1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

77 | 2015

Varia

Le retour de Kalatozov. Coffret Mikhaïl Kalatozov

Potemkine, 2014

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5087>

DOI : 10.4000/1895.5087

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 186-191

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Le retour de Kalatozov. Coffret Mikhaïl Kalatozov », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5087>

n'ont sans doute pas manqué de constater combien ce type de croisements entre médias, dispositifs techniques, usages sociaux des représentations entraient, pour l'auteur, dans une réflexion sur le cinéma (il rapproche d'ailleurs les films sur la Deuxième Guerre mondiale comme *la Bataille de Stalingrad* ou *la Chute de Berlin* des panoramas et y voit la relance du « genre »).

Cette surexposition (via OSS 117 et quelques extraits attendus) couplée à une éviction du

cinéma provient-elle d'une certaine doxa (énoncée dans le catalogue par Bernard Comment), selon laquelle l'arrivée du cinéma et donc de l'image en mouvement abolit l'ère des panoramas et institue tout autre chose ? C'est sans doute de là qu'il faudrait repartir.

François Albera

LIVRES ET DVD

COMPTES RENDUS

Le retour de Kalatozov. Coffret Mikhaïl Kalatozov, Potemkine, 2014 ; Michail Kalatozov, *Das Salz Swanetiens / Nagel im Stiefel*, Filmmuseum n° 84, 2014 ; *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 9, n° 2, 2015

On n'arrête pas de « redécouvrir » Kalatozov depuis 1958, année de son triomphe à Cannes avec *Letiat jouravli* (*Quand passent les cigognes*). La critique ignorait alors tout de lui ayant oublié l'éloge vibrant qu'en avait fait Harry Allan Potamkin revenu d'un voyage en URSS où il avait découvert *Jim Chuante* (qu'il contribua à faire renommer *Sol' Svanetiil' Sel de Svanétie*, 1930) dans *Close Up* de mars 1931. Cet impressionnant documentaire ethnographique mis en scène fut ensuite « redécouvert » et montré dans les cinémathèques et les rétrospectives de cinéma soviétique dans les années 1970 avant de disparaître à nouveau avec la « déprise » générale à l'endroit de cette cinématographie et son éclatement nationaliste (Kalatozov désormais cinéaste géorgien). Puis, en 1992, quand le Film Festival de Telluride présenta une (petite) rétrospective Kalatozov et révéla *Soy Cuba* (*Je suis Cuba*, 1964) dans une copie non sous-titrée – interdit aux États-Unis pendant la « guerre froide » et jamais sorti en Europe – et que le film fut repris l'année suivante au Festival du Film de San Francisco où Coppola et Scorsese

le virent, on découvrit une nouvelle fois Kalatozov. MK2 sortit le film en France et on reposa les mêmes questions : qui est Kalatozov, faut-il dire Kalatozichvili, est-il l'auteur de ses films, quels ont été ses autres films, pourquoi ces interruptions de plusieurs années dans sa carrière ?

Ces questions, Jay Leyda y avait répondu dès 1958 de manière assez complète (cinq pages de *Ciné* 58 n° 29) sous le titre : « Qui est Kalatozov ? Le mystérieux réalisateur des "Cigognes" ».

Depuis lors la connaissance du cinéaste n'a cessé de se préciser – ainsi la rétrospective Kouléchev de Locarno en 1990 révélait les liens des deux hommes ainsi qu'avec Sergueï Trétiakov, l'écrivain du LEF (on publia à cette occasion le scénario de *Parovoz B-1000* [*Locomotive B-1000*], où Kalatozov travailla avec Rodtchenko et Karmen, dans le catalogue de la rétrospective) ; en 2003, à l'occasion du centenaire de la naissance du cinéaste, le festival international de Tbilissi présenta un certain nombre de films marquant le « retour » de Kalatozov en Géorgie et, en 2006, le même festival montra un film de Mikhaïl Kalatozichvili sur son grand-père ; en 2009 le film de Patrick Cazals, *l'Ouragan Kalatozov*, retraçait l'itinéraire du cinéaste avec des extraits de bon nombre de ses films et en donnant la parole à des témoins, des chercheurs ayant étudié son œuvre (notamment

Kirill Razlogov et surtout Serguéi Kaptérev), produisant un certain nombre de documents de tournage, de matériaux (un fonds Kalatozov a été créé à Moscou par Mikhaïl Kalatozichvili) – ; enfin une rétrospective lui fut consacrée à Pordenone en 2010 (voir 1895 n° 62) étoffant encore cette connaissance en apportant – Kaptérev et Nino Dzandava – d'autres éléments, en particulier sur ses collaborations à d'autres films (acteur pour Ivan Perestiani, opérateur pour Lev Pouch) et son appartenance à une « mouvance » avant-gardiste géorgienne (avec Pouch, Noutsia Gogoberidze, Nikolai Chenguélaïa notamment) : avant *le Sel de Svanétie*, Kalatozov a collaboré à divers titres à une douzaine de films. Proche des cercles futuristes de Tbilissi regroupés autour de journaux comme *H²SO⁴* et *Memartskheneoba*, mais c'est la venue de Tretiakov comme « émissaire » du LEF en 1927 qui va déclencher un bond en avant dans le milieu du cinéma géorgien. Tretiakov multiplie les conférences, publications, interviews et réunions et, en 1928, des cinéastes fondent une section géorgienne du LEF. Parmi lesquels se trouve Kalatozov. A deux reprises celui-ci va partir de textes de reportage de Tretiakov, il se dit disciple de Koulékhov, collabore avec Chklovski et Rodtchenko, réalise un film de montage d'actualités avec Gogoberidze dans l'une des directions que trace le *Novi Lef* autour de Brik et de ses camarades. Autant dire que les plans en contre-plongée verticale sur les boulevards que voit en mourant Boris tournoyant sous les balles allemandes avant de s'effondrer dans la boue (dans *Quand passent les cigognes*), ces plans venaient « de loin ». Comme l'a relevé Bernd Stiegler, ils remontaient aux photographies constructivistes de pins de Rodtchenko (qui déclenchèrent une polémique au sein de *Sovietskoe foto*) via le premier plan des *Tri pesni o Lenine* (*Trois Chants sur Lénine*, 1934) de Vertov où ils sont déjà associés à la mort (« Quand une vue d'arbre est presque un crime », *Etudes photographiques* n° 23, mai 2009). Mais la filiation est encore plus « serrée » quand on sait que non seulement Kalatozov a appartenu au LEF mais que son opérateur, Serguei Ouroussevski, a suivi

les cours du Vkhoutemas où enseignait Rodtchenko dans les années 1930...

C'est pourquoi le coffret des éditions Potemkine, s'il est bienvenu, produit aussi une certaine frustration de n'y voir reproduits que trois films, ceux qui ont été distribués en France dans les années 1950-1960 : *Quand passent les cigognes*, la *Lettre inachevée* (*Neotpravlennoe pismo*) et *Soy Cuba*, assorti d'une documentation notoirement insuffisante, réduite à quelques présentations sommaires dues à Françoise Navailh et un commentaire interprétatif des plus imprécis de Samuel Blumenfeld sur *Soy Cuba*. Commentaire enfermé dans l'insupportable dilemme « virtuosité formelle » et « propagande », coiffé de la question auteuriste par excellence de la « paternité » des films. Soit une approche qui demeure prisonnière de la dogmatique « réaliste-socialiste » qu'elle se borne à renverser (« Par la grâce du formalisme » titrait déjà Doniol-Valcroze à propos des *Cigognes* : la virtuosité formelle c'est bien, c'est l'individualité du cinéaste, etc.) sans se demander si le réalisateur ne s'est pas inscrit dans une perspective politique et sociale assumée et s'il ne met pas en œuvre des moyens qu'il pense accordés à ces fins. Du moins cette approche « formaliste » ne réduit-elle pas le film à un pur effet de propagande, de « vitrine pour le pouvoir soviétique » – comme a pu l'écrire Kristian Feigelson à propos des *Cigognes* (qui userait d'un « habillage hollywoodien » afin de pointer les nouveaux traîtres dans la société », « incarne[r] à [sa] manière un stalinisme de type différent et cimente[r] d'autres valeurs de cohésion sociale », *Cahiers du monde russe* 43/4 2002). Il ne manque que le soupçon du FBI d'identifier l'agent Iveri de San Francisco comme étant Kalatozov (1943, 1944, 1945)... Cela serait-il que le retour à un cinéma « émotionnel », à une caméra participante, à un épique individuel n'en aura pas moins marqué l'évolution du cinéma soviétique des années 1950, ouvrant la voie à *Ivanovo detstvo* (*l'Enfance d'Ivan*) de Tarkovski notamment – comme le soutient Naoum Kleiman (*Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique*, Mazzotta, 2000, p. 143). Renouer avec les angles de

vue en diagonale, ou à la verticale, les basculements sans transition de plans généraux en plongée à de très gros-plans, le montage heurté des années 1920-1936, combinés avec une profondeur de champ et des plans-séquences dont Ermier avait inauguré l'usage dans *Veliki grajdanin* (*Un grand citoyen*, 1938), permettait de reconsidérer la place de « l'homme vivant » qu'avait institué le « réalisme socialiste ».

Pourquoi d'ailleurs ne pas commencer par traduire et publier le manifeste que Kalatozov écrivit en 1928 où il explique sa conception de la caméra expressive, la recherche de l'effet émotionnel fondé sur le montage d'éléments du réel saisis avec une crudité allant jusqu'au naturalisme ? En 1933, il signe avec Ilya Trauberg et quelques autres membres de l'ARRKh de Leningrad, une critique acerbe de l'absence de « vision idéologique claire » dans l'*Okraina* de Boris Barnet. On reproche en particulier à ce film le travail de l'opérateur « qui donne une image brumeuse, combinée à un style "Ambulants" avec des accents impressionnistes » (voir le catalogue *Boris Barnet*, Festival de Locarno, 1985). Kalatozov avait auparavant été victime de l'ARRK utilisée pour son radicalisme par les autorités avant d'être liquidée : la revue *Proletarskoe kino* (n° 5, 1932) avait engagé une critique en règle de son deuxième long métrage, *Gvozd' v sapoge* (*Un clou dans la botte*) qui lui valut une relégation de cinq ans des studios et un engagement dans des besognes administratives. Son « ralliement » au dogmatisme de l'ARRK à l'encontre de Barnet était-il dès lors une manifestation de soumission à ces critiques ? C'est manifestement plus compliqué puisque les reproches adressés à *Okraina* ne sont pas du tout du même ordre que ceux que reçut *le Clou dans la botte*. Impressionnisme brumeux ici et formalisme constructiviste là. La question mériterait d'être creusée plus avant. Le début d'examen que propose Anthony Anemone dans un récent numéro de *Studies in Russian and Soviet Cinema* ne va pas aussi loin.

Il n'y a pas grand chose à dire des copies des trois films présentés dans le coffret Potemkine. Bien qu'aucun détail ne nous soit fourni à ce sujet, il

s'agit de transferts numériques de copies Mosfilm d'exploitation (nouveaux tirages d'après les négatifs ? marron ? copies françaises laissées en héritage par Sovexportfilm ?) avec les sous-titres de la sortie de 1958 pour les *Cigognes* (Alexandre Karvovski, traducteur littéraire franco-russe réputé), retraduits pour *la Lettre* (Hélène Harry/Le Joli Mai), anonymes pour *Soy Cuba* (parlé espagnol sans la voix *off* russe ; le film provient peut-être de la coproduction cubaine – l'ICAIC – via MK2 qui en déjà fait une édition DVD couronnée à Cannes en 2004). En quoi a consisté la « restauration » de *Soy Cuba* assumée, dit-on, par Scorcese et Coppola, en dehors du sous-titrage ? On l'ignore. On regrette, quoi qu'il en soit, que les bonus ne comportent pas – outre une bio-filmographie complète du cinéaste et de son opérateur –, *Soy Cuba o manute siberiano* (*le mammouth sibérien*, 2005) du Brésilien Vicente Ferraz (visible sur YouTube), enquête sur le tournage ; *l'Ouragan Kalatozov* de Cazals (2009) ; une copie du *Sel de Svanétie* ; ou ces deux bobines du premier film, déclaré perdu, de Mikhaïl Kalatozov que Kapterev a identifié, *Stranichki biografii* (*Pages biographiques*, 1928). Le film établissait une comparaison entre la Géorgie soviétique et la Géorgie menchévique indépendante (1918-1921) dont les dirigeants sont montrés comme les marionnettes des ennemis de l'URSS. Kalatozov y montait des images d'actualités et insérait quelques images de son crû.

En 1958, quand il remporte la Palme d'or à Cannes et que son film connaît un triomphe international sans précédent, Kalatozov a 55 ans et une carrière dans le cinéma qui a débuté en 1923 en RSS de Géorgie, s'est poursuivie à Leningrad et à Moscou, avec un séjour à Los Angeles durant la guerre... Plus de dix films comme réalisateur, de nombreuses activités de projectionniste, acteur, opérateur, scénariste, monteur, sans compter plusieurs années de fonctions administratives de haut niveau (directeur des studios de Tbilissi puis, à son retour des États-Unis, directeur de Mosfilm et vice-ministre du cinéma, ayant à charge de restructurer toute l'industrie soviétique). André Martin (à Cannes) et Jacques Doniol-Valcroze (à la sortie en

salles du film) affirmaient l'un : « Comment deviner que Mikhaïl Kalatozov était capable de réaliser un film aussi beau ? » (*Cahiers du cinéma*, n° 84, juin 1958) et l'autre : « Rien dans l'œuvre précédente de Kalatozov, solide artisan du cinéma soviétique, ne laissait prévoir cet éclatement flamboyant » (*Id.* n° 85, septembre 1958). On ne devrait plus aujourd'hui se poser ces questions, ni se demander qui est l'auteur du film, du « solide artisan » ou de son virtuose opérateur Ouroussevski (le film remporte la Palme d'or mais aussi le prix de la commission supérieure technique – avec *Mon Oncle* de Tati). Cette question de « paternité » perdure pourtant. Ainsi Jonathan Rosenbaum la repose dans un article consacré à *Soy Cuba*, « Visionary Agitprop », du *Chicago Reader* (8 décembre 1995, repris dans *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canon*, 2004) et les commentateurs du coffret et du *net* ne se font pas faute à leur tour de mouliner cette antienne.

Kalatozov a, en effet, lui-même été opérateur, il a écrit ce manifeste explicitant sa conception de réalisateur-opérateur – soumettre le matériau filmé à la recherche d'un « effet émotionnel ». Sa proximité avec Trétiakov qui préconisait, dans les années 1920, une littérature du « fait » et écrivit lui-même de la littérature de reportage, « factographique », se mesure au fait qu'à la base de ses deux premiers projets personnels, *Usinatlo* (*L'Aveugle* ou *la Femme aveugle*) et *Jim Chuante* (*Sel de Svanétie*), il y a deux textes de l'écrivain du LEF. On présente souvent le premier comme « non-réalisé », mais Leyda, d'après le témoignage de Péra Attachéva, soutient qu'il l'a été et que Kalatozov est venu à Moscou le montrer. Il publie d'ailleurs une photographie du film. Quand il part, dans *la Lettre inachevée* (1960), de la « prose documentaire » de V. Ossipov (*les Diamants de Yakoutie*, 1958), après avoir réalisé un film sur *Valéri Tchkalov* (1941), pilote d'essai ayant battu des records de distance en avion, puis une biographie de Félix Dzerjinski en 1957, voire quand il tient à collaborer avec Evtouchenko, qui avait été correspondant de presse à Cuba, pour *Soy Cuba*, cette orientation paraît donc se maintenir et tracer un fil rouge, celui de

la confrontation des individus avec la nature hostile, un milieu immaîtrisable, des flux collectifs. C'est sans doute là que prend sa source cette poétique qui joue du plan-séquence, de la profondeur de champ, des mouvements d'appareil épousant les éléments déchaînés ou les foules en liesse ou en panique. *Quand passent les cigognes* sortit en même temps que *Touch of Evil* (*la Soif du mal*) d'Orson Welles et il semble difficile de ne pas rapprocher les soi-disant prouesses de caméra des deux cinéastes pour qui l'individu est toujours subsumé par un ensemble plus vaste qui est *in fine* une sorte de mouvement historique autant humain que naturel.

A sa sortie les *Cigognes* fut peu goûté de plusieurs critiques éminents : si l'on consulte le « conseil des dix » des *Cahiers* on peut observer que Bazin est le seul à lui attribuer 4 étoiles tandis que Godard, Rivette, Bitsch ne lui en concèdent qu'une, Rohmer et Agel deux et Doniol et Sadoul trois. Aujourd'hui encore on écarte volontiers le film et son réalisateur au motif que Claude Lelouch (qui, à la faveur du festival de la jeunesse de Moscou de 1957 assista au tournage des *Cigognes*) l'admirerait... Or Lelouch, donc Kalatozov... La situation de *la Lettre inachevée* est pire encore puisque les *Cahiers* ne lui accordèrent que deux lignes anonymes dans la rubrique des « Films sortis » du mois où ils pointent élégamment la prise de poids de Tatiana Samoilova et la lourdeur du cinéaste concluant sur une formule élevée : « plus les grues volent haut, plus les cigognes volent bas. » (n° 121, juillet 1961).

Nos regrets devant le coffret Potemkine sont cependant dissipés grâce aux éditions Filmmuseum dont le n° 84 vient d'être consacré précisément au *Sel de Svanétie* ainsi qu'à une rareté, *Gvozď v sapoge* (*Un clou dans la botte*). C'est l'Österreichisches Filmmuseum et le Filmmuseum de Munich qui ont mené à bien cette édition avec la Cinéma-thèque géorgienne (qui a pourtant brûlé) rendant enfin disponibles ces deux titres et permettant de remettre le Kalatozov tardif de *Soy Cuba* dans la continuité de sa carrière débutée à la fin des années 1920.

On peut lire par ailleurs dans ce numéro la correspondance d'Oroussovski avec son épouse lors de la préparation de *Soy Cuba* et on voit bien quelle part importante prend cet opérateur talentueux dans les choix plastiques, l'esthétique du film. Mais le visionnement du *Sel* et du *Clou* devraient amener à la conclusion que Kalatozov et Oroussovski se sont « trouvés » et partageaient une même vision du cinéma, en particulier pour ce qui touche au maniement de la caméra. Dans *le Sel* – tourné comme on l'a dit dans une région déshéritée de Géorgie, des montagnes hérissées de tours où se réfugiaient les paysans et les bergers lors de razzias de bandits – on est frappé par le puissant naturalisme photographique des portraits, des corps, des bêtes et des pierres. La photographie en noir et blanc extrêmement « piquée » ne laisse échapper aucune ride, aucun pli de la peau ou crevasse de la pierre, elle donne une sensation physique des objets comme des êtres vivants. Dans une séquence où, faute de sel, les vaches lèchent la sueur des hommes ou leur urine, on retrouve cette « bestialité » dont fait montre aussi Ermler dans *Un débris de l'empire* avec le soldat atteint du typhus qui tète une chienne allaitant ses petits. Naturalisme du matériau que la mise en forme par le cadrage et le montage projette à un niveau épique, parfois allégorique ou mythologique (comme chez Dovjenko). Alliage que l'on a pu absurdement qualifier de « formalisme » par la suite au regard d'un « canon » réaliste-socialiste aux images lisses et quiètes. Chez Kalatozov, le filmage répond à chaque instant à une violence du regard et du mouvement : aux angles accusés, au montage heurté s'ajoute l'emballement continu de l'appareil qui pivote brusquement, s'envole, plonge jusqu'à être balancé au bout d'une corde du haut d'une tour, entraînant le spectateur dans un va et vient et un renversement du haut et du bas. Dans *le Clou dans la botte*, film construit assez audacieusement sur la démonstrativité d'un détail (une botte mal fabriquée blesse au pied un soldat de l'Armée rouge, le fait échouer dans sa mission de sauvetage et laisse le train blindé assiégé être massacré par les Blancs), la caméra est avant tout

« participante », elle court, saute et trébuche avec l'estafette. Ce film valut une mise à l'écart des studios à son réalisateur que l'on chargea d'autres tâches (d'organisation en particulier) et il ne tourna son film suivant qu'en 1939. Un film étonnant d'ailleurs, *Moujstvo (le Courage)* moins pour d'éventuelles prouesses de caméra que pour son thème : un aviateur de l'Aéropostale soviétique ayant atterri en raison d'une avarie dans une région d'Asie centrale se voit bien accueilli par des habitants de la région puis pris en otage par un opposant « islamique » au régime... C'est en recourant à des acrobaties aériennes que le pilote neutralise ce dernier.

La revue *Studies in Russian and Soviet Cinema* (vol. 9, n° 2, 2015), on l'a dit, consacre une étude d'Anthony Anemone à la polémique autour du *Clou dans la botte* qui vient encore nourrir le dossier Kalatozov en prolongeant et parfois nuanciant les travaux de Kaptérev. Pour l'auteur cette polémique, engagée par l'ARRK et sa revue *Proletarskoe kino* (n° 5, 1932), dénonçant les erreurs « méthodologiques » du film, instaure la prééminence des critiques, des gardiens de l'orthodoxie idéologique sur les cinéastes et les créateurs en général. Kalatozov répond en effet à Vassili Katinov (un scénariste spécialiste du cinéma aux armées qui fera carrière dans le monde administratif du cinéma) qui l'attaquait en remettant en question le point de vue critique qui était le sien, impropre à aider un cinéaste à améliorer son travail car seulement situé dans le champ du jugement idéologique. Un troisième larron renvoie alors dos à dos dans la même revue les deux adversaires pour instituer la prééminence non de la critique mais de la doxa idéologique des autorités politiques. En l'occurrence la « faute » de Kalatozov est de donner une image désastreuse de l'armée (le train blindé qui se laisse massacrer) et de la justice soviétiques. Le champ cinématographique se voit donc ici profondément remanié et son autonomie déniée. D'autre part, l'auteur souligne le changement dans la tâche dont on charge désormais le cinéma : loin de chercher à mobiliser le spectateur, l'amener à agir, transformer sa cons-

ciencia comme il était de règle dans les années 1920, il s'agit maintenant de lui donner le spectacle du « bien » et de cultiver une sorte de passivité. Il est évident que la fable développée dans *le Clou* appartient à une démarche de démonstration de type brechtien, même si la mise en scène et le rythme du film ne le sont pas : une négligence dans la fabrication d'une botte peut avoir des conséquences catastrophiques, chaque ouvrier à son poste de travail devrait donc se sentir responsable devant la société. Cette fable contraste vivement avec la thématique du sabotage qui commence alors de se développer et qui sert à fixer l'attention sur des « ennemis de classe » (les ingénieurs, les experts étrangers : ainsi dans *Vstretchnyi / Contre-plan* d'Ermler et Ioutkévitch) et néglige la conscience de classe des prolétaires qui sont flattés et tenus à l'écart à la fois. Katinov était d'ailleurs le scénariste d'un film de ce genre intitulé *Vrag u poroga (l'Ennemi à la porte)*...

François Albera

Eisenstein et Meisel : contre les « restaurations », les variantes. *Le Cuirassé Potemkine* – *Octobre* (Filmmuseum, n° 82)

Les excellentes Editions Filmmuseum, réunissant en l'occurrence les compétences des archives de Munich, Vienne, Berlin et Moscou, offrent, dans leur livraison n° 82, deux films d'Eisenstein qui peuvent paraître fort connus et mille fois édités et réédités : *le Cuirassé Potemkine* et *Octobre*. Cependant cette édition se distingue de toutes les autres car, d'une part, – s'agissant du *Potemkine* – elle est d'une qualité que n'approche aucune des précédentes (en particulier les françaises) et, d'autre part, elle apporte des variantes singulières de ces deux « classiques », associés ici aux partitions musicales qu'Edmund Meisel composa pour eux. S'il fallait souligner une fois de plus – et sans doute en vain – la supériorité de l'édition de *variantes* des films sur leur soi-disant *restauration* ces deux DVD le permettraient aisément : au lieu de nous offrir « la » version complète fantasmée dont se targuent

les restaurateurs naïfs ou roués, on nous offre des objets dont on n'efface pas la dimension historique : à tel moment en tel pays on a vu telle version de tel film. Relevons d'ailleurs la distinction judicieuse que l'on fait ici entre « reconstruction » et « restauration », notions auxquelles il faudrait ajouter celle de « restitution ». C'est entre elles que se jouent les opérations de réédition de films. On est habitué désormais aux adjonctions de musiques sur les films muets et même, quand tout va bien, à la reprise de musiques conçues à l'époque pour les accompagner. Mais ici, s'agissant en particulier du *Potemkine*, il s'agit d'autre chose. Meisel avait reçu commande de la Prometheus – qui distribuait le film en Allemagne – de composer une musique et il le fit, ayant même la possibilité d'en parler un peu avec Eisenstein lors de son séjour à Berlin (s'agissant des dernières bobines celles de l'affrontement avec l'escadre amiral). La partition pour piano fut retrouvée dans les années 1970 et progressivement on parvint à en reconstituer l'orchestration et à donner une série de ciné-concerts où elle fut exécutée. On a également édité quelques copies DVD du film ainsi accompagné mais sans se préoccuper de mettre en rapport la musique avec la version du film sur laquelle avait travaillé le musicien. C'est, au contraire, le souci et l'apport principal de cette édition de Filmmuseum que de s'y être appliqué. Le *Potemkine* avait été étudié de longue date par Enno Patalas qui, en partant des fiches de censure allemande, était parvenu à reconstituer la copie de la première distribution allemande (1926) puis de la seconde (1928), plus complète, et s'était même efforcé de déduire de ces coupes (dont on peut consulter la liste et le détail, y compris les justifications et discussions de la commission de censure sur le site du Deutsche Filminstitut (<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de>) celle de 1925 qui fut présentée à Moscou et exploitée en URSS (cette dernière opération étant plus hypothétique). On a donc dans ce DVD la version allemande du film de 1926 – censurée – adaptée par Piel Jutzi que la Prometheus avait chargé d'insérer les cartons et les inscriptions intradiégétiques en allemand et