la marche victorieuse du socialisme*²⁰ ». Dans cette configuration, la réalisation d'*Alexandre Nevski* en 1938 relève d'un compromis instable entre Eisenstein et les attentes du régime. Un compromis car il s'agit au cinéaste d'éviter le sort fait à Dziga Vertov, dépossédé de sa caméra ; un compromis du à l'intervention de Staline pour qu'on lui confie à nouveau la caméra (en ce sens Eisenstein doit sans doute se rapprocher de Boulgakov dans son rapport au pouvoir). La réalisation d'*Alexandre Nevski* se comprend dans cette dimension comme le maintien d'un regard communiste –marxiste- du cinéaste distinct des impératifs du réalisme socialiste. Le film, par sa linéarité narrative signifie

¹⁸ Barthélemy Amengual. *Que Viva Eisenstein !* Lausanne. L'âge d'homme. 1980. p 263.

¹⁹ Pour Barthélemy Amengual (*op.cit* note 17), *Le Pré de Beïjin* est un film réaliste socialiste « authentique » qui donc ne pouvait être tenu (p 305) face à la réalité du communisme en URSS. De cette proposition sans doute trop radicale, il faut retenir ce qu'elle donne à voir de la démarche d'Eisenstein. Communiste, concédant à l'appareil, un travail que l'on pourrait presque apparenter à une commande et qui au moins répond à une forte sollicitation du présent, il ne peut exactement se couler dans l'idéologie, attestant ainsi non d'une dissidence mais de la possibilité d'un spectre d'attitudes et de lectures du fait communiste en URSS plus ample que la vision monolithique et restrictive des usages actuels du concept de totalitarisme tend à prescrire.

²⁰ Cité par Barthélemy Amengual. *Op.cit.* note 17 p 307.

aux yeux de la censure soviétique (pour qui importe le scénario) l'abandon du « formalisme » d'Eisenstein ; la nouvelle équipe imposée au cinéaste n'est sans doute pas étrangère à ce pas de côté. De surcroît, les masses n'apparaissent plus le héros collectif du film ; Alexandre Nevski s'impose. Dans la direction d'acteur, on reconnaît les concessions faites à Stanislavski contre l'héritage de Meyerhold qui subsiste pourtant dans les jeux sur les masques. Tel quel, le film sert l'idéologie stalinienne : son thème est le patriotisme, en accord avec la ligne antifasciste des Fronts populaires. Le film participe de la nationalisation du communisme, construisant dans la figure des chevaliers teutoniques, le danger allemand –entendre celui du III^{ème} Reich aux velléités analogues au *Drang nach Osten* médiéval. En outre, *Alexandre Nevski* annonce les thématiques à venir de la Grande Guerre patriotique (les partisans) et reprend, sous l'air de la fugue, la thématique de Staline, *petit père des peuples* : la collectivité russe se soumet à Alexandre Nevski et, par l'héroïsme de ses représentants, sauve la patrie (du socialisme...). Pourtant, Eisenstein n'a pas renoncé à ses conceptions du montage, à son travail sur l'émotion du spectateur : bénéficiant du parlant (*Alexandre Nevski* est son premier film parlant), il soumet la musique –confiée à Prokofiev- à l'épreuve de l'image de manière à créer un ciné-opéra, déréalisant pour partie l'effet de réel des images. Enfin, après l'immédiateté d'une première lecture au sceau du national, un regard de classe (notamment dans le traitement fait aux chevaliers vaincus) atteste d'un écart face à la ligne du réalisme socialiste.

Quid d'*Ivan le terrible* ? Soulignons quelques traits. Le film dévoile le mouvement de nationalisation du communisme portée à son acmé : Dans *Ivan le Terrible* se reconnaît Staline et le culte de la personnalité. Le film est miroir de l'époque stalinienne, ce jusque dans sa partition qui mène à l'interdiction de la seconde partie où la solitude du pouvoir exercé par Ivan, la paranoïa qui le mine n'est plus acceptable par le pouvoir soviétique. La deuxième partie doit être refondue dans la troisième, ainsi que le décident le 24 février 1947 Staline, en compagnie de Jdanov et Molotov, au Kremlin où Eisenstein est reçu. Cette troisième partie ne sera jamais filmée. Les interprétations du film sont nombreuses. Toutes soulignent peu ou prou la nouveauté de la réflexion du cinéaste face à son parcours antérieur, face à la raison d'Etat stalinienne ; toutes décrivent le dilemme du cinéaste : être stalinien ou non / être réaliste socialiste ou non. Où l'on se retrouve au départ de notre réflexion... qu'interrompt la mort du cinéaste sans qu'une réponse puisse seule soutenir l'analyse de l'œuvre.

En caméra subjective, l'œuvre d'Eisenstein fait écran à l'histoire de l'URSS. On peut y lire l'évolution du régime, au risque de placer en hors champ la liberté du cinéaste. Cette dernière, pour qu'elle soit placée en exergue, exige de toujours penser le rapport du communiste qu'est Eisenstein au pouvoir soviétique. L'intercession de Staline pour *Alexandre Nevski*, face à l'hostilité de Choumiatovski, dit la complexité de ce rapport au pouvoir.

Ecran : Occident, l'illusion communiste ?

L'histoire de la réception occidentale de l'œuvre d'Eisenstein reste à écrire. Elle participe de la réception d'Octobre 1917 et représente sans doute l'un des vecteurs du transfert du mythe révolutionnaire de la France à la Russie. Dans cette configuration, Eisenstein fait écran pour l'Occident. Ses films constituent le lieu où la révolution soviétique se donne à voir pour le public occidental, rendant possible ce transfert de mythologie. Dans ce mouvement même, le cinéma fait illusion. Il est, selon François Furet, le seul à « *faire croire à la beauté du mouvement d'une révolution*²¹ », il s'établit ainsi à la racine de la *séduction* et de l'*illusion* du communisme envisagé des rives historiographiques de la démocratie libérale²² : les films d'Eisenstein sont pour l'Occident la révolution faite images. Il est alors deux manières d'appréhender la réception occidentale de l'œuvre d'Eisenstein. Dans les liens qu'il tisse avec l'Occident se devine le paysage artistique des années 20, fait d'interrelations, de fascinations et de *quiproquo* autour du fait communiste, de conflits d'interprétations. C'est ensuite une représentation de ce même

²¹ François Furet « Lettre(s) à Godard. » *Les Cahiers du cinéma*. Hors série « Le siècle du cinéma ». Novembre 2000. p 7. Ce texte constitue, sinon l'ultime, l'une des dernières interventions de François Furet.

²² François Furet. *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste*. Paris. Calman- Levy. 1995.

fait, pour la scène occidentale, que compose la filmographie d'Eisenstein. L'étude partielle de ses ressorts montre la manière dont un film, une séquence, compose pour partie le mythe du communisme. L'*illusion* peut le nommer, si l'on partage le regard mélancolique de François Furet ; d'autres, s'attachant au *hors-temps* du cinéma, lui préfèrent le statut d'*événement de civilisation*²³.

Position : Eisenstein et l'Occident.

Dans l'histoire du cinéma, Eisenstein fait lien entre l'avant-garde russe des années 20 et l'Occident ; le cinéaste campe une figure avant-gardiste au sens plein du terme, conjuguant qualités esthétiques et engagement. Ses films sont immédiatement primés, louangés : ainsi *La Grève* reçoit dès 1925 sur simples photographies du film, une médaille d'or à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris. Immédiatement, Eisenstein s'impose comme un théoricien du cinéma. Via Berlin -interface naturelle entre Moscou et l'Occident-, sa réputation se construit dans un incessant va et vient jusqu'à 1935 entre Moscou et les capitales occidentales : Paris, Londres, New York.

Si l'horizon d'attente de ses premiers films demeure identique à celui de la Russie (*informer visuellement* le phénomène révolutionnaire), la problématique de réception diffère singulièrement. D'une part, son activité de théoricien l'inscrit dans des débats propres à l'Europe occidentale, relativement étrangers à l'URSS. Dès 1929, il multiplie les conférences dans les universités. Son intérêt pour la psychanalyse s'affirme à Berlin (1929), lui vaut des échanges épistolaires avec Wilhem Reich, penseur du freudo-marxisme, exclu du KPD. Cet intérêt heurte singulièrement la condamnation du sujet au profit des masses qui a cours en URSS ; s'il peut –un temps- se comprendre dans l'injonction faite au sujet contre le héros collectif par l'administration du cinéma soviétique, l'ambiguïté est trop importante : l'interdiction du *Pré de Beïjin*, inhérente au traitement singulier du mythe de Pavlik Morosov, dit *l'inquiétante étrangeté* pour la bureaucratie soviétique de ce regard singulier sur la collectivisation, la dékoulakisation. D'autre part, les films d'Eisenstein aimantent l'ensemble du champ culturel occidental dans son rapport complexe au fait communiste. En France, le groupe surréaliste use de la présentation de *Potemkine* (13 novembre 1926) au *Ciné-club de France* pour scandaliser, et afficher « *au grand jour son goût pour le cinéma et la révolution* ». Tanguy Perron note la coïncidence de cette projection avec l'engagement d'Aragon au côté du communisme²⁴. Ce compagnonnage ne va pas de soi avec le public communiste qui souhaite davantage lire dans *Potemkine* une histoire des prémices de la révolution. Enfin, le lieu même de la projection ne dénote pas le communisme mais davantage les milieux cinéphiles parisiens. En somme, au prisme de *Potemkine* des publics nombreux se mêlent. Il faut ajouter que le film est aussi à l'origine des invitations successives à venir tourner à Hollywood²⁵. Toutes tournent court car le profil du cinéaste inquiète. En juin 1930, les journaux américains le dénoncent comme un *chien rouge*... La réception occidentale d'Eisenstein relève donc de l'articulation de plusieurs horizons d'attentes, irréductibles parfois les uns aux autres dès-lors qu'ils ne s'envisagent plus dans l'œil du cinéma. Le capital symbolique d'Eisenstein tient à la conjonction de ces lectures multiples de l'œuvre dont le nouage éphémère des années 20 tient tout entier dans une logique avant-gardiste vouée à une progressive extinction. L'œuvre d'Eisenstein se présente comme un point d'articulation possible entre des représentations de la révolution et des recherches artistiques, ici cinématographiques. Ces films ne peuvent exactement être ni exclusivement de *propagande* (puisque s'y ajoute le brio et l'inventivité des montages, des collages), ni être qualifiés, à rebours, d'*exercices formels*. S'ils authentifient le fait révolutionnaire, ils se lestent de considérations propres à l'univers avant-gardiste : le collage, le montage, la surimpression... L'absence de rapport direct au pouvoir soviétique dans la réception des films d'Eisenstein

²³ François Furet. *Op.cit.* note 20 et 21. Pierre Legendre. « Le hors-temps du cinéma. » *Les Cahiers du cinéma*. Hors série « Le siècle du cinéma ». Novembre 2000. p 12.

²⁴ Tanguy Perron. « La croisière clandestine du Cinéma-Potemkine ou les tribulations des images rouges aux pays du capitalisme. » In Bruno Drewski, dir. *Octobre 17. Causes, impact, prolongements*. Paris. PUF / Actuel Marx. 199. p 396.

²⁵ Douglas Faibanks et les *Artistes Associés* en 1926 ; *United Artists* en 1928, puis l'invitation précédemment mentionnée d'Upton Sinclair pour *Que viva Mexico*.

facilite ce nouage ; ce qui se joue dans l'analyse *a posteriori* comme dans l'émotion suscitée par les images est un rapport à la *révolution* (à la *patrie* de la révolution) dans un espace politique où elle n'a pas encore eu lieu, dont elle constitue pour certains l'horizon d'attente des démocraties libérales. Les films d'Eisenstein font ainsi écran dans la relation tissée entre la démocratie libérale (où on les projette, les interdit) et l'URSS, son système politique. Ils donnent à voir, par la fiction, un autre univers que celui de la première, fragilisée dans les années Trente en regard de l'héroïsme des régimes communistes et fascistes façonnant l'homme nouveau²⁶. On peut alors comprendre l'enthousiasme de Maurice Bardèche, à l'engagement résolument fasciste, devant la projection d'*Alexandre Nevski* : « *Au fond, avec toutes ces résonances germaniques, avec son culte du héros et des signes d'autrefois, Alexandre Nevski est en réalité le plus beau, le plus émouvant des films « fascistes ». Plus rien ne passe du marxisme dans ce chant de guerre du peuple slave, et le héros blond du film prend sa place dans notre mémoire, non pas auprès de Lénine, ni même de Pierre-le-Grand, mais auprès de Roland, de Siegfried, de Perceval. C'est le film que l'Allemagne nationale-socialiste aurait dû inventer si elle avait eu le génie du cinéma*²⁷. »

En somme, ce que l'on prête aux images d'Eisenstein tient moins à la réalité historique qu'elles prétendent saisir qu'à la charge émotionnelle qu'elles véhiculent²⁸. Le cinéma efface ici l'Histoire dans son acceptation positiviste pour lui préférer une lecture davantage ancrée dans les représentations. Il importe peu que les images d'*Octobre* se lisent comme un documentaire : elles sont pour l'Occident la révolution soviétique à l'heure où celle-ci fascine. L'image des harpes mencheviks souligne à elle seule leur impuissance à peser sur la situation, supposant ainsi la force de la volonté bolchevique. L'effet de montage suffit. Il appartient au spectateur de s'en approprier le sens.

Un événement de civilisation ?

La construction progressive de la réputation occidentale d'Eisenstein accompagne l'exportation des images de la révolution comme le transfert du mythe révolutionnaire en URSS dans l'imaginaire politique de la gauche occidentale. Dans le champ cinématographique, l'aventure du « *Cinéma-Potemkine* » repère les éléments structurants de ce transfert. Ce mouvement s'adosse à l'explosion du cinéma comme divertissement et industrie culturelle.

L'expression « *Cinéma-Potemkine* » désigne la première trilogie d'Eisenstein (*La Grève*, *Potemkine*, *Octobre*) à laquelle Tanguy Perron adjoint les premiers films de Poudovkine et Dziga Vertov, ainsi qu'*Un débris de l'empire* de Fridrich Ermler (1929)²⁹. Structurée par la société Lunafilm créée en 1926, la diffusion du *cinéma-Potemkine* vise un public large, qui ne circonscrit pas aux cercles militants même si ces derniers, sous la plume d'Henry Poulaille peuvent s'écrier « *nous voulons voir des films soviétiques* » (*Photo-ciné*, septembre 1927). Rapidement (1928), la création des *Amis de Spartacus* sous l'égide de Léon Moussinac notamment vise à faire pénétrer en banlieue le *cinéma-Potemkine*. La société avait été créée dans le but de déjouer la censure qui frappait les films d'Eisenstein notamment. Ces efforts rencontrent un vaste public et inquiètent le préfet de police qui, dans sa lutte contre le complot communiste, dissout l'association. Elle reste la première à avoir su créer une cinéphilie politique de masse en banlieue. L'histoire encore à faire de la réception occidentale d'Eisenstein ne permet pas de poursuivre sur cette voie, sinon en reprenant les souvenirs de René Vautier (*Caméra citoyenne*, 1998) sur les cinés-pops des années 50 qui souhaitaient *faire venir au socialisme par le cinéma*. René Vauthier compare la Bataille d'Alger et le rôle des parachutistes à la scène de l'escalier d'Odessa dans *Potemkine*. A nouveau, mais avant Chris Marker, ce sont les images de fiction d'Eisenstein qui s'imposent pour décrire l'événement dans une optique communiste.

²⁶ Vincent Chambarlhac. *Façons de voir. Le corps et la représentation du totalitarisme*. Intervention au stage « Totalitarisme » organisé par l'IUFM de Bourgogne le 16/01/04. Disponible sur le site internet de l'Académie de Bourgogne.

²⁷ Maurice Bardèche, Robert Brasillach. *Histoire du cinéma*. Paris. Tome II.

²⁸ Jacques Rancière. *La fable cinématographique*. Paris. Seuil « La librairie du XXème siècle ». 2001.

²⁹ Tanguy Perron. *Op.cit* note 24. Ce court développement sur le *cinéma-Potemkine* contracte son article.

Ces notations éparses suggèrent le rôle des films d'Eisenstein dans la construction de l'imaginaire occidental de la révolution russe. La puissance évocatrice des images d'Eisenstein tient à la conjonction de deux faits. D'une part, la révolution russe est le second événement qui, après la Grande Guerre, se donne à voir par l'image. Un nouveau mode de narration de l'événement, de l'histoire et de sa reconstruction mémorielle naît alors, inscrit dans les registres occidentaux des *mass media*. En France comme en Allemagne, le *cinéma-Potemkine* donne à voir –concrètement, pense-t-on- l'idée de révolution. L'invention du langage cinématographique facilite ce mouvement qui se noue aux conceptions cinématographiques d'Eisenstein. Privilégiant l'émotion, jouant du collage et des associations, le cinéaste n'instruit pas, n'éduque pas au communisme. Ces films ont moins une valeur démonstrative qu'une valeur d'identification au communisme où la prise de conscience intervient par l'émotion plus que par la raison. Il s'agit de subjuguier. Il se situe ainsi aux antipodes de Brecht selon Jacques Rancière³⁰. Aussi l'œuvre d'Eisenstein vaut-elle plus indice de ce que fut le cinéma dans la réception du fait communiste que simple effet de propagande sur le front des images. Si l'on peut lui imputer –comme François Furet- une part de *l'illusion* rétrospective sur le communisme, ce jugement est davantage esthétique et moral –celui d'un spectateur, d'un acteur- que celui d'un historien. La filmographie d'Eisenstein ne peut se prendre à distance du fait communiste auquel elle est irrémédiablement liée, sans que cet assujettissement n'implique un cinéaste aux ordres, ou son antithèse, un cinéaste dissident.

Vincent Chambarlhac. Université de Bourgogne. IHC. Ub UMR CNRS 5605.

³⁰ Jacques Rancière. « La folie Eisenstein ». *La fable cinématographique*. Paris. Seuil. 2001. p 40.

Bibliographie.

Eisenstein.

- François Albéra. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne. L'âge d'homme. 1990.
- Barthélemy Amengual. *Que viva Eisenstein !* Lausanne. L'âge d'homme. 1980.
- Dominique Château, François Jost, Martin Lefebvre. *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*. Paris. Publications de la Sorbonne / Colloque de Cerisy. 2001.
- Jean Mitry. *S.M Eisenstein*. Paris. Editions universitaires. 1955.
- Jacques Rancière. « Eisenstein, un centenaire encombrant ». *Les Cahiers du cinéma*. n°525. Juin 1998. p 56 / 58.
- Jacques Rancière. « La folie Eisenstein » In *La fable cinématographique*. Paris. Seuil. « Librairie du XXème siècle ». 2001. p 31-41.

Cinéma et Histoire.

- François Albéra. « Changer le monde ? ». *Les Cahiers du cinéma*. Hors série « Le siècle du cinéma ». novembre 2000. p 44-50.
- Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière. *Arrêt sur histoire*. Paris. Centre Georges Pompidou. 1997.
- Marc Ferro. *Analyse de film, analyse de sociétés*. Paris. Hachette. 1976.
- Marc Ferro. *Cinéma et histoire*. Paris. Folio. 1993 (2^{ème} édition refondue).
- Jean Mitry. *Histoire du cinéma muet*. Paris. Editions universitaires. 1973.
- Tanguy Perron. « La croisière clandestine du Cinéma-Potemkine ou les tribulations des images rouges aux pays du capitalisme ». In Bruno Drewski, dir. *Octobre 1917. Causes, impact, prolongements*. Paris. PUF / Actuel Marx. 1999. p 392-404.
- Shlomo Sand. *Le XX^{ème} siècle à l'écran*. Paris. Seuil. Février 2004.

Communisme : art, culture et politique.

- Vincent Chambarlhac. « Entre Paris et Moscou, quelles images du pouvoir sur scène ? ». *Territoires Contemporains, Bulletin de l'Institut d'Histoire Contemporaine*. CNRS UMR 5605. n° 7. 1999. p 51-60.
- François Furet. *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste*. Paris. Calman-Lévy. 1995.
- Moshe Lewin. *Le siècle soviétique*. Paris. Fayard/ Le Monde diplomatique. 2003.
- Jean-Claude Marcadé. *L'avant-garde russe (1907-1927)*. Paris. Flammarion. 1995.
- Jean Vigreux, Serge Wolikow. *Cultures communistes au XX^{ème} siècle*. Paris. La Découverte. 2003.
- Maria Zalambani. « Boris Arvatov, théoricien du productivisme ». *Cahiers du Monde russe*. n° 40/3. Juillet-septembre 1999. p 415-446.