

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

47 | 2005

Varia

Un film peut en cacher un autre. À propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique d'Edmund Meisel

*One Film Can Hide Another: On the Different Versions of Battleship Potemkin
and the Reappearance of its Musical Accompaniment*

Thomas Tode

Traducteur : Clara Boch



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/326>

DOI : 10.4000/1895.326

ISBN : 978-2-8218-1008-2

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 38-76

ISBN : 2-913758-47-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Thomas Tode, « Un film peut en cacher un autre. À propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique d'Edmund Meisel », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 47 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 23 septembre 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/1895/326> ; DOI : 10.4000/1895.326

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Un film peut en cacher un autre. À propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique d'Edmund Meisel¹

One Film Can Hide Another: On the Different Versions of Battleship Potemkin and the Reappearance of its Musical Accompaniment

Thomas Tode

Traduction : Clara Boch

NOTE DE L'ÉDITEUR

traduit de l'allemand par Clara Bloch

- 1 Qui peut dire parmi nous quelle version du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein il a vue pour la première fois ?
- 2 *Le Cuirassé Potemkine* ressemble à ces poupées russes qui en contiennent toujours de plus petites... Sa toute première projection, qui eut lieu le 24 décembre 1925 au théâtre Bolchoï à Moscou, contenait en principe, dans sa version originale, toutes les versions mutilées et les célèbres mises en musique dont l'histoire du cinéma a connu les vicissitudes au cours de plus de quatre-vingts ans².
- 3 À partir de l'état des choses aujourd'hui, retraçons chronologiquement l'histoire des différentes versions de ce film, en particulier du point de vue de sa musique. En effet la musique supposée du film, due à Edmund Meisel, longtemps portée disparue, a été retrouvée, il y a peu de temps, par Martin Reinhart dans les réserves du Musée des techniques de Vienne où étaient rangées sans qu'on y ait pris garde jusqu'ici, trois

séquences complètes des disques sonores à aiguille destinés à la synchronisation. Ce sont eux qui permettront, en 2006, une reconstitution de la version sonore du film de 1930.

« Potemkine » à Berlin

- 4 On a longtemps fait du *Cuirassé Potemkine* l'exemple même d'un film qui ne devait sa reconnaissance dans son propre pays qu'à son extraordinaire succès à l'étranger (en particulier à Berlin). Cette interprétation, à mettre au compte du ministre de l'Instruction publique d'URSS, Anatoli Lounatcharski, a déjà été contestée par Jay Leyda, mais à son tour, ce dernier a propagé l'idée que le directeur du Sovkino lui-même, malgré l'insistance de Vladimir Maïakovski, ne pouvait se faire à l'idée d'envoyer le film à Berlin...³ Werner Sudendorf a finalement ramené à la raison ces aimables légendes : en s'appuyant sur les critiques de l'époque et le nombre d'entrées, il a démontré que le public soviétique, dès le début, avait pleinement reconnu et apprécié la qualité exceptionnelle du *Potemkine*⁴. Le plus vraisemblable est que seule l'administration du cinéma avait eu une conduite réservée et qu'on prétendit plus tard que le public soviétique avait froidement accueilli le film. L'idée que des films aussi explicitement liés à la propagande révolutionnaire ne soient pas exportables était alors répandue. Il est cependant incontestable que le film remporta un succès incroyable à Berlin – tout le monde s'accorde là-dessus⁵. On a pourtant insuffisamment souligné le rôle que la musique d'accompagnement composée par Meisel joua dans ce phénomène.
- 5 Selon certains, ce serait donc sous la pression d'un nombre croissant de journalistes et de quelques membres influents du parti que le film aurait été finalement envoyé à Berlin. Selon une autre source – Carl Junghans – c'est Willi Münzenberg, l'actif organisateur de la firme de distribution communiste Prometheus, qui, ayant vu le film lors de sa première à Moscou, l'aurait amené à Berlin⁶. Mais Richard Pfeiffer, co-directeur de la firme, rapporte que Münzenberg et lui-même virent le film pour la première fois à Berlin, le 21 janvier 1926. Le responsable du Département cinéma de la légation commerciale soviétique aurait appelé la Prometheus pour inviter ses directeurs à venir voir « un nouveau film soviétique », qui devait être présenté au cours d'une projection privée de l'ambassade, à l'occasion du deuxième anniversaire de la mort de Lénine :
- Le film venait juste de commencer, lorsque nous entrâmes dans le théâtre obscurci », se rappela Pfeiffer plus tard. « C'est un jeune étudiant russe qui accompagnait le film sur l'orgue du théâtre. Ce que nous vîmes nous fascina immédiatement, à tel point que nous oubliâmes de chercher nos places et que nous restâmes debout dans l'allée durant tout le film⁷.
- 6 La toute première représentation allemande eut donc lieu le 21 janvier 1926 au grand Schauspielhaus de Berlin, où le film fut présenté sous le titre *l'Année 1905 (le Cuirassé « Potemkine »)* – qui était son titre original de production en URSS. Il fut introduit par des discours de l'ambassadeur soviétique, Nikolai Krestinski, et d'un représentant du KPD (parti communiste allemand), Wilhelm Pieck. La résonance manifestement très forte de cette représentation renforça les directeurs de la Prometheus (Münzenberg et Pfeiffer) dans l'idée de diffuser largement le film en Allemagne⁸.
- 7 Le 4 mars 1926, la revue *Licht-Bild-Bühne* évoque la signature d'un contrat par lequel le Goskino cède à la Prometheus le monopole de la distribution du *Cuirassé Potemkine* pour

les trois années à venir. Le réalisateur Piel (Phil) Jutzi, chargé par la Prometheus de constituer les versions allemandes des films soviétiques, inséra des sous-titres allemands dans le film, en laissa quelques-uns de côté et en rajouta librement d'autres ; ainsi les événements furent-ils présentés en tant que « documents historiques fondés sur des faits avérés ». Par cette stratégie, la Prometheus cherchait à dissiper les craintes des directeurs de salles à l'égard d'un film qui pouvait leur paraître tendancieux, en insistant au contraire sur cette fidélité à des événements historiques⁹.

- 8 Les cinq actes de la structure dramatique précise d'Eisenstein furent supprimés au profit d'une division en six bobines ; on soustrait du film certaines scènes que la censure pouvait vouloir couper représentant en tout 123 mètres (environ six minutes à 18 images/seconde). Pour rendre le film plus convaincant, on changea également quelques éléments du montage, de telle sorte, par exemple, que Vakoulintchouk ne soit plus poursuivi et tué *après* la victoire des marins insurgés, mais *durant* la révolte¹⁰. Après l'établissement de cette version allemande, il semble que le ministère de la Guerre, auquel le film avait été présenté au cours des négociations avec la censure, ait décidé d'exiger l'interdiction du film, en raison de son sujet : le récit d'une révolte de soldats. La version du *Potemkine* de Jutzi, déposée devant la commission de contrôle des films, vit son interdiction prononcée le 24 mars, au motif que ce film « serait de nature à troubler durablement l'ordre public et la sécurité »¹¹.
- 9 Pendant ce temps, Sergueï Eisenstein et son chef opérateur Edouard Tissé étaient arrivés à Berlin le 13 mars, officiellement afin de se familiariser avec les méthodes de travail de leurs collègues allemands, avant tout pour assister à la première du film. À la suite de l'interdiction, Eisenstein participe à une conférence de presse visant à mobiliser l'opinion publique libérale, et à cet effet, il rencontre le critique de théâtre Alfred Kerr qui exerce les fonctions d'assesseur dans le domaine « Art et littérature » pour les procédures de révision devant la haute instance de contrôle des films.
- 10 En outre, la Prometheus charge le célèbre metteur en scène de théâtre Erwin Piscator d'une expertise indépendante. Soutenu par Kerr et Piscator, l'avocat de la Prometheus, le Dr Paul Levi, réfute l'accusation de « propagande communiste », en arguant du fait que le film « contredit toute tactique communiste » puisqu'il fait apparaître l'événement comme une émeute spontanée, due à une circonstance inopinée, celle de la viande avariée¹². Que ce soit ici la mise en scène d'un événement isolé, accidentel, unique, « sans lien avec les forces de la révolution », c'est ce que continuera de défendre publiquement Piscator par ailleurs (dans le *Rote Fahne* – organe du KPD – du 1^{er} janvier 1928), au grand dam d'Eisenstein¹³. Cette lecture est d'ailleurs préparée par les intertitres de Jutzi qui éliminent tout lien entre la Révolution de 1905 et celle de 1917. On doit sans doute considérer cela comme une stratégie de la Prometheus, visant à prévenir l'interdiction redoutée de la censure.
- 11 Quoi qu'il en soit, l'argument convainc et permet l'autorisation du film avec de légères coupures d'une longueur de 30 mètres (environ 100 secondes), concernant essentiellement le passage où les officiers sont jetés par-dessus bord ainsi que le massacre sur les escaliers, dont on omet, entre autres, l'image du landau qui dévale les marches¹⁴. C'est dans cette version – longue de 1586,85 mètres – que le *Potemkine* entame dès lors sa carrière triomphale auprès du public international, à partir de la première du film, le 29 avril 1926 au théâtre Apollon de Berlin. Mais le visa d'Eisenstein, déjà prolongé une première fois, est alors échu depuis plusieurs jours, et le réalisateur ne peut participer à la commission de censure ni à la première de son film¹⁵.

- 12 Après que le film eut été autorisé, le Sovkino envoya le négatif original au siège de la légation commerciale soviétique à Berlin qui devait organiser la distribution internationale du film¹⁶. Le négatif fut ainsi monté d'après les instructions de la censure allemande, et presque toutes les versions dans les autres pays subirent les marques de son intervention¹⁷. Ce négatif rentra-t-il en Union Soviétique dans les années 1939-1941 à la faveur du pacte germano-soviétique, ou seulement en 1945 où il fut récupéré par l'Armée rouge – comme on l'a généralement dit ? La question doit encore être éclaircie.
- 13 Le danger de l'interdiction n'était toutefois pas complètement éloigné. L'après-midi même du jour où avait lieu la première à Berlin, arrivaient au théâtre Apollon les membres les plus haut placés du gouvernement de Prusse : le Premier ministre, Otto Braun, le ministre de la Culture, Carl Heinrich Becker, le chef de la police, Albert Greszinsky, le procureur général, Ludwig Ebermeyer, ainsi que d'autres membres de la chancellerie, qui se firent projeter le film. Le général von Seekt s'était précisément plaint de l'autorisation accordée au film, et avait préventivement interdit son accès aux forces armées, car il craignait que cela puisse nuire à la discipline¹⁸. Cependant, après examen, la plus haute commission confirma l'autorisation du film, au motif qu'une démocratie digne de ce nom doit pouvoir relever ce défi.
- 14 Plus tard, cependant, le ministre des Affaires étrangères, Gustav Stresemann, remit en cause cette décision dans sa lettre au Premier ministre Braun, en insistant sur le fait qu'à cette occasion le film avait été projeté sans musique¹⁹. On voit donc qu'une part importante de l'impact du film résidait dans la musique de Meisel.

La mise en musique de Meisel

- 15 L'accompagnement de la toute première présentation du *Potemkine* au théâtre Bolchoï de Moscou procédait d'une compilation musicale réalisée pour l'occasion à partir de fragments d'opéras et de symphonies célèbres. Le chef d'orchestre du Bolchoï, Nikolaï Golovanov, son conseiller scientifique, Leonid Sabaneïev, et le chef d'orchestre de la première Iouri Feier avaient tous trois élaboré, en peu de temps, cette compilation. Sur le maelström d'images d'Eisenstein retentissaient l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven, le *Robespierre* de Litolff, l'ouverture de *Francesca da Rimini* de Tchaïkovsky, ainsi que d'autres morceaux tirés du répertoire classique²⁰.
- 16 Ce regroupement conventionnel de morceaux du répertoire était alors courant en Russie à l'époque – comme dans bien d'autres pays –, même pour une première. Il se trouve que pour le *Potemkine*, Eisenstein et Alexandrov auraient encore travaillé au montage de la copie de travail le jour même de la projection et que les dernières bobines arrivèrent dans le cinéma alors que la projection était déjà commencée... On ne pouvait donc guère s'attendre à ce qu'il y ait une concordance poussée de la musique et des images dans de telles circonstances !
- 17 Quelle musique accompagnait le film lors de sa sortie publique en Union Soviétique, le 18 janvier 1926, les critiques ne le disent pas. Mais il s'agissait vraisemblablement d'une compilation musicale, comme pour la première²¹. Pour ce qui est de la première représentation au Schauspielhaus de Berlin le 21 janvier 1926, la formule déjà citée plus haut d'un étudiant russe jouant sur l'orgue du théâtre laisse deviner qu'il s'agissait certainement là encore d'une musique plus ou moins improvisée.

- 18 Immédiatement après l'acquisition du film au début du mois de mars 1926, la Prometheus, sur les conseils de Maria Andreïevna, épouse de Maxime Gorki, charge Edmund Meisel de composer une musique appropriée au film²². Originaire de Vienne, Meisel était connu jusque-là dans la vie culturelle berlinoise pour être l'arrangeur musical des mises en scènes d'Erwin Piscator (pour la revue *Roter Rummel* de 1924, et *Trotz alledem* de 1925). Eisenstein le rencontra lors de son séjour berlinois. Selon toute vraisemblance, la composition de Meisel était déjà à cette date bien avancée, puisque le film était sur le point de passer devant la commission de censure le 24 mars, six jours seulement après l'arrivée d'Eisenstein, et qu'il était habituel d'organiser la première tout de suite après l'autorisation du film.
- 19 Meisel a dit avoir dû composer la musique du *Potemkine* en l'espace de douze jours et douze nuits²³. Il ne put donc guère discuter avec Eisenstein que de la musique du final, au moment du passage à travers l'escadre amiral, comme le laisse entendre une remarque ultérieure d'Eisenstein :
- Naturellement, il y avait encore beaucoup de lacunes et des parties inachevées : c'est pourquoi mon séjour à Berlin au moment où la musique se faisait, se révéla trop court. Pas au point cependant que je ne pusse avoir le temps de me faire comprendre du compositeur Meisel, quant à l'effet décisif à obtenir pour la musique du *Potemkine*. En particulier en ce qui concerne la séquence des machines au moment du passage de l'escadre. Je soutins qu'à cet endroit le compositeur devait résolument abandonner la mélodie habituelle pour aller très précisément dans le sens du martèlement des pistons, et par là je voulais amener la musique, en cet endroit décisif, à faire un saut qualitatif en direction du bruitage.²⁴
- 20 Eisenstein certifie en outre que la composition allait bien au-delà des illustrations habituelles et réussissait la fusion entre les images visuelles et musicales. Et ceci non seulement dans la scène finale, mais aussi dans celle des escaliers, qui tirait beaucoup de sa force – c'est ce qui dit Eisenstein – de la musique de Meisel.
- 21 De son côté Meisel déclara qu'il ressortit du travail en commun un grand accord entre Eisenstein et lui quant à la fonction d'une musique de film :
- La musique de film doit concentrer l'énergie du spectateur sur le film. Pour cela, elle doit souligner sans cesse la direction du film et lui en indiquer les passages essentiels. Elle doit pouvoir exciter et ébranler le public, de façon à ce que celui-ci soit absolument amené à le vivre.²⁵
- 22 La musique devait donc « labourer le psychisme du spectateur », pour reprendre une célèbre et drastique formulation d'Eisenstein²⁶. À partir de cette courte rencontre se développa un échange de lettres entre les deux hommes où il est question d'amitié et du travail commun²⁷. Eisenstein chargea plus tard Meisel de la mise en musique d'*Octobre* (1928) pour la distribution en Allemagne (sous le titre *Zehn Tage die die Welt erschütterten*), ainsi que de *la Ligne générale* (devenue entretemps *l'Ancien et le Nouveau* en URSS et *Der Kampf um die Erde* en Allemagne en 1930).
- 23 Bien qu'il eût à plusieurs reprises cherché à faire jouer sa musique du *Potemkine* à Moscou, Meisel n'y parvint jamais. Eisenstein ne l'entendit, pour la première fois, que le 10 novembre 1930, lors d'une présentation à Londres où Meisel travaillait à cette époque. Un témoin rapporte qu'il fit un certain nombre de remarques critiques, trouvant en particulier que cette musique tirait trop son film du côté de l'opéra²⁸. Il fut même question d'un désaccord aigu qui entama leur amitié, en raison d'une idylle entre Eisenstein et l'épouse de Meisel, mais avec du recul et plus de sérénité, Eisenstein

formula ensuite une appréciation positive à l'égard de cette musique (voir la citation ci-dessus de 1939).

- 24 Quoi qu'il en soit le cinéaste ne put qu'être touché par les échos positifs qu'elle rencontrait en Allemagne. Le directeur de la Prometheus, Richard Pfeiffer, lui rapporte ainsi le 1^{er} juin 1926 :

Cette musique a permis de porter le film à son plus haut triomphe. Elle était par moments si forte, elle exerçait, en liaison avec les images, un pouvoir tel sur les spectateurs, provoquait à tel point leur excitation intérieure, qu'ils devaient se cramponner aux sièges. La musique de la séquence de l'escalier est particulièrement grandiose, ainsi que le moment où le « Potemkine » se prépare pour la bataille. On croit littéralement partir avec le navire tant la mesure et le rythme des machines sont bien imités. Ce que vous aviez pensé comme musique pour *le Potemkine* est plus que largement atteint. Nous vous envoyons dans ce même courrier, en cadeau, une partition complète.²⁹

- 25 La presse, commentant la première, confirme ces déclarations :

Le théâtre Apollon a donné, grâce à une musique d'Edmund Meisel, une interprétation particulièrement captivante du film. Le compositeur et chef d'orchestre a travaillé abondamment les dissonances, propres à déchirer les nerfs au même titre que les scènes sauvages de l'œuvre filmique. Les deux cependant manquent d'une conclusion harmonieuse. Pourtant sur ce point on peut dire de cette musique particulière, où la batterie joue un rôle directeur, qu'elle est stylistiquement juste et adaptée.³⁰

- 26 D'autres se montrent insatisfaits :

Un compositeur de ce rang aurait pu être stimulé dans l'écriture de la musique de ce film. Edmund Meisel, à qui a incombé la responsabilité de la musique, n'a pas eu là la main très heureuse, sauf à la fin.³¹

- 27 La réussite du final a souvent été soulignée :

Un compliment particulier revient de droit au musicien Edmund Meisel, qui [...] a réussi à créer un espace musical accordé à la majesté et à la grandeur des images. Il réussit à rendre un rythme effrayant, tiré du grondement des machines, du martèlement des pistons, et du déchaînement des canons, que sa musique rend vivants.³²

- 28 Et un résumé provocant :

Une bonne partie de l'effet est à mettre au compte de la composition musicale. On s'en apercevrait immédiatement si le film était montré sans cette musique provocante.³³

- 29 La presse est donc plus ou moins unanime pour estimer – à l'égal de ce que Hans Richter disait de la composition de Meisel pour *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927) –, qu'elle « remplaçait la traditionnelle forme passive de l'accompagnement musical par une forme active. »³⁴

- 30 La critique ne resta pas non plus muette là-dessus :

Meisel ne sera pas pris au sérieux par une grande partie des bons musiciens et des vrais créateurs en musique : nombre de personnes sérieuses le tiennent pour un danger direct, car il est, dans le choix de ses moyens, sans scrupule, et il remplace la technique par la propagande et le chahut.³⁵

- 31 Plus tard Theodor Adorno et Hanns Eisler, dans leur critique de la musique du *Potemkine*, pèseront le pour et le contre :

Meisel avait un modeste talent de compositeur et sa partition n'était certes pas un chef-d'œuvre. En tout cas, elle était à cette époque "non commerciale", elle s'était libérée des clichés neutralisants et avait préservé, quoique un peu grossière, une

certaine efficacité. On ne peut pas dire cependant que sa tendance à l'agressivité ait nui à son efficacité sur le public, au contraire, elle l'a renforcée.³⁶

- 32 La première représentation marqua purement et simplement le début du triomphe, comme l'écrivit la *Prometheus* à Eisenstein :

En peu de jours le film s'est mis à passer dans 25 théâtres de Berlin à la fois, et après 14 jours seulement nous avons 45 copies disponibles qui passaient. (...) Le nombre des copies est donc entretemps monté jusqu'à 50.³⁷

- 33 Le nombre très élevé des interventions policières, dû à l'affluence dans les salles du cinéma, confirme cet accueil démesuré³⁸.

- 34 Peu de temps après on rapporte que pour la seule ville de Berlin 210 salles de cinémas-théâtres avaient programmé la bande³⁹. Les rentrées considérables dues à sa location donnèrent à la *Prometheus* une base financière qui lui permit de produire plus tard à grande échelle ses propres films de fiction et ses documentaires, et de devenir dans le domaine du cinéma la plus importante organisation de gauche de la République de Weimar.

- 35 Du même coup, la musique du *Potemkine* avait soudain rendu Meisel célèbre, y compris pour le commissaire du Reich chargé de la surveillance de l'ordre public...⁴⁰. Il sera d'ailleurs sollicité pour d'autres présentations du film en Allemagne, comme le distributeur l'écrit fièrement à Eisenstein :

De plus nous devons vous annoncer que dans un grand nombre de villes, comme c'est le cas pour Mannheim, Leipzig, Danzig, le compositeur Meisel est en charge de la direction d'orchestre, et que dans ces villes justement le film est projeté magnifiquement. Par exemple à Leipzig, nous avons obtenu pour le *Potemkine* le plus beau théâtre, le Palais Emelka. Tous ces théâtres ont pour ces jours-là un orchestre renforcé, allant parfois jusqu'à 40 musiciens.⁴¹

Les revers dus à la censure

- 36 Mais le film ne fait pas l'unanimité. La presse de droite et l'armée se mobilisent contre lui et en exigent l'interdiction. Alors que la sortie en salles du *Potemkine* est annoncée dans le Wurtemberg et la Bavière, le ministre de l'Intérieur Bolz du land de Wurtemberg déclenche, le 12 juin 1926, une procédure de révision de l'autorisation du film auprès de la haute instance de contrôle des films pour l'ensemble du pays, et en tout cas pour le Wurtemberg. Entretemps, une interdiction de la police est prononcée à Stuttgart. Sous la direction du chargé d'affaires du Wurtemberg à Berlin, les gouvernements des *lands* de Hesse, Thuringe, Bavière et Mecklenburg-Schwerin se rangent à la demande d'interdiction⁴². Considérant que tout film est protégé par une clause juridique et ne peut être interdit du fait de ses opinions politiques, ils se fondent sur la conviction que l'ordre public pourrait être troublé par de possibles flambées de violence au moment des représentations. Le 12 juillet 1926, le film arrive devant une commission de révision qui l'interdit à nouveau. La chambre a fait siens les arguments des requérants. Il s'ensuit une vague de protestations dans la presse libérale et de gauche, protestant contre « le viol de la teneur et du sens des dispositions légales »⁴³. La décision de la haute instance de contrôle qui chapeaute toutes les instances hiérarchiques n'étant plus contestable, la *Prometheus* est contrainte de présenter une nouvelle version très réduite du film, afin d'engager une nouvelle requête.

- 37 La première instance de la commission de contrôle du film, qui est donc à nouveau responsable, laisse passer le film le 28 juillet 1926 dans une nouvelle version de 1421

mètres, dont 117 (presque six minutes) ont encore été coupés. De nouveau, ce sont les scènes de combat qui sont censurées, comme un journal le constate à partir d'une comparaison directe avec la version originale :

On a laissé de côté le coup de verge de l'officier qui fait l'inspection, on a adouci la souffrance des matelots sous la persécution, à tel point qu'il n'en reste presque rien. Les scènes sanglantes sur les marches sont également bien plus douces qu'à l'origine. De même l'organisation "Proletkult" est absente du générique. Et les sous-titres ont été soigneusement revus dans leur intégralité.⁴⁴

- 38 Une fuite a décrit le déroulement de la séance, au cours de laquelle les assesseurs se distinguent en mettant en cause les experts de l'armée et du ministère de l'Intérieur qui répétaient obstinément l'ancien argumentaire contre le film sans tenir compte de sa nouvelle mouture⁴⁵. En Prusse, en effet, les projections s'étant manifestement déroulées sans heurts, ces arguments, avancés pour justifier l'interdiction, ne furent pas retenus.
- 39 C'était une victoire à la Pyrrhus. Herbert Ihering se plaint de ce que le rythme mutilé des images prouve qu'il s'agit là d'une version censurée⁴⁶. Une ultime tentative des cercles de droite pour mettre le film à l'index lors de son passage devant la haute instance de contrôle des films, échoue le 2 octobre 1926 : l'autorisation est confirmée, mais celle qui concerne la jeunesse retirée.
- 40 Un an et six mois plus tard la Prometheus sort à nouveau le film en reprise, accepté par la commission de censure le 5 juin 1928 dans sa version modifiée. Cependant, il n'est en aucun cas question, comme la presse le suggère, d'une version intégrale « sans coupures » de la censure, c'est-à-dire dans la version montée par Eisenstein!⁴⁷ Une version de 1467 mètres avait été déposée devant la commission, que celle-ci avait fait très légèrement réduire à 1464 mètres⁴⁸ : elle ne comportait donc que 43 mètres de plus (deux minutes) par rapport à la version finalement acceptée en 1926. L'enjeu était ici d'éveiller à nouveau l'attention de la presse (pour exploiter le film derechef). C'était chose faite, et elle atteste que le film n'a pas vieilli, à la différence de la musique :
- Meisel ne supporte pas la reprise du film aussi bien qu'Eisenstein. Cela sonne souvent faux, il y a un lyrisme édulcoré dans sa partition. De très mauvais moments : celui de la musique funèbre sur les images du révolutionnaire mort. Et d'épouvantables égarements dans la direction des mélodies. Encore pire est la chanson de D'Albert dans la musique joyeuse et lyrique, quand les bateaux des citoyens d'Odessa partent vers le cuirassé. On comprend là, que chez Meisel tout n'est pas rouge, même s'il veut le faire croire. Cependant il reste très au-dessus de la moyenne si on le compare aux illustrations musicales habituelles (et non pas à la musique moderne). Il a apporté à l'orchestre l'idée du rythme parallèle, le gémissement des machines, peu importe où il l'a trouvé.⁴⁹
- 41 On enregistre dans le Wurtemberg de nouvelles tentatives pour obtenir l'interdiction par la commission de censure, non sans que la presse reprenne la légende du « director's cut » menacé : « Le *Potemkine* passe, on le sait maintenant, dans une version qui s'apparente absolument à la version originale russe »⁵⁰.
- 42 Ce qui est intéressant, c'est que les anciennes copies continuent à tourner, ce qui permet de trouver à l'automne 1928, dans une circulaire de l'Aide internationale aux travailleurs (IAH), une offre de location bon marché : « *Le Cuirassé Potemkine* dans sa version ancienne (dans la nouvelle, coût très élevé, allant de 300 à 1000 marks). »⁵¹

La version sonore de 1930

- 43 Avec les débuts du cinéma parlant, le *Potemkine*, qui n'avait été jusque-là accompagné qu'en direct, doit sortir dans une version sonore, comme le rapporte le *Film-Kurier* :

Activité intense en ce moment à la Prometheus. *Le Cuirassé Potemkine* va être sonorisé, avec la musique originale d'Edmund Meisel. Le compositeur dirige personnellement l'orchestre, constitué d'une importante équipe de musiciens. Des chœurs chantés et parlés soulignant les scènes de foule.⁵²

- 44 Dès les premiers comptes rendus on apprend que Meisel ne s'attache pas seulement à sa composition d'origine mais qu'il introduit d'autres éléments sonores, inexistant jusque-là, tels que chœurs parlés, compositions de bruits et voix ! On supprime tous les sous-titres – « sauf dans l'introduction »⁵³ – et les redonne sous forme de dialogues, doublés par des membres de la troupe de Piscator, de la Spielgemeinschaft et du studio Baranowski. On reconnaît, par exemple, sur certaines des photos prises au moment de l'enregistrement sonore et de la synchronisation dans le studio de la Liedertafel de Berlin, l'un des principaux protagonistes du film de Piel Jutzi produit par la Prometheus en 1929, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (« Maman Krausen monte au ciel », distribué en France sous le titre *l'Enfer des pauvres*) : le comédien Friedrich Gnass.

- 45 Il s'agit donc d'une des premières synchronisations de l'histoire du cinéma, dirigée par un jeune metteur en scène du son et dramaturge, Alois Johannes Lippl, qui avait même fait breveter son nouveau procédé :

Des dialogues, des appels etc. devront être méthodiquement comptées par syllabes, et les voyelles et les sons fermés, fixés, et les dialogues retravaillés ensuite, à l'aide d'une échelle sonore et d'un triangle de voyelles, afin d'être mises en correspondance avec les scènes visuelles.⁵⁴

- 46 Les enregistrements se font grâce au procédé Organon et avec des appareils de la Deutsche Grammophon Gesellschaft. Une version parlée anglais devait être également préparée, car la Grande Bretagne et les États-Unis s'intéressaient eux aussi à une version sonore du *Potemkine*.

- 47 Cette tentative de retranscrire entièrement par des dialogues un film muet est absolument inhabituelle (plus de 50 % de scènes sont parlées).

La caractéristique principale de la version dialoguée du *Potemkine* par Alois Johannes Lippl est de s'écarter des canons habituels d'une conversation parlée. Les rapides enchaînements d'images exigent un dialogue court et précis, devenant de plus en plus un montage de mots (à l'instar des images). Une forte rythmique, et donc une dissolution de la parole usuelle étaient nécessaires pour pouvoir être accordé au tempo accru des images.⁵⁵

- 48 Cette stylisation de la langue, ce parlé « raccourci » et souvent proche d'une litanie, demande aujourd'hui un effort d'adaptation, mais il répond au concept politique et artistique de l'époque, c'est-à-dire en gros aux pièces théâtrales d'*agit-prop* de Piscator et Brecht⁵⁶.

- 49 De la même manière, Meisel saisit à son tour l'occasion d'expérimenter une musique avec des bruits :

Les ressources de l'équipe de bruitage sont immenses, depuis le bruit d'un moulin à café, de petits-pois qui tombent dans un récipient de fer-blanc, de pierres secouées dans un tamis, du tonnerre produit par une tôle que l'on agite, de bouteilles vides que l'on frappe donnant le bruit de pièces métalliques se heurtant les unes aux autres, jusqu'à la pétarade par laquelle sont imités, tant des coups de feu isolés que

des salves tout entières. On travaille généralement avec deux microphones seulement, l'un pour l'enregistrement de la musique, l'autre pour les bruits et la voix.⁵⁷

- 50 Auparavant déjà Meisel avait développé, pour les représentations théâtrales de Piscator, une machine à bruits, et de même, commercialisé des disques sur lesquels étaient gravés des bruits de machines qu'il avait produits entre autres avec son orchestre. La nouveauté de la sonorisation du *Potemkine*, c'est que les bruits sont disposés de manière logique, en fonction de la dramaturgie, afin d'accroître la tension, par exemple la rythmique des pistons au moment de la rupture de l'escadre amiral qui laisse passer le cuirassé insurgé. Pour d'autres passages, les bruits, déjà enregistrés sur disques, ont été copiés par-dessus les parties du chœur et de la musique, et mixés avec une « machine à dupliquer ».
- 51 Pour les images, on continue d'utiliser la version de base de Jutzi, comme cela est expressément souligné : « le montage des images demeure inchangé »⁵⁸. Ce qui est confirmé par la fiche de censure de la version sonore⁵⁹ et le maintien, dans le générique, du nom de la personne chargée du travail en Allemagne, Piel Jutzi, dont la Prometheus venait, un peu plus tôt, de se séparer en mauvais termes.
- 52 Si l'on compare cette version sonore du *Potemkine* à la dernière en date autorisée par la censure (1464 mètres), elle est, avec ses 1353 mètres, encore plus courte, tout simplement parce que cent vingt sous-titres environ ont été retranchés⁶⁰. Les 111 mètres de différence représentent, en effet, à 18 images/seconde, cinq minutes et demi (330 secondes), chacun des 120 sous-titres ne durant à l'image qu'environ trois secondes, le temps habituel de l'époque. La structure originelle en cinq actes avait également été rétablie.
- 53 Un problème beaucoup plus important se fit jour du fait de la projection du film sonore aux normes de 24 images/seconde, qui étaient celles du son à aiguille (voir le mode d'emploi sur l'étiquette du disque) : tous les mouvements devenaient plus rapides puisqu'ils avaient été enregistrés à 18 images/seconde. En 1930, l'habitude n'était apparemment pas encore installée de conserver à la copie la vitesse originelle du film – tandis qu'aujourd'hui l'on copie deux fois chaque troisième photogramme. Le nombre de mètres aurait donc dû être prolongé d'un quart. Mais la longueur de la version sonore s'élève à 1353 mètres, ce qui correspond à environ 49 minutes. Meisel, en raison de cette réduction de la durée par rapport aux versions de 1926 et 1928, dut retravailler « de fond en comble son ancienne composition »⁶¹.
- 54 Au cours de la campagne publicitaire lancée avant la première sonore, il s'exprime sur son travail :
- La tâche principale sur laquelle le régisseur du son et le compositeur se sont accordés, a été de styliser la parole au même titre que le son. À la place des titres, qui faisaient désormais défaut, on a mis en place un type de commentaire en style télégraphique. Les mots et la musique ont été ensuite apparentés en fonction de l'atmosphère, dans certains cas ensemble, et dans d'autres séparément. (...) On retrouve, dans la musique, des motifs conducteurs. C'est sur la base musicale d'origine qu'elle s'appuie, changée et enrichie des expériences faites jusque-là.⁶²
- 55 Non seulement le *Berliner Tageblatt* offre, dans son supplément musical hebdomadaire, quatre pages avec les notes des thèmes musicaux les plus importants⁶³, mais l'histoire du « Potemkine » est même racontée sur un mode littéraire⁶⁴. En outre, la Prometheus produit un petit film publicitaire sonorisé (84 mètres).

- 56 Le 1^{er} août, *le Cuirassé Potemkine* passe sans ennuis devant la commission de censure et il est projeté en première devant la salle comble de la Marmorhaus de Berlin :

Le théâtre jubile. La nouvelle version du film a devant elle une nouvelle tournée triomphale dans les salles. [...] La musique réussit à faire la liaison. Elle atteint son plus grand effet avec la marche funèbre des révolutionnaires russes et la musique des machines, qui est devenue maintenant un classique, et est inséparable des images ; elle va avec la conception d'ensemble.⁶⁵

- 57 Il faut noter pourtant certaines réserves en particulier sur les dialogues :

Les matelots parlent maintenant avec des voix qui ne s'accordent pas avec leurs visages, sous la forme de mots d'ordre cinglants. Tout se déplace. Tout est changé. Alors qu'auparavant le montage des images faisait sens, il est maintenant altéré au profit de mots véritables.⁶⁶

- 58 Ailleurs, on blâme les seuls dialogues mais on fait l'éloge des arrangements musicaux :

La scène de l'escalier, déjà très violente dans la version muette, est encore plus bouleversante avec les cris de la foule. Tant que ce sont les compositions de Meisel qui dirigent la sonorisation, nous ne pouvons que l'admirer à nouveau et le soutenir de tout cœur.⁶⁷

- 59 On retrouve le même jugement mitigé pesant le pour et le contre au moment de la première projection en Autriche :

La post-synchronisation est, à vrai dire, à prendre ici comme un moins, pour ce qui concerne les dialogues. À l'inverse, c'est la musique d'accompagnement de Meisel et les chœurs parlés et autres bruits dans le fond sonore, qui donnent de la vie aux images [...] ; si nous devons donc établir une comparaison, la qualité ici n'est pas meilleure que celle de la version muette, mais finalement du même niveau.⁶⁸

- 60 Un organe nazi apprécie, lui, la nouvelle version :

Le film est projeté maintenant sous une forme sonore. Il y a gagné, il fait plus de propagande. Il est intéressant de constater que quelques mesures seulement de "l'Internationale" et ce, à un seul moment, y sont entonnées. Il est possible que ce soit délibérément pour mettre plus en valeur le caractère russe du film.⁶⁹

- 61 À voir ici le film envisagé comme une épopée nationale du peuple russe, on comprend mieux l'appréciation de Joseph Goebbels, qui encouragera plus tard le monde du cinéma de l'époque nazie à produire un « *Potemkine* allemand ».

- 62 La conclusion de la critique qui déplorait tout à l'heure la qualité des dialogues faisait par contre une réserve majeure :

Un document filmique de valeur historique est véritablement démoli par le faux goût du jour.⁷⁰

- 63 Et l'hypothèse d'une sonorisation du *Potemkine* dans un seul but lucratif, est alors formulée :

Certains personnes du métier particulièrement intelligentes, ont voulu exploiter la conjoncture et ont post-synchronisé le splendide *Potemkine* avec la musique originale de Meisel. Ils l'ont totalement défigurée.⁷¹

- 64 Ce n'est pas l'avis du journal du KPD dont les réserves, quant à la sonorisation des films muets, sont balayées lors de la présentation du film :

Il faut donc dire oui à la sonorisation du film qui donne une nouvelle vie à la magnifique symphonie révolutionnaire d'Eisenstein. La partie sonore renforce – malgré ses défauts – l'effet du *Potemkine* muet. On fait l'expérience du film comme si on le voyait pour la première fois. Parce qu'elle est authentique, élémentaire, unique, elle touchent les masses. Grâce à la sonorisation. Grâce à l'intérêt que ce film sonore pour le cinéma sonore emporte.⁷²

- 65 Dans les faits, cet intérêt aigu pour la nouveauté technique que représente le sonore est une des raisons essentielles qui ont amené à préparer cette version du *Potemkine*. Dans le domaine de la distribution, le commerce des films muets ne marche plus que péniblement, et l'état des finances de la Prometheus en 1930, éveille l'inquiétude. Elle ne produit plus un seul nouveau film de fiction cette année-là, mais seulement six petites bandes documentaires, provenant pour une part d'un matériel déjà projeté. On ne peut pas encore avoir accès aux films sonores soviétiques, ceux-ci cherchant à développer leur propre système sonore pour ne pas dépendre des brevets occidentaux dont le prix est très élevé. La seule réaction possible de la Prometheus est donc de sonoriser un de ses classiques. C'est son dernier effort, son ultime sursaut. Mais les cinémas, dans cette époque de chômage, sont souvent à moitié vides. Et nombre de petits et moyens établissements de cinéma – les clients traditionnels de la Prometheus – ont été brisés par les effets de la crise financière mondiale et les très gros investissements exigés par l'équipement sonore. En décembre 1931, la Prometheus doit déposer son bilan. Son seul film sonore, *Kuhle Wampe* de Slatan Dudow, Bert Brecht, Ernst Ottwalt et Hanns Eisler, alors en cours de production, est racheté par la Praesens⁷³.
- 66 Edmund Meisel meurt quelques mois plus tard, le 14 novembre 1930, à l'âge de 36 ans, des suites d'une opération de l'appendicite. Tous les articles nécrologiques se réfèrent à sa musique pour le *Potemkine*, pour conclure que les approches modernes dans le traitement du sonore ont commencé à partir de son travail :
- Le rythme et le tempo des images du film sont complétés par le son d'une façon unique et forment un tout.⁷⁴
- 67 La version sonore du *Potemkine*, de même que ses versions muettes, seront confisquées par les nazis en 1933. Cette version ne devait de toute façon exister qu'à un nombre réduit d'exemplaires : les trois fois cinq disques retrouvés à Vienne étaient sans doute les seuls alors en circulation en Autriche.

Les versions d'après-guerre

- 68 L'histoire des versions du film après la Deuxième Guerre mondiale sera exposée dans l'ordre chronologique. On en compte essentiellement cinq.
- 69 En 1949-1950 le studio Mosfilm (Moscou) établit une nouvelle version avec une musique composée par Nikolaï Krioukov, interprétée par l'Orchestre de la Cinématographie dirigé par A. Gauk. La bande sonore se trouve là (à la différence du disque à aiguille), sur le même support que le film. Afin que les images puissent être normalement projetées à 24 images/seconde, il est habituel de prolonger leur passage en redoublant chaque troisième photogramme. La longueur de cette copie, artificiellement allongée pour correspondre à la vitesse de défilement du cinéma sonore, est de 1777 mètres (c'est-à-dire 65 minutes à 24 images/seconde, selon la copie du Bundesarchiv de Berlin).
- 70 On pense que c'est l'ancien assistant et ami d'Eisenstein, Grigori Alexandrov, qui aurait changé la formulation de certains intertitres, modifié et raccourci le montage du film, conduisant de ce fait à en dénaturer le sens par endroits. Ainsi quand, dans la scène de l'enterrement sur le port d'Odessa, un bourgeois crie « A bas les Juifs ! » dans la version originale, il est, pour cette raison, battu par la foule. L'intertitre ayant disparu, on

pouvait se demander les raisons de ce subit déchaînement de violence contre un participant qui affiche cependant un air goguenard à l'endroit des manifestants⁷⁵.

- 71 Cette version en son optique sera exportée dans de nombreux pays. Elle continuait néanmoins, tout comme la version muette du film distribuée dans le monde entier, à porter les marques de la censure allemande.
- 72 L'adaptation ouest-allemande de cette version-ci comporte encore plus d'altérations. Les intertitres ont été enlevés et remplacés par un commentaire dépolitisé, dont la version avait été établie par Friedrich Luft et récitée par Erich Schellow. La composition musicale apparaît dans ce cas particulièrement absurde, puisque la musique allant avec les intertitres ayant été elle aussi coupée, on assiste à des sautes inexplicables dans le déroulement de la bande sonore. Cette version de 1538 mètres (c'est-à-dire 57 minutes à 24 images/seconde, copie du Deutsches Filminstitut à Francfort) sera entre autres exploitée par la firme Filmkunst de Walter Kirchner (cinéma Die Lupe), et influencera jusque dans les années 1980 en Allemagne de l'Ouest l'approche de ce classique du cinéma.
- 73 En 1972 sort une nouvelle composition, dont le pianiste Arthur Kleiner fournit une version orchestrale, fondée sur la partition d'orchestre de Meisel. Kleiner, qui est né à Vienne en 1903 et y a grandi, a été pendant treize ans administrateur au Musée d'art moderne de New York (MoMA). En tant que directeur musical de la bibliothèque du film, il avait, des années durant, recherché la partition de Meisel sans grand entrain, jusqu'à ce que Jay Leyda découvre, en 1970, certaines indications d'instruments pour les « voix d'orchestre » à Moscou, dans le fonds Eisenstein des Archives d'État pour l'art et la littérature conservant les manuscrits et les documents du cinéaste (TsGALI).
- Je n'ai pu avoir de Leyda que la partition d'orchestre sur microfilm. La partition du chef d'orchestre manquait. Les clés manquaient. Il y avait juste le rouleau 1, 2, et 3. J'ai donc dû retranscrire les voix de tous les instruments et puis trouver la clé correspondante. Ce n'était pas facile. La version censurée du film, sur laquelle Meisel avait travaillé, était plus courte que la version qui se trouvait devant moi. Je devais donc rallonger la partition pour qu'elle s'accorde à la longueur du film.⁷⁶
- 74 Kleiner utilisa la version image du MoMA, longue de 715 mètres, au format 16 mm (c'est-à-dire 66 minutes à 24 images/seconde, copie des Freunde der Deutschen Kinemathek de Berlin). Il dut cependant rajouter les passages manquants, c'est-à-dire allonger la musique. La reconstitution fut exécutée pour la chaîne de télévision KCET de Los Angeles, avec un orchestre d'étudiants. Une copie 16 mm avec son magnétique procédant de cette interprétation fut montrée à Berlin en 1974 au Forum des Jungen Films, et se trouve dans l'archive des Freunde der Deutschen Kinemathek. Cette version a été diffusée à la télévision, sur la chaîne ZDF, le 22 janvier 1978.
- 75 En 1973, les Staatliche Filmarchiv de la République démocratique allemande (RDA), montrent, dans le cadre de la rétrospective « Film et Lutte de classes » au festival du film documentaire de Leipzig, deux actes du *Potemkine* avec la musique de Meisel. Il devait sans doute s'agir de vestiges de l'ancienne version sonore des années 1930, bien qu'on eût affaire à une copie avec son optique (le son sur disque ayant vraisemblablement été transcrit sur support optique). Les deux actes provenaient vraisemblablement du Gosfilmofond de Moscou, en tout cas ils sont introuvables dans les Bundesarchivs allemandes d'aujourd'hui⁷⁷. On peut aussi penser qu'il s'agit d'une version sonore montrée à Moscou mais destinée seulement à présenter des extraits du

Potemkine qui renvoyaient, à titre d'exemple, aux voix d'orchestre déposées dans les archives Eisenstein.

- 76 En 1975, pour son cinquantième anniversaire, le studio Mosfilm fait restaurer le film sous la conduite du responsable de l'« héritage » filmique et éditorial d'Eisenstein pour l'Union des Cinéastes d'URSS, Sergeï Ioutkevitch, avec Naum Kleiman et Dimitri Vassiliev. Quelques plans trouvés en Allemagne et aux États-Unis, appartenant entre autres à la vie sur le cuirassé avant les événements, et à la séquence des escaliers (notamment ceux qui avaient été coupés en Allemagne pour leur violence), sont réintroduits avec leurs intertitres complets⁷⁸ – à l'exception de l'exergue du début, dû à Trotski, qui demeure tabou aujourd'hui encore⁷⁹. Le Goskino (administration centrale du cinéma soviétique), commanditaire de l'opération, souhaite une musique « profondément soviétique » : on réalise alors une compilation à partir d'œuvres de Dimitri Chostakovitch qui vient de mourir. Ce sont des fragments tirés de sa Symphonie n° 10 et 11 (*l'Année 1905*), 12 (*l'Année 1917*) et 5 (*la Toccata*), provenant presque tous d'enregistrements historiques (sur disques) de la Philharmonie de Léningrad, dirigée par Yevgueni Mravinski. En raison d'une différence de tonalité avec l'Orchestre de la Cinématographie, seul un petit passage sera ré-enregistré sous la direction de A. Kliot et A. Lapissov. La musique de Chostakovitch considérablement plus lente que l'« énergique » version sonore de Meisel ne suit pas exactement les développements de l'action comme celle-ci. Cela tient aussi à la nature du support, puisqu'on utilisait des disques prêts à l'emploi. Cette version, d'une longueur de 2013 mètres (74 minutes à 24 images/seconde, copie du Deutsches Institut für Filmkunde) est, depuis 1978, disponible en location chez les Freunde der Deutschen Kinemathek, ainsi qu'au *Deutschen Institut für Filmkunde*. Les sous-titres russes ont été remplacés, dans cette dernière copie, par des sous-titres allemands.
- 77 En 1986, Enno Patalas, directeur du Filmmuseum de Munich, avec le spécialiste de Meisel, Lothar Prox, produit de nouvelles restauration et sonorisation du film. Une copie positive, que le Filmmuseum de Munich tient du Gosfilmofond, est remontée, complétée, et pourvue d'intertitres en allemand. Les ajouts proviennent de trois copies nitrates du *Potemkine* conservées à Londres.
- 78 Le but de l'opération est de produire une version qui, d'une part, fonctionnerait avec la musique composée par Meisel, mais qui rende aussi compte de la critique d'Eisenstein à l'égard de la version de Jutzi, et enfin, qui irait le plus loin possible dans l'annulation des coupures et falsifications de la version allemande⁸⁰.
- 79 Elle a été produite à l'occasion d'une commande d'un nouvel arrangement de la musique de Meisel⁸¹. En 1983, Konrad Vogelsang et Lothar Prox avaient trouvé dans la bibliothèque du Land de Saxe à Dresde, une partition pour piano complète de la musique de Meisel, une édition « pour direction d'orchestre au piano », que la Prometheus avait, dans l'exploitation de 1926, mis à disposition des chefs d'orchestre dans les cinémas de l'époque.
- 80 Mark Andreas Schlingensiepen sera requis pour établir sur la base de ce document, une nouvelle version pour orchestre, qui, en 1986, lors d'une tournée en Allemagne et en France⁸², sera exécutée par la Jeune Philharmonie allemande, sous la direction de David Shallon. Pour les retransmissions à la télévision bavaroise et suisse, la musique de cette version sera exécutée, sous la direction de Mark Andreas, par l'Orchestre de la Radio-télévision de la Suisse italienne.

- 81 Cette version filmique et sonore reste cependant, tant sur le plan philologique que sur celui de l'histoire du cinéma, un compromis. Car d'un côté on a cherché à adapter la partition de Meisel composée pour une structure en six actes à la structure originale en cinq actes, et réarrangé pour des parties au montage « corrigé », de l'autre, certains des changements d'images de Jutzi qu'Eisenstein n'avait pas explicitement critiqués ont été conservés. Ainsi la séquence de l'escalier, qui commence dans la version originale du Goskino de 1925 (et donc aussi celle avec accompagnement de Chostakovich) par quatre gros plans d'une femme se rapprochant par saccades, débute chez Patalas et Prox, par les bottes des cosaques et une salve de fusil⁸³. Cette version de Patalas et Prox ne reconstitue donc ni la version originale du Goskino de 1925, ni celle de Jutzi de 1926.
- 82 Les ajouts de ces trois copies londoniennes sont également utilisées dans une deuxième version, dite « version de Munich », de 1359 mètres (74 minutes à 16 images/seconde, copie du Filmmuseum de Munich). Elle ne suit pas la version de Jutzi, mais cherche à remonter la version du Goskino de 1925, au plus près de l'original. À vrai dire, elle conserve des intertitres de l'après-guerre provenant du Gosfilmofond. Cette version n'existe que sous la forme de positif à des fins de projection, mais une archive britannique en a laissé tirer un négatif.
- 83 En 2005, pour la Berlinale, Patalas présente l'ultime version (à ce jour) se rapprochant le plus de l'original de 1925⁸⁴. Dans le cadre d'un projet de restauration de grande envergure, qui se fait sous la direction générale de la Deutsche Kinemathek, financée par la Deutsche Kulturstiftung, on s'inquiète du négatif, mais malgré des interventions diplomatiques au plus haut niveau, il n'est pas possible d'avoir accès au négatif original, rapatrié à Moscou, comme on l'a dit, au plus tard, en 1945. Le Gosfilmofond juge qu'il n'est plus possible d'en tirer une copie. Donc, pour la restauration, on travaille sur la base d'une copie de première génération issue du négatif original, copie de 1939 que le Museum of modern Art (MoMA) avait reçue, conservée⁸⁵ et qui passe pour transmettre au plus près le montage et la succession des titres originaux. Le générique introductif, « Acquired through the courtesy of the Scientific Research Institute, Moscow and the Reichsfilmarchiv, Berlin », laisse supposer que le négatif caméra d'origine se trouvait, à l'époque encore, en Allemagne. Là-bas le *Potemkine* avait été interdit et saisi en 1933, en même temps que d'autres films de la Weltfilm (une filiale de la Prometheus). Dans une plainte émise par l'ambassade soviétique le *Potemkine* sera nommé expressément et il sera signalé à son propos que les films de la Weltfilm qui ont été confisqués, sont la propriété de la représentation commerciale soviétique⁸⁶. Les copies saisies se retrouvèrent dans la Reichsfilmarchiv en 1938⁸⁷. Le MoMA a cédé après la guerre cette copie au British Film Institute. À Londres, Patalas put exploiter une autre deuxième copie encore, directement issue du négatif caméra original, que le Film Booking Office de Londres avait importée d'Allemagne à la fin des années 1920. Enfin, une troisième copie londonienne de la Film Society fut livrée en plus, comme matériel complémentaire.
- 84 La nouvelle « version berlinoise » de 1388 mètres (70 minutes à 18 images/seconde, copie de la Stiftung Deutsche Kinemathek) répare donc les interventions de la censure allemande, en se laissant, entre autres, guider par un scénario du film transcrit par Ippolit Sokolov dans les années 1930. Les intertitres sont présentés à nouveau pour la première fois, dans leur typographie originale de 1925, la citation de Trotski est insérée au début, et enfin, il est fait du résultat une copie de sécurité.

- 85 Pour la présentation à la Berlinale, la musique de Meisel a été de nouveau choisie, cette fois dans un arrangement d'Helmut Imig, conseillé par Lothar Prox, et joué par le vaste Deutsche Filmorchester de Babelsberg. À vrai dire, cette entreprise comporte en elle-même une certaine contradiction, la bande-image reconstituant la version du Goskino de 1925, tandis que la musique écrite pour la version de Jutzi de 1926 demandait d'être adaptée à la nouvelle réorganisation du montage (au moins pour les 36 passages remontés), Imig et l'Orchestre enregistrèrent la musique de Meisel également pour la version de 1926, reconstituée par Patalas en même temps (malheureusement en vidéo seulement). Les deux versions devraient être reportées sur un dvd d'études, qui devrait également comporter quelques exemples de la reconstitution de la version retrouvée sur disque de 1930. Le Österreichisches Filmmuseum à Vienne prépare l'édition de ce *Potemkine* sonorisé sur un dvd à paraître en 2006.
- 86 Évidemment il manque encore toujours des passages entiers, comme l'indiquent des vestiges inexplicables qui formaient à l'origine des petites scènes concises. Un exemple en est la prise du torpilleur n° 267, envoyé en éclaireur par la flotte, et qui est décrite par les critiques de cette époque⁸⁸.
- 87 Finalement, la version de Berlin n'est qu'un pas supplémentaire se rapprochant de la version qui fut projetée à l'origine. Mais sans doute ne faut-il pas être trop fixé sur ce principe de l'original, puisque les autres versions ont eu, dans leurs pays respectifs et à l'époque de leur exploitation, le statut d'original.

Conclusion

- 88 Résumons donc en conclusion ce qu'il en fut des différentes versions du *Potemkine* présentées en Allemagne : la version du Goskino de 1925, deux de longueurs différentes dans la version de Jutzi de 1926, la version de Jutzi de 1928, la version avec disques de 1930, la version d'Alexandrov avec musique de Krioukov de 1950, la version de Friedich Luft, également musique de Krioukov des années 1950, la sonorisation de Kleiner en 1972, la version de Kleiman avec une compilation de Chostakovich de 1975, la version de Patalas et Prox de 1986, la version de Munich de 1986, et la version de Berlin 2005.
- 89 *Potemkine* – comme l'a dit Chris. Marker – a décrit l'inconscient collectif de toute une génération. En effet, ses images sont à ce point devenues une réalité collective, qu'après une projection un ancien marin du navire alla trouver Eisenstein en lui disant que « dans les scènes d'exécution sur le pont arrière il s'était effectivement tenu sous le prélat » quoiqu'il se soit en fait agi d'une trouvaille de mise en scène d'Eisenstein lui-même !⁸⁹ Quelle belle fiction, qui pouvait à ce point se muer en réalité... Herbert Ihering écrivit avec raison à l'occasion de la première allemande :
- Si, parmi les documents de la fin des années 20 tout avait été perdu et que seul le *Cuirassé Potemkine* ait été sauvé, on aurait sauvegardé avec lui un témoignage actuel du travail humain, comme *l'Illiade*, comme le chant des *Nibelungen*. Le cinéaste ? Il est presque sans importance. Mais il s'appelle Eisenstein. Il a techniquement parfaitement réussi à exprimer une opinion universelle.⁹⁰
- 90 Il n'y a aujourd'hui rien à retrancher de ces paroles pathétiques, même si entretemps plus de cent ans d'histoire du cinéma ont passé.
- 91 Le 8 janvier 2001, pour la première fois, un film a été inscrit au patrimoine de l'Unesco (Memory of the World), or ce n'était pas le révolutionnaire *Potemkine* mais *Metropolis* de Fritz Lang (1926). Un film, décidément, peut en cacher un autre.

ANNEXES

SSSR 1925 Bronienosets Potiomkin (« God 1905 »)**URSS 1925 Le Cuirassé Potemkine (« L'Année 1905 »)**

Titre de la censure allemande : *Das Jahr 1905 (Panzerkreuzer « Potemkin ») / L'Année 1905 (Le Cuirassé « Potemkine »)*

Réalisation Sergueï Eisenstein. Scénario Nina Agadjanova-Choutko, S. Eisenstein
 Assistants réalisateurs Grigori Alexandrov, Alexandre Antonov, Mikhaïl Gomorov,
 Alexandre Levchine, Maxime Chtraoukh. Décors Vassili Rakhals. Image Edouard Tissé.
 Assistants image Vladimir Popov, S. Klioutchevski. Montage S. Eisenstein. Titres Nikolaï
 Asseiev, S. Eisenstein, Sergueï Tretiakov (URSS 1925). Titres allemands Phil Jutzi (All.
 1926). Musique Nikolaï Golovanov, Leonid Sabaneïev, Iouri Feier (URSS 1925), Edmund
 Meisel (All. 1926 et sonorisation 1930), Nikolaï Krioukov (URSS 1950), Dimitri
 Chostakovitch (URSS 1976).

Interprétation Alexandre Antonov (le marin Vakoulintchouk), Grigori Alexandrov (le
 lieutenant Guiliarovski), Vladimir Barsky (le commandant Golikov), Mikhaïl Gomorov
 (le marin Matiouchenko), I. Bobrov (le jeune marin réprimé), Alexandre Levchine
 (l'officier en second), Zavitok (le Dr Smirnov), Andreï Faït (un sous-officier), Maroussov
 (un officier), Poutiata (le pope), Konstantin Feldman (un délégué étudiant sur le
 cuirassé), A. Massena (une vieille sur le môle), Protopopov (un vieux sur le môle),
 Brodski (un journaliste), Glotov (le provocateur antisémite), Silberman (un marin sur le
 môle), N. Poltavtseva (l'institutrice au lorgnon), A. Glauberman (Aba, le jeune garçon
 tué sur l'escalier), Propenko (la mère d'Aba), Serenine (l'étudiant sur l'escalier), Laskaïa
 (une femme à lunettes), Korbeï (le cul-de-jatte), Julia Eisenstein (la femme avec l'oie),
 Beatrice Vitoldi (la mère/la nurse au landau), Krause, Dagmarov, Sokolski, T. Suvorina,
 Repnikova (des hommes et des femmes sur le port), Marins de la Flotte de la mer noire,
 Habitants d'Odessa, Pêcheurs.

Production 1^{er} studio du Goskino, Moscou. Directeur de production Jakob Bliokh. Durée
 mars-novembre 1925. Tournage extérieurs à Odessa, studio à Moscou. Longueur 1740
 mètres (URSS 1925) / 1586,85 mètres (All. 1926 ; 1617 mètres avant censure) / 1421
 mètres (All. 1926) / 1464 mètres (All. 1928 ; 1469 mètres avant censure) / 1353 mètres
 (All. 1930, version sonore : 49 minutes à 24 i/s). Format 35mm, n/b, 1 :1.33, 1925 muet,
 1930 sonorisée avec des disques sonores à aiguille, 1950 et 1976 piste sonore sur la
 pellicule. Censure allemande interdit 24.3.1926, B.12595 / autorisé avec interdiction à la
 jeunesse 10.4.1926, O.349 / interdiction : 12.7.1926, O.581 / autorisé même pour la
 jeunesse : 28.7.1926, B.13346 / autorisé avec interdiction à la jeunesse : 2.10.1926, O.801
 / autorisé avec interdiction à la jeunesse : 5.6.1928, B.19166 / autorisé avec interdiction
 à la jeunesse : 1.8.1930, B.26505 (= version sonore).

Première 24.12.1925, Moscou (Théâtre Bolchoï Vingtième anniversaire de la révolution
 de 1905). Sortie publique 18.1.1926, Moscou (Kino Khoudojnestvenni). Première
 allemande 21.1.1926, Berlin (Großes Schauspielhaus, Lenin-Gedenkfeier). Sortie

publique allemande 29.4.1926, Berlin (Apollo-Theater). Ressortie : 19.6.1928, Berlin (Taentzien-Palast). Sortie allemande de la version sonorisée 12.8.1930, Berlin (Mamorhaus).

– Vitesse 18 - 20 i/s (recommandé par Naum Kleiman)

– Deutsche Fassung 1926 und wohl auch 1928 : Phil Jutzi (Zwischentitel und Neumontage).

– Hersteller der deutschen Fassungen 1926, 1928, 1930 : Prometheus-Film-Verleih und -Vertriebs-GmbH, Berlin.

– Distribution mondiale Sovkino, Moscou, Auslandsabteilung der Sowjetischen Handelsvertretung, Berlin. Distribution en Allemagne Prometheus, Berlin (All. 1926, pour Berlin, est-et Mitteldeutschland). Albert Angermann, Hamburg (D 1926 für Norddeutschland). Martin's Filmhaus, Düsseldorf (All. 1926, pour Rheinland-Westfalen). E. Herninghaus, München (D 1926, für Süddeutschland). Filmkartell Weltfilm (All. 1930, nichtgewerblich et 16mm). Prometheus (All. 1930 Tonfilmfassung)

– Deutsche Tonfilmfassung 1930 : Musik, Chöre, musikalische Leitung : Edmund Meisel. Dialogbearbeitung, Tonregie, Geräusche : Alois Johannes Lippl. Sprecher : Schauspieler des Piscator Ensembles, u.a. Friedrich Gnass. Tonstudio : Berliner Liedertafel. Tommischung : F.C. Erich. Aufnahmeingenieur : F. Thomann. Tonsystem : Organon (Nadelton). Aufnahmegeräte : Deutsche Grammophon Gesellschaft. Produktionsleitung : Wilhelm Karl Gerst.

– Deutsche Bearbeitung der sowjetischen Tonfilmfassung von 1950 : Text : Friedrich Luft, Sprecher : Eich Schellow.

NOTES

1. Cette étude reprend et développe un article paru dans *medien & zeit*, n° 1, 2003, qui avait pour origine la préparation scientifique de l'exposition permanente « medien.welten » au Musée des techniques de Vienne. Je remercie les personnes suivantes pour leurs informations concernant ma recherche : Laura Bezerra, Hans Brecht, Christian Dewald, Jeanpaul Goergen, Fred Gehler, Ulrich Gregor, Jürgen Kasten, Naum Kleiman, Enno Patalas, Lothar Prox, Martin Reinhart, Barbara Visarius.

2. Les avis divergent encore aujourd'hui sur cette date de la première projection : 21 décembre (Leyda), 24 décembre (Sudendorf, Patalas), 1^{er} janvier 1926 (Seton) voire 7 novembre 1925 (Bulgakowa). Selon Naum Kleiman, directeur du Musée du cinéma de Moscou et spécialiste d'Eisenstein, la projection du film, qui devait avoir lieu dans le cadre du vingtième anniversaire de la Révolution de 1905 le 21 décembre, fut déplacée le 24 pour que Trotski puisse y assister (lettre à l'auteur).

3. Jay Leyda, *Kino : A History of the Russian and Soviet Film*, New Jersey, Princeton University Press 1983 [1960], p. 197 et sq. (éd. franç., *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976). Voir également dans cet ouvrage la citation de Lounatcharski.

4. Werner Sudendorf, *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*, München, Hanser Verlag, 1975, p. 63. Voir également les déclarations positives d'Ippolit Sokolov du 7 janvier 1926, dans Oksana Bulgakowa, *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, Berlin, Freunde der deutschen Kinemathek, 1995, p. 100. [En France, Barthélémy Amengual consacre deux pages de son *Cuirassé Potemkine* chez Nathan-Synopsis, 1992, pp. 22-23, à évoquer le

problème et établir le « triomphe » du film et du réalisateur au lendemain de la première ainsi que le succès public du film dès son exploitation à partir du 19 janvier 1926. On relève en particulier les chiffres comparés du *Potemkine* et de *Robin Hood* avec Douglas Fairbanks, à l'avantage du film d'Eisenstein, du moins les deux premières semaines (NdE)].

5. Leyda, *op. cit.*, p. 483.

6. Voir Bruce Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic*, Austin, University of Texas Press 1990, p. 121.

7. Pfeiffer cité dans Babette Gross, *Willi Münzenberg. Eine politische Biografie*, Leipzig, Forum, 1991 [1967], p. 267.

8. Rapport de la *Rote Fahne* cité par Gerd Meier dans *Deutsche Filmkunst*, n° 1, 1962, p. 14. De même Eisenstein : « Der Weg des *Potemkin* durch die deutsche Zensur » (1926) dans Sergej M. Eisenstein, *Schriften 2. « Panzerkreuzer Potemkin »*, München, Hanser, 1973, pp. 200 et 203.

9. Voir la lettre de la Prometheus à Eisenstein du 16 avril 1926, dans Oksana Bulgakowa (dir.), *Eisenstein und Deutschland*, Berlin, Akademie der Künste, Henschel, 1998, pp. 74-75. On y évoque notamment le risque de provocations fascistes contre un tel film « engagé » (*Tendenzfilm*).

10. Le détail de ces interventions est donné par Enno Patalas, dans *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein (UdSSR 1925) mit der live gespielten Originalmusik von Edmund Meisel (Deutschland 1926)*, Köln, Junge deutsche Philharmonie, 1986, pp. 36-39. Voir les commentaires d'Eisenstein sur ces modifications dans Eisenstein, *Schriften 2, op. cit.*, pp. 200 et sq.

11. Procès-verbal de la commission de contrôle des films. Le cas du *Potemkine* par rapport à la censure est documenté en détail dans « Dokumente zur Aufführung des *Panzerkreuzer Potemkin* in Deutschland 1926 » dans Hermann Herlinghaus (dir.), *Sergei Eisenstein - Künstler der Revolution*, Berlin (Est), Henschel, 1960, pp. 228-327, *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, n° 3, 1967, pp. 1105 et sq. *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1928-1932*, vol. 1, Berlin (Est), Henschel, 1978, pp. 323-369. On peut consulter les documents originaux rendant compte des décisions de la haute commission de contrôle des films sur le *Potemkine* sur le site www.deutsches-filminstitut.de/collate où ils représentent plus de 500 pages !

12. Voir Eisenstein, *Schriften 2, op. cit.*, p. 205.

13. Voir un passage de son « Journal » du 3 février 1928 dans Bulgakowa (dir.), *Eisenstein und Deutschland, op. cit.*, p. 39.

14. Les passages supprimés seront reportés en détail dans la fiche de censure dont le fac-similé est reproduit dans *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein, op. cit.*, pp. 11-18.

15. Contrairement aux dates données chez Sudendorf (*Eisenstein, op. cit.*), Eisenstein venait juste de quitter l'Allemagne avant la révision du jugement le 10 avril, et c'est la Prometheus qui dut, par télégramme, lui apprendre la décision, comme le laisse entendre la lettre envoyée à Moscou le 16 avril (publiée dans Bulgakowa, dir., *Eisenstein und Deutschland, op. cit.*, p. 74-75).

16. Voir l'annonce dans le *Reichsfilmbblatt* (reproduite dans *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung, op. cit.*, avant la page 289). Enno Patalas suppose même que le négatif a été vendu à la Prometheus (*Panzerkreuzer Potemkin - Das Jahr 1905*, Berlin, Filmmuseum et Kulturstiftung des Bundes, 2005, p. 10). Il est pourtant certain que la Sovfilm avait accès au négatif et pouvait préparer et vendre des copies.

17. Il est en revanche probable que la projection privée du film au Ciné-Club de France à Paris, le 13 novembre 1926, ne dépendît pas de cette copie censurée par la commission allemande de contrôle des films – qui concernait la distribution commerciale, interdite en France. (NdE).

18. Plaintes et ordre donné publiés dans *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung, op. cit.*, pp. 331 et sq.

19. Cité par Lothar Prox dans, *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein, op. cit.*, p. 32.

20. Lothar Prox dans *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein*, op. cit., pp. 30-34.
21. Amengual parle « d'un arrangement musical [d'Eisenstein] à partir de thèmes de Bach » pour la sortie du film en URSS, après une infructueuse tentative auprès de Prokofiev, op. cit., pp. 13-14 (NdE).
22. Lothar Prox dans *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein*, op. cit., p. 31.
23. Edmund Meisel, « Wie schreibt man Filmmusik ? », dans *Ufa-Magazin*, n° 14 (1^{er} au 7 avril 1927), reproduction en fac-similé dans Werner Sudendorf, *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, Francfort-sur-le-Main, Filmuseum Frankfurt, 1984, p. 58 (= *Kinematograph* n° 1).
24. Eisenstein, « Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes *Panzerkreuzer Potemkin* » (1939), dans *Schriften 2*, op. cit., pp. 180 et sq. (trad. franç. « L'Organique et le pathétique dans la composition du Cuirassé *Potemkine* », dans *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions du Progrès, 1958).
25. Edmund Meisel, « Musikalische Zusammenarbeit mit S. M. Eisenstein », *Film-Kurier*, n° 49, 25 février 1928.
26. « Tel que nous le concevons, le produit artistique [...] est avant tout un tracteur qui laboure le psychisme du spectateur selon une orientation de classe donnée. » (Eisenstein, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », *Kino journal ARK*, n° 4-5, 1925, trad. franç. dans *Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, 1974, p. 151). On trouve dans le même texte l'affirmation que le cinéma soviétique doit « fendre les crânes ! [...] Fendre les crânes avec un ciné-poing [...] fendre, plus que jamais ! Place au ciné-poing ! » (*Ibid*, pp. 153-154) et, auparavant, s'agissant du « Montage des attractions » (1923-4) au théâtre et au cinéma, l'idée du « façonnage du spectateur dans le sens désiré à travers toute une série de pressions calculées sur son psychisme. » (op. cit., p. 127).
27. Des extraits de cette correspondance sont publiés dans *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, n° 3, 1967, pp. 1112-1120 ; Sudendorf, *Meisel*, op. cit., pp. 75-88 ; Bulgakowa, dir., *Eisenstein und Deutschland*, op. cit., pp. 85-90.
28. « Turned his picture into an opera » (Ivor Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Berlin [Est], Seven Seas Publishers, 1968, p. 32). Pour les détails voir Lothar Prox dans *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein*, op. cit., p. 32.
29. Lettre de la Prometheus à Eisenstein du 1^{er} juin 1926, dans Bulgakowa, dir., *Eisenstein und Deutschland*, op. cit., pp. 76-78.
30. *Licht-Bild-Bühne*, 1^{er} mai 1926.
31. *Die Welt am Abend*, 3 mai 1926.
32. *Vossische Zeitung*, 1^{er} mai 1926.
33. *Kinematograph*, 9 mai 1926.
34. Hans Richter, *Der Kampf um den Film*, München, Hanser Verlag, 1976, p. 145 (texte de 1937-39).
35. *Film-Kurier*, 20 juin 1928.
36. Theodor Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, édition critique établie par Eberhardt Klemm, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977, p. 172 (trad. franç. *Musique de film*, Paris, L'Arche, 1972, p. 157).
37. Lettre de la Prometheus à Eisenstein du 1^{er} juin 1926, op. cit., p. 77.
38. Voir les rapports reproduits dans *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, op. cit., pp. 337-342.
39. *Der Film*, 23 mai 1926.
40. Voir *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, n° 3, 1967, p. 936.
41. Lettre de la Prometheus à Eisenstein du 1^{er} juin 1926, op. cit., p. 78.
42. Voir *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, op. cit., pp. 345 et sq et p. 352.
43. *Vorwärts*, 14 juillet 1929.
44. *Berliner Allgemeine Zeitung*, 24 juillet 1929.
45. *Berliner Tageblatt*, 28 juillet 1928.

46. *Berliner Börsen-Courier*, 28 juillet 1926 (repris dans Herlinghaus (dir.), *Sergei Eisenstein - Künstler der Revolution*, op. cit., pp. 322 et sq., dans Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht*, Reinbek, Rowohlt 1967, pp. 385 et sq, et dans *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein*, op. cit., p. 26 (avec une date erronée).
47. *Film-Kurier*, 20 juin 1928.
48. La fiche de censure a disparu mais les coupures ont été indiquées sur la fiche de censure de 1930, qui reprend la décision de 1928.
49. *Film-Kurier*, 20 juin 1928.
50. *Film-Kurier*, 28 juillet 1928.
51. *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, op. cit., vol. 2, p. 226 et sq.
52. *Film-Kurier*, 23 juin 1930.
53. *Licht-Bild-Bühne*, 4 août 1930. Le sous-titre introductif comporta successivement une citation de Trotski (récemment rétablie dans une nouvelle « restauration » du film), puis de Lénine, disant l'importance de la révolution de 1905 : « La révolution est une guerre. C'est la seule guerre légitime, juste, nécessaire, la seule grande guerre de toutes celles que connaît l'histoire. Cette guerre est déclarée et déclenchée en Russie. – Lénine, 1905 » (NdE).
54. *Film-Kurier*, 18 juillet 1930.
55. *Film-Kurier*, 4 juillet 1930.
56. Dont on a un témoignage précieux avec la scène d'agit-prop autour de l'expulsion des locataires chômeurs dans *Kuhle Wampe* de Dudow, Brecht, Ottwalt et Eisler (1932) où toutes les paroles sont scandées et dites en commun afin de pouvoir être repris par les spectateurs.
57. *Film-Kurier*, 18 juillet 1930.
58. *Licht-Bild-Bühne*, 18 juillet 1930.
59. Trouvée récemment au Deutsches Institut für Filmkunde, Francfort-sur-le-Main.
60. La version la plus longue de Jutzi, en 1926, comportait cent trente-sept sous-titres.
61. *Licht-Bild-Bühne*, 18 juillet 1930.
62. *Film-Kurier*, 9 août 1930.
63. *Berliner Tageblatt* 2 août 1930.
64. *Arbeiterbühne und Film*, n° 8, août 1930, pp. 24 et sq.
65. *Film-Kurier*, 13 août 1930.
66. *Berliner Börsen-Courier*, 14 août 1930.
67. *Licht-Bild-Bühne*, 14 août 1930.
68. *Paimann's Filmlisten*, 5 septembre 1930.
69. *Der Nationale Sozialist*, cité dans *Arbeiterbühne und Film*, n° 9, Septembre 1930, p. 24.
70. *Berliner Börsen-Courier*, op. cit.
71. *Der Film*, 16 août 1930.
72. *Rote Fahne*, 15 août 1930.
73. La Praesens de Lazare Wechsler, société zurichoise liée à la Prometheus – dont elle diffusait les films en Suisse. Sur la fin de la Prometheus, voir Thomas Tode, « La culture du film de gauche dans la République de Weimar », dans Klaus Kreimeier et alii, dir., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, 1895 -1945*, vol. 2, Stuttgart, Reclam, 2005, pp. 559 et sq. (NdA). C'est la Praesens qui produit, en 1929, le film d'Eisenstein et Tissé, *Frauennot-Frauenglück* s'inscrivant dans le cadre de la lutte pour le droit à l'avortement. (NdE)
74. *Film-Kurier*, 15 novembre 1930.
75. Dans les versions allemandes de 1926 et 1930 ce titre, rapportant un propos explicitement antisémite, a disparu. On ne sait pas exactement quand il a été ôté de la version soviétique, en tout cas on le trouve encore dans le scénario du film publié en 1935 par Ippolit Sokolov en allemand dans *Sergei Eisenstein - Künstler der Revolution*, op. cit., p. 368 et il figure dans le découpage du film plan par plan (photogrammes à l'appui) publié en URSS à la fin des années 1960.

76. « Michael Merchant interroge Arthur Kleiner » dans *Classic Film Collector*, Indiana, Pennsylvanie, n° 41, Winter 1973. En allemand dans *Blätter des Internationalen Forums des Jungen Films* 1974, n° 1. Voir également l'interview de Berndt Heller avec Kleiner dans, Sudendorf, Meisel, *op.cit.*, pp. 39-42 et 95.
77. Renseignement tiré de Sudendorf, Meisel, *op. cit.*, p. 95, complété par des entretiens avec Manfred Lichtenstein (archiviste du Staatlichen Filmarchiv de RDA et organisateur de la rétrospective), Ulrich Kasten et Naum Kleiman.
78. Sans respecter leur typographie d'origine.
79. On a rapidement remplacé la citation de Trotski par une de Lénine, voir note n° 53.
80. Lettre d'Enno Patalas à l'auteur du 21 décembre 2003. Voir également *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein, op. cit.* Le commentaire d'Eisenstein sur les modifications dans *Schriften 2, op. cit.*, pp. 200 et sq.
81. Voir la brochure parue lors de la première présentation dans *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein op. cit.*
82. Les villes de la tournée : Cologne, Francfort-sur-le-Main, Munich, Strasbourg, Witten, Paris (Opéra Bastille).
83. Eisenstein avait monté ces prises de vue de salves de façon à produire une inversion du rapport de causalité (d'abord une peur inexplicable puis la vue des armes) voir Eisenstein : « Plötzlich », *Schriften 2, op. cit.*, pp. 117-119. Jutzi les avait remontées, dans la version de 1926, ainsi que d'autres choses du même genre, dans le sens d'un rapport de causalité conventionnel (NdA). C'est également ainsi que la version de 1950 sonorisée par les Soviétiques, présentait ce passage. Dans « Le montage des attractions au cinéma » (1924), à propos de *la Grève*, Eisenstein oppose précisément deux montages, l'un logique, l'autre futuriste, dans la scène de la fusillade : « non pas l'enchaînement : cran de sûreté – coup de feu – balle au but – chute –, mais l'enchaînement : chute – coup de feu – cran de sûreté – ramassage des blessés, etc. » (*Au-delà des étoiles, op. cit.*, pp. 139-140).(NdE).
84. Comparer les brochures suivantes parues lors de la première présentation : *Panzerkreuzer Potemkin - Das Jahr 1905*, Filmmuseum de Berlin et Kulturstiftung des Bundes, Berlin 2005.
85. Manifestement non identique à la copie obtenue par l'intermédiaire de l'élève d'Eisenstein Jay Leyda, qui, à peu près à la même époque, arriva dans la collection du MoMA. Sur les contradictions entre les versions, voir l'article à paraître de Patalas pour le *Journal of Film Preservation*.
86. *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, n° 3, 1967, p. 991. On ne sait pas exactement s'il est aussi fait référence aux négatifs, mais il est vraisemblable que la *Weltfilm* en ait également eu à sa disposition.
87. Hans Barkhausen, à l'époque archiviste à la Reichsfilmarchiv, rapporte cela d'après la connaissance qu'il en a. Il nomme explicitement le *Potemkine* dans *Der Archivar*, n° 2, 1978, p. 222.
88. Par exemple *Rote Fahne*, 1^{er} mai 1926.
89. Sergej Eisenstein, *Yo - Ich selbst. Memoiren*, Band 1, *op. cit.*, p. 205. En français — où l'édition des « Mémoires » est lacunaire — voir son texte intitulé « les Douze Apôtres » (1945) dans *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions du Progrès, 1958, pp.23-24. Dans un ouvrage consacré à la « véritable histoire » du « Potemkine », Richard Hough reprenait lui-même cette invention d'Eisenstein en en faisant une procédure usuelle dans la marine russe ! (*The Potemkine Mutiny*, 1960 ; en français : *la Mutinerie du Cuirassé Potemkine*, Paris, Laffont, réédition Le Livre de Poche, 1969, p. 22) (NdE).
90. Berliner Börsenkurier, 1^{er} mai 1926.

RÉSUMÉS

Le Cuirassé Potemkine d'Eisenstein connu, lors de sa distribution en Allemagne, un accompagnement musical dû au compositeur Edmund Meisel qui fit sensation et enthousiasma le réalisateur quand il put l'entendre. Cet accompagnement mythique, perdu puis retrouvé, donna lieu à des projections-concerts dans les dernières décennies. Cependant la découverte récente au Musée des techniques de Vienne de disques appartenant à la version sonorisée du film lors de sa ressortie en 1931 est un événement sans doute plus important : c'est Meisel lui-même qui reprit sa partition, introduisit des chœurs chantés par la troupe de Piscator, dans cette version « oubliée » du film dont on avait retranché les cartons pour en faire un film sonore. L'auteur retrace l'ensemble de la question des différentes versions du film et des différentes musiques qu'on lui adjoignit, question qui révèle bien d'autres enjeux que simplement musicaux : idéologiques, politiques, économiques.

Eisenstein's *Battleship Potemkin*, when shown in Germany, was accompanied by a musical composition by Edmund Meisel, which thrilled audiences and its director, upon hearing it. The rediscovery of this mythic accompaniment has given way to several silent film concerts over the past few decades. Yet, the recent unearthing at the Vienna Museum of Technology of records from the 1931 synchronized sound release is an even more important event. In this « forgotten » sound version of the film, whose subtitles had been removed, Meisel himself reworked his score and introduced choruses sung by the Piscator company. The author retraces the question of different film versions and their associated music, a question that reveals many other stakes beyond music : ideological, political, economic.

AUTEURS

THOMAS TODE

Chercheur indépendant et cinéaste, collaborateur de diverses institutions cinématographiques en Allemagne, a étudié la communication visuelle à Hambourg et soutenu une Maîtrise en Études cinématographiques à Paris. Spécialiste de Vertov, Richter, Kaufman, Marker, van der Keuken. Il a participé à l'édition de *Abenteuer eines Auges* de Johan van der Keuken (Hamburg, 1987 et Basel-Frankfurt, 1992), *Chris. Marker - Filmessayist* (München, 1997), *Dziga Vertov - Tagebücher/Arbeitshefte* (Konstanz, 2000) et publié dans plusieurs ouvrages collectifs dont Nicole Brenez, Christian Lebrat, dir., *Jeune, Dure et Pure !* (Paris, 2001) et des revues comme *CineGraph Lexikon*, *Cinémathèque*, *Cinema*, *Hors-Champ*, etc. Parmi sa filmographie : *Im Land der Kinoveteranen : Filmexpedition zu Dziga Vertov* (1996) et *Revolution im Ton* (2005-6).

Independent researcher and filmmaker, collaborator at diverse film institutions in Germany. He studied Visual Communication in Hamburg and completed a Master's degree in Film Studies in Paris. Specialist of Vertov, Richter, Kaufman, Marker and van der Keuken, he participated in the edition of *Abenteuer eines Auges* of Johan van der Keuken (Hamburg, 1987 et Basel-Frankfurt, 1992), *Chris. Marker - Filmessayist* (München, 1997), *Dziga Vertov - Tagebücher/Arbeitshefte* (Konstanz, 2000). He has also published work in several anthologies including *Jeune, Dure et Pure !* (eds. Nicole Brenez and Christian Lebrat, Paris, 2001) and the journals *CineGraph Lexikon*, *Cinémathèque*, *Cinema*, and *Hors-Champ*, to name a few. His filmography includes *Im Land der Kinoveteranen : Filmexpedition zu Dziga Vertov* (1996) and *Revolution im Ton* (2005-6).