

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

77 | 2015
Varia

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

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5088>
ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015
Pagination : 191-193
ISBN : 9782370290779
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Eisenstein et Meisel : contre les « restaurations », les variantes. *Le Cuirassé Potemkine – Octobre* (*Filmmuseum*, n° 82) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5088>

cience 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

qui ajoute un prologue et un épilogue sous forme de feuillets écrits (le « dossier "Potemkine" dans les archives de l'amirauté russe), un plan de calendrier qu'on effeuille... Cette version est accompagnée de la musique orchestrale de Meisel comportant certains bruits (coups de feu, cloches, machines). On observe qu'un certain nombre d'intertitres ne sont pas d'époque mais refaits de nos jours sans qu'on sache les raisons de cette substitution, qu'on pratique un zoom sur le mot « Feuer! » quand l'officier veut faire tirer sur la bache plutôt qu'avoir une succession rapide de plusieurs cartons aux tailles de caractères différentes comme l'avait disposée Eisenstein (il commente cela dans des textes). Il reste enfin une incertitude sur la référence à 1926 dans cette copie plutôt que 1928 (où la censure s'était assouplie et certaines images avaient été réinsérées, pas toutes).

Mais quand deux chercheurs intéressés par les questions du son au cinéma avant l'instauration de la piste sonore sur la pellicule – Martin Reinhart et Thomas Tode – découvrirent dans les collections du Musée des Techniques de Vienne les disques enregistrés pour accompagner la sortie sonore du film en 1930, on franchit un spectaculaire pas en avant dans la connaissance de ce que purent entendre les spectateurs de l'époque.

Les lecteurs de *1895* se rappellent sans doute qu'il y a... dix ans, on put lire dans nos colonnes une étude fouillée de Tode sur le sujet (« Un film peut en cacher un autre : à propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la musique de Meisel », *1895*, n° 47, décembre 2005). Dix ans ont donc été nécessaires à Patalas et aux autres responsables des archives citées plus haut pour réaliser une version sonorisée du *Potemkine* à partir de ces disques lesquels fournirent des éléments supplémentaires permettant de savoir quels plans du film figuraient ou non dans cette version grâce aux repères qu'ils contiennent (d'où l'apparition de passages en noir quand il manque des images – notamment lors du bombardement du quartier général d'Odessa en réponse à la répression de l'escalier). À l'occasion de cette sonorisation avec disques synchronisés, Meisel reprit

toute sa partition afin de la conformer au nouveau rythme du film qui défilait désormais à 24 images seconde et non plus à 18 et s'en trouva donc raccourci. D'autre part il conçut, pourrait-on dire, une bande sonore non seulement en ajoutant des bruits mais en remplaçant les cartons d'intertitres par des paroles, des chœurs parlés, des cris. Cette omission des cartons raccourcit encore la copie et donc la partition. Le « metteur en scène » du son, Aloïs Lippl conçut un modèle de dialogue ou de profération accordé à la vitesse des images et des enchaînements de plans nécessitant des phrases brèves, une rythmique forte qui s'apparente aux slogans et aux scansionnements dont était familier le théâtre d'agit-prop d'alors (on en a un bel exemple dans *Kuhle Wampe*). On confia en effet à des acteurs de la troupe d'Erwin Piscator (pour laquelle Meisel avait travaillé auparavant) la tâche de scander les paroles du film (généralement accompagnées au tambour et à la trompette). Soulignons au passage combien ce choix de paroles collectives est cohérent avec nombre d'images du film voire appelé par elles, en particulier lors de la veillée de Vakouintchouk sur le port d'Odessa où plusieurs plans de couples ou de groupes chantant ou proférant des slogans apparaissent.

Avec *Octobre*, l'opération n'est malheureusement pas comparable. Il n'existe aucun enregistrement d'époque de la musique de Meisel qui est ici interprétée au Festival de Berlin de 2012 sous la direction de Frank Strobel, après avoir été remaniée par Bernd Thewes pour ZDF/ARTE. La copie elle-même procède d'une « restauration » au sens qu'on a critiqué d'entrée ici : fondée sur une reconstruction du Gosfilmofond des années 1960 et complétée par des copies allemandes contemporaines. On ne sait donc pas à quelle version on a affaire, parmi les multiples qui ont pu exister depuis 1928, selon les moments et les pays. C'est fort regrettable, même si le DVD propose un fragment d'une copie allemande d'époque (*Zehn Tage, die die Welt erschütterten! Dix jours qui ébranlèrent le monde*) avec un accompagnement musical au piano, réduction de la partition pour orchestre, due à Meisel semble-t-il et interprétée par Mark

Pogolski de nos jours et synchronisée avec les images par Richard Siedhoff. Pourquoi un fragment de la version allemande de distribution et non sa totalité? Comment a-t-on procédé aux choix de plans ajoutés ou non à la copie de base du Gosfilmofond (qui en a tirée d'autres depuis les années 1960 comportant des variantes significatives)?

On reste un peu dubitatif sinon pour y puiser la conviction que tout commentaire et toute analyse de ce film devrait se poser en prémisses la question de la version à laquelle il a affaire. Comment gloser en effet sur la présence ou non de telle figure (Trotski, Staline), interpréter tel intertitre ou tel calicot, telle scène si l'on ignore quand et en direction de qui ces images ou ces mentions écrites ont été insérées ou « retranchées »? Le caractère de produit « non-fini » des films – pour reprendre la lumineuse formule d'Elsaesser – est ici une fois de plus à prendre en compte au premier chef.

En bonus de ces deux DVD un dessin animé retrouvé récemment, *Vintik-Shpuntik (la Petite Vis, 1927 de Vladislav Tvardovski d'après un poème de Nikolai Agniovsev), dérivé d'un livre pour enfants publié en 1925, reconstruit à partir de deux copies provenant respectivement de la NFA (Prague) et de l'EYE (Amsterdam) et d'une liste d'intertitres conservée au Gosfilmofond. Une curiosité.*

François Albera

Laurent Véray, *Loin du Vietnam*, livret (116 p.) accompagnant la réédition du DVD *Loin du Vietnam* (coordination et montage Chris Marker, film collectif de Joris Ivens, William Klein, Alain Resnais, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard et alii, 1967) (1h56'), Arte Editions 2014 (sorti le 3 février 2015)

Le petit ouvrage de Laurent Véray *Loin du Vietnam, une autre conception du cinéma militant* (le sous-titre n'apparaît pas sur la couverture) avait fait l'objet d'une première édition en 2004 aux *Cahiers de Paris Expérimental* dans le contexte de la redécouverte du film qui devait aboutir à la sortie d'une copie restaurée en 2009. Cette réédition, à l'identique à l'exception de quelques ajouts

que nous signalerons, le transforme en livret d'accompagnement de l'édition du film en DVD : édition soignée (format respecté, image restaurée, son dolby 2.0) qui propose en complément le court métrage *la Sixième Face du Pentagone* de Chris Marker et François Reichenbach qui rendait compte de la manifestation contre la guerre à Washington le 21 octobre 1967, postérieure à celle que l'on voit à la fin de *Loin du Vietnam* (celle du 15 avril 1967). Le spectateur motivé et l'historien ont ainsi à disposition un ensemble de documents précieux sur la mobilisation contre cette guerre qui fut à bien des égards fondatrice de la conscience politique contemporaine. *Loin du Vietnam* est aussi et surtout un film fondateur du renouveau du cinéma politique dans les deuxièmes années 1960, il y aura bientôt 50 ans.

Le film était devenu depuis longtemps invisible. L'histoire a passé, les copies subsistantes se sont détériorées. *Loin du Vietnam* posait d'intéressants problèmes de restauration. À la fin du livre la parole est donnée au restaurateur Patrice Delavie (entretien de 2010) qui rappelle l'historique complexe des copies du film : tourné en 16mm dont le positif inversible a été conservé, « gonflé » en 35mm pour l'exploitation, il posait un premier problème de choix de support entre ces deux formats que le restaurateur expose dans le détail. Il y eut deux restaurations, la première en argentique, la seconde en numérique (reportée sur pellicule polyester), celle-ci ayant servi de base à l'édition DVD.

La copie pellicule fut présentée au festival de Cannes en 2009. Quelle utilité, quelle nécessité y avait-il à en proposer une édition DVD cinq ans plus tard? Laurent Véray dans sa conclusion (pp. 57-58) avance que les thèmes du film et les situations qu'il décrit se sont réactualisés avec la troisième guerre du Golfe et ses suites contemporaines, tout en rappelant à raison les précautions qui s'imposent en matière de comparatisme historique.

Mais il est vrai que *Loin du Vietnam* a conservé une réelle fraîcheur de discours comme bien des films politiques de cette décennie. Il y a une seconde raison à cette jeunesse maintenue : ce sont ses qualités intrinsèques et, en particulier,