

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

31 | 2000

Abel Gance, nouveaux regards

---

### Gance/Eisenstein, un imaginaire, un espace-temps

Christian-Marc Bosséno et Myriam Tsikounas

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/72>

DOI : 10.4000/1895.72

ISBN : 978-2-8218-1038-9

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2000

Pagination : 239-250

ISBN : 2-913758-07-X

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Christian-Marc Bosséno et Myriam Tsikounas, « Gance/Eisenstein, un imaginaire, un espace-temps », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 06 mars 2006, consulté le 27 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/72> ; DOI : 10.4000/1895.72

---

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Gance/Eisenstein, un imaginaire, un espace-temps

Christian-Marc Bosséno et Myriam Tsikounas

---

- 1 Dans une lettre adressée à Abel Gance en août 1971, Kevin Brownlow, qui devait consacrer une partie de sa vie à reconstituer, bandelette après bandelette, le « film-momie » qu'est *Napoléon*, s'émerveille d'une découverte faite à Moscou, lors de sa visite au « Cabinet Eisenstein » : une photo de Gance, dédicacée à l'auteur d'*Octobre*. On connaît l'aventure de ce cliché, pieusement conservé dans la mémoire muséale du réalisateur soviétique : Gance l'avait remise à Eisenstein, lors de leur entrevue aux studios de Joinville, le 25 février 1930, sur le plateau de *la Fin du Monde*<sup>1</sup> ; rencontre éphémère de deux cinéastes qui, en des lieux différents mais à une même période de l'histoire du cinéma, celle de l'apogée du muet et des dernières tentatives de conciliation entre cinéma narratif et avant-gardes esthétiques, s'attelèrent chacun au filmage de « sa » Révolution. Réalisant au même moment leurs épopées historiques respectives, Abel Gance et Sergueï Eisenstein ont des trajectoires artistiques parallèles. Mais chacun des deux a-t-il pu influencer l'autre ? *Le Cuirassé Potemkine*, *Octobre* et *Napoléon*, tous trois nourris de sources d'inspiration et de références intellectuelles proches, présentent de nombreuses similitudes, sans qu'il soit possible de parler d'une contamination ou d'une migration d'images d'un cinéaste à l'autre<sup>2</sup>. Il est vrai que Gance et Eisenstein considèrent autrement, tant l'inscription de leur(s) film(s) dans l'histoire que son (leur) sens politique et, au delà, divergent quant à leur conception même du 7<sup>e</sup> Art.
- 2 Les deux metteurs en scène n'auraient-ils pas alors pour seul dénominateur commun la démesure qui les amènera à rédiger d'innombrables scénarios mais à achever peu de films – inlassablement repris, refondus – et leur occasionnera, au sein de deux systèmes de production fort dissemblables, des déboires professionnels quasi identiques ? Les deux hommes partagent aussi les mêmes goûts littéraires et artistiques, et, chacun, la même passion pour l'histoire et pour le pays de l'autre. Assez logiquement donc, ils se livrent aux mêmes types d'expérimentations cinématographiques et font des trouvailles très proches. Et pourtant, à partir de réflexions analogues, ils fabriquent des

images et des récits radicalement différents, relevant de « lignes générales » ouvertement opposées.

Des goûts communs

- 3 Depuis sa prime enfance, Eisenstein baigne dans la culture française, spécialement dans l'histoire des révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle, de 1789 à la Commune. Tout petit, il prend l'habitude de tourner les pages des « tas d'albums parisiens » que son père a, pour la plupart, « rapportés de l'Exposition Universelle de 1900 »<sup>3</sup>. Dès qu'il sait regarder et lire, il se « plonge avidement » dans les « albums sur Napoléon Bonaparte », personnage qui le séduit<sup>4</sup>. À Paris, en 1906 (il a alors huit ans), le réalisateur est vivement impressionné par les figures de cire du Musée Grévin et voit sur les Boulevards plusieurs féeries de Méliès, des productions Pathé sur la Terreur et l'Empire<sup>5</sup>. Il parcourt également les ouvrages sur la Révolution française, l'Empire et la Commune qui sont alignés dans la substantielle bibliothèque familiale, et dit avoir connu les révolutions parisiennes avant l'histoire de son propre pays. Immédiatement après, il découvre *les Misérables* et l'intégralité des « Rougon-Macquart ». Dumas, Hugo, Balzac, Zola et Maupassant n'ont guère de secret pour lui. Rapidement aussi, Eisenstein se met à collectionner les estampes et les caricatures françaises. Ultérieurement, il acquiert, parfois grâce au concours de Léon Moussinac<sup>6</sup>, des lithographies originales d'Honoré Daumier, des gravures de Gustave Doré, des numéros de *l'Éclipse* et de *l'Assiette au beurre* ainsi qu'un « choix étonnant d'images d'Épinal »<sup>7</sup>.
  - 4 Abel Gance, qui a évidemment énormément lu sur la Révolution française et l'Empire, est, lui, fasciné par le monde slave. Dans ses rares écrits et ses carnets intimes, il ne cesse de convoquer Tolstoï et Dostoïevski. Il connaît tout sur la Campagne de Russie car il ambitionne de tourner la suite de *Napoléon, 1812*, à Moscou, dans les studios de la Mejrabpom. Pour incarner Napoléon à l'écran, il n'envisage que le grand acteur russe en exil Ivan Mosjoukine<sup>8</sup>. Le rôle de Danton ne peut, selon lui, qu'être confié au chanteur lyrique Alexandre Koubitsky. En 1929, lorsque Gaumont rompt ses relations avec le Sovkino, le cinéaste n'hésite pas à s'aventurer dans la distribution des films soviétiques en France, ce qui lui vaudra bien des soucis. La commission de censure lui impose, en effet, des coupures drastiques, mal vécues non seulement par la représentation commerciale du Sovkino<sup>9</sup>, mais par les communistes français, Léon Moussinac en tête<sup>10</sup>.
  - 5 Les deux artistes partagent également, sans le savoir, la même passion pour la philosophie allemande. L'un comme l'autre, par exemple, se sent spécialement proche de Novalis. Alors qu'en janvier 1928 Gance consigne dans son carnet : « Tout Novalis m'apparaît comme un moi oublié qui se retrouve »<sup>11</sup>, Eisenstein note, deux mois plus tard, à propos du *Cuirassé Potemkine* : « Involontairement nous nous sommes remémorés le poète Novalis qui voilà bien longtemps écrivait... »<sup>12</sup>. Unis par ce réseau d'influences littéraires communes, d'où émerge la double figure du héros et de l'artiste romantiques, frappés au coin d'un destin prométhéen, Gance et Eisenstein s'attèlent tous deux, au même instant, entre 1924 et 1927, à la représentation des grandes heures de leurs révolutions nationales respectives.
- Des expérimentations cinématographiques similaires...
- 6 Imprégné de la même culture et des mêmes images, les deux cinéastes s'intéressent, assez naturellement, à des sujets semblables. Ils songent, par exemple, aux mêmes adaptations. Très ami avec Blaise Cendrars qu'il avait rencontré sur le tournage de *J'accuse* et qui fut son assistant sur *la Roue*, Gance envisage d'adapter *l'Or*. Quelques

années plus tard, en juin 1930, Eisenstein, qui ignore vraisemblablement ce projet inabouti, rédige pour la Paramount un premier scénario... d'après le même roman<sup>13</sup>.

- 7 Au même moment, puisque Eisenstein élabore *Octobre* en 1926-1927 et que Gance tourne *Napoléon* de 1925 à 1927, les deux artistes mettent aussi en scène de manière presque identique les deux chefs issus de la révolution. Avant d'accéder au pouvoir, Bonaparte et Oulianov sont pourchassés et condamnés à l'exil dans des plans comparables. Ils sont isolés de tout, dans un espace nocturne, purement plastique et marqué par la présence des quatre éléments : la terre sur laquelle est plantée l'humble tente de Lénine en Finlande, l'île que quitte Bonaparte ; l'eau, étang brumeux de Carélie ou Méditerranée déchaînée ; l'air, qui gonfle la toile, de la tente dans un cas, du drapeau français converti en voile dans l'autre ; le feu, qui réchauffe une théière/qui semble embraser la Convention. Dans les deux films, des trames et des tulles, placés devant l'objectif, rendent ces images spécialement photogéniques. Lorsque ces « grands hommes » sortent de leur clandestinité pour exposer leur programme, leur charisme et la lueur d'espoir qu'ils représentent pour les humbles sont également exprimés de la même façon. La scène de Bonaparte refusant le joug anglais en Corse répond à l'épisode de la gare de Finlande, où, en avril 1917, Lénine énonce ses thèses. Des visages radieux captés en gros plan, s'illuminent en apercevant leur héros au pouvoir presque hypnotique, lui-même auréolé d'une lumière quasi céleste (Gance évoque dans son scénario la « radioactivité » de Bonaparte).
- 8 Les deux films trahissent aussi chez les deux réalisateurs la même conviction : pour prendre le pouvoir, il faut, au préalable, s'être forgé des symboles. Et les deux leaders ont le même emblème : l'aigle. Au visage de Bonaparte se substitue plusieurs fois, par surimpression, celui d'un oiseau de proie. Dans un curieux cadrage, Lénine qui harangue la foule, subitement pris de dos, en forte plongée, avec son manteau noir ouvert, sa tête nue et son crâne rasé devient lui-même un aigle, donc la métaphore d'un nouveau tsar. Suspendu entre le ciel – qu'il semble quitter – et la terre – sur laquelle il descend – entre-deux, donc à l'instant prégnant où l'événement se cristallise, Lénine comme Napoléon au sommet de son promontoire (sur les hauteurs d'Albenga), au début de la campagne d'Italie, deviennent l'allégorie même de l'Histoire en marche. Ces deux visions traduisant sans doute une réinterprétation commune du *Bonaparte au pont d'Arcole* de Gros, qui réussit à capter l'instant précis où la figure du dirigeant s'impose, s'irradie, s'isole du flux révolutionnaire, pour désormais l'incarner entièrement.
- 9 Gance et Eisenstein tentent tous deux de transposer à l'écran les mêmes descriptions littéraires. Le scénario initial de *Napoléon* prévoyait une longue séquence consacrée au supplice de Théroigne de Méricourt, fustigée par les Tricoteuses. Au moment de tourner les « journées de Juillet », Eisenstein se remémore « le célèbre épisode de l'assaut des poissardes contre Théroigne de Méricourt ». Par associations d'idées, il songe que Zola s'est inspiré de ce drame pour bâtir un passage de *Germinal*. Et cet extrait en rappelle un autre, celui des femmes de mineurs châtrant l'usurier Maigrat. Il décide alors de mettre en scène des bourgeoises en furie lynchant un porte-étendard bolchévique, se souvenant pour cette séquence de l'image des Versaillaises frappant de leur parapluie les prisonniers de la Commune<sup>14</sup>.
- 10 Les deux cinéastes s'appuient également sur un vaste héritage pictural. Ils retraitent parfois les mêmes chromos. Ainsi les sans-culottes qui gardent la porte de la Convention et les sous-prolétaires qui envahissent les caves du Palais d'Hiver le 25 octobre sont-ils tout droit sortis des gravures de Gustave Doré.

- 11 Les deux artistes ont aussi la volonté commune de fabriquer des « images musique ». Dans *Octobre*, Eisenstein cherche à donner l'impression du grondement d'un canon roulant dans les enfilades du Palais d'Hiver jusqu'au salon où les ministres tsaristes se sont repliés. Il met au point un système de diaphragmes en iris, s'ouvrant et se fermant sur les salles vides selon un rythme élaboré, simulant un peu l'écho qui se propage à travers les salles<sup>15</sup>. Abel Gance, de même, veut construire des « symphonies visuelles », grâce à ses triptyques et surtout à l'usage répété des surimpressions (il parle, lui, de réimpressions) qui auront pour mission d'organiser la musique visuelle de son film, par exemple dans l'apothéose de sa *Marseillaise* aux Cordeliers.
- 12 Eisenstein et Gance se livrent, enfin, aux mêmes réflexions sur le cinéma. Chacun décide d'insérer de la couleur dans des films en noir et blanc. Tandis que le premier, dans le final du *Cuirassé Potemkine*, rougit au pochoir chacun des photogrammes du drapeau qui claque fièrement au sommet du navire, le second fait surgir des derniers plans de son *Napoléon*, projeté sur trois écrans devenus étendard, du bleu sur la gauche et du rouge sur la droite.
- 13 Tous deux expérimentent de concert des montages flash où s'entrelacent des plans composés de deux ou trois photogrammes seulement, où les effets de parallélisme visent à opposer les nombres et les mouvements : la Convention noire de monde/Bonaparte seul sur une barque ; un peloton de soldats qui descend les marches du grand escalier d'Odessa, une unique figurante qui les remontent, son enfant mourant dans les bras...
- ... Mais des films radicalement autres
- 14 Si les deux réalisateurs sont convaincus que leur art consiste, non pas à reproduire mécaniquement l'univers sensible, mais à l'interpréter et font les mêmes découvertes, en revanche, ils ne s'accordent pas sur la signification à donner à ce réel réfracté par le prisme de la fiction.
- 15 Les deux artistes cherchent à outrepasser les limites inflexibles du cadre, qui ont été imposées par les fabricants de pellicule. Pour atténuer cette rigidité, tous deux multiplient les jeux de cache, de fondus, d'iris, de dégradés. Par contre, leur objectif est tout autre. Gance conçoit une projection sur triple écran pour agrandir le champ de vision, pour donner un droit de regard circulaire sur l'immensité d'un paysage, pour « restituer le souffle de l'épopée » et permettre, mieux encore que par des divisions d'écran en quatre, six ou neuf parties, des « rapprochements d'images inattendus ». Sur ces trois écrans, l'espace est centrifuge. Les personnages regardent fréquemment vers un ailleurs qu'on découvre par panoramique ou travelling latéral. En outre, dans ses films, les mouvements d'appareil abondent. La virtuosité de la caméra, arrachée de son trépied, n'est là que pour faire mieux voir le monde dans sa continuité physique et événementielle : restituer la vision d'un cavalier qui galope, d'un enfant sur un traîneau, en un mot, c'est le leitmotif de Gance : « faire du spectateur un acteur », l'intégrer dans le dispositif narratif comme partie-prenante de l'histoire en marche. Les effets de subjectivité sont tels que le réalisateur, dans l'un de ses découpages préalables de *Napoléon*, avait conçu la scène de l'exécution de Danton comme filmée par une caméra qui aurait pris la place de la tête du guillotiné, voyant par ses yeux, basculant dans le panier avant d'être brandie à la foule par le bourreau, le regard du spectateur s'obscurcissant de sang.
- 16 Si Eisenstein souhaite, lui aussi, modifier le cadre filmique, c'est pour de toutes autres raisons, non pas pour permettre au public de mieux voir, d'éprouver l'espace, la vitesse,

mais pour orienter son regard, le diriger, faire en sorte que son attention ne puisse se disperser et pratiquer un « cinéma coup de poing ». Le cinéaste n'élargit pas le cadre mais le verticalise ou le redouble par la présence d'un rectangle dans le rectangle, pour fabriquer un espace centripète : éliminer le hors-champ, faire converger « l'ensemble des lignes vers le centre ». De même, s'il veut en finir avec la planéité de l'écran, c'est pour obtenir « le façonnage (du) spectateur dans le sens désiré »<sup>16</sup>. Le projet de réalisation prévoyait que, dans l'image finale, la proue tranchante du *Cuirassé Potemkine* s'avance sur l'objectif, donc sur la salle, et crève au sens propre l'écran, la toile sur laquelle était projetée le film se déchirant à cet instant.

- 17 Eisenstein vise au centre et trace une ligne, là où Gance ouvre sans cesse à de nouvelles perspectives, comme le soulignera Élie Faure à propos des tryptiques de *Napoléon* : « La gloire de l'écran est de suggérer sans cesse l'existence d'espaces nouveaux, de dimensions naissantes, d'univers mouvants, par-delà celui qu'il délimite sous nos yeux »<sup>17</sup>.
- 18 Les deux hommes expérimentent un autre procédé : il disposent sagement dans le périmètre filmé un miroir. Chez Gance, la technique vise, comme les précédentes, à amplifier l'espace. Tout Brienne se mire dans le métal argenté tenu par Bonaparte enfant, lors de la bataille de boules de neige. Chez Eisenstein, l'utilisation est diamétralement opposée. La glace, subitement posée sur une marche de l'escalier d'Odessa, ne vise pas à refléter le paysage mais à resserrer l'attention du destinataire sur le drame, à capter la terreur sur le visage d'un jeune figurant, vu sous deux angles simultanément. Les autres surfaces réfléchissantes – rétroviseurs, boules en verre, phares... – sont convexes, pour altérer la vision du spectateur, le mettre « en état de transe », lui délivrer une vision analogue à celle d'un fumeur d'opium ou de peyotl<sup>18</sup>.
- 19 Les deux cinéastes inventent également des effets de montage parallèle. Dans l'épisode de la « double tempête », Gance, en entretenant des plans de Napoléon seul sur une mer déchaînée et des plans de la Convention très agitée, exprime la parenté entre l'homme et la nature, l'*Einführung*. Eisenstein, au contraire, ambitionne, par cette technique, d'instaurer des causalités illusives entre deux actions autonomes se jouant sur deux espaces disjoints. Dans *Octobre*, par un subtil entrelacs des plans, le spectateur a l'impression qu'un soldat, dans une tranchée, va être écrasé par un tank qui descend d'une chaîne de fabrication. Il cherche aussi à faire évoluer ses personnages simultanément en deux lieux contigus. Le petit garçon – véritable copie du *Gamin des Tuileries* de Daumier – est alternativement à proximité du trône de Nicolas et enfoncé dedans.
- 20 Les deux artistes ont des positions inconciliables non seulement sur la représentation de l'espace mais du temps. Gance, à la suite de Michelet, se fixe pour objectif la « résurrection du passé », sa reconstitution fidèle, avec cependant toutes les ambiguïtés d'usage pour un artiste pris entre volonté pédagogique proclamée et désir de retravailler le matériau. Dès 1927, il se réjouit que la parole puisse bientôt venir consacrer le film historique
- en donnant la possibilité de faire dire aux personnages les textes exacts rapportés par les contemporains. En ajoutant à cela, autant que faire se peut, l'authenticité des sites, des monuments, de tout ce qui rappelle encore les époques de l'histoire, on arrive à en réaliser une véritable résurrection.<sup>19</sup>
- 21 Le cinéaste cultive une vision de l'histoire marquée par les historiens romantiques, et ne se permet de la romancer (notamment par l'introduction d'intrigues secondaires)

qu'à compter du moment où un substrat documentaire strict est établi. L'histoire devient donc libre de droits pour l'auteur qui s'appuie sur une documentation précise, a compulsé des bibliothèques entières et frappe nombre de citations en intertitre d'un péremptoire « authentique », le fanatisme du détail étant supposé cautionner la vraisemblance du tout.

- 22 Eisenstein se moque éperdument de la véracité des faits. Il réécrit l'histoire en fonction des enjeux du temps présent. Il rectifie certains plans d'*Octobre* en fonction des mésaventures officielles de Trotski et n'hésite pas à transformer l'échec du *Cuirassé Potemkine* en victoire, arrêtant le récit « au point jusqu'où elle peut passer à l'actif de la Révolution. Au-delà c'est l'agonie »<sup>20</sup>. Surtout il remet en cause l'historiographie traditionnelle. Alors que Gance relate linéairement les faits, filme les combats, les chevauchées, les tirs d'obus..., détaille les temps forts comme les déliés de la geste napoléonienne, Eisenstein s'efforce de suggérer sans montrer. Dans *Octobre*, par la seule force du montage, il parvient à fabriquer artificiellement un tir à partir de deux séries de plans immobiles, en croisant les gros plans d'un visage de soldat et d'une mitrailleuse. Il tente aussi de prouver, par les seuls moyens de l'art, que certains événements ne changent rien alors que d'autres induisent des bouleversements irréversibles. Il fait défiler à l'envers un fragment de la bande image, de telle sorte que la statue d'Alexandre III, déboulonnée en février 1917, se ressoude durant la Kornilovtchina, pour symboliser la Restauration. Il suggère que les rapports qui étaient possibles au départ entre les groupes sociaux ne le sont plus à la fin, en jouant sur l'architecture globale du récit, en bâtissant chacun des actes qui compose son film en deux parties égales qui se répondent en s'inversant.
- 23 Les montages apparents les plus sophistiqués n'ont pas non plus les mêmes finalités chez les deux metteurs en scène. Eisenstein ne s'intéresse qu'à l'instant révolutionnaire, au moment où le temps s'enraye, où les logiques spatiales s'inversent. Sur chaque victoire des communistes, fût-elle éphémère, des pauses descriptives dilatent la durée et les acteurs effectuent subitement des gestes décomposés en plans ultra-brefs et remontés dans le désordre. Ses deux épopées tendent vers l'instant zéro de la révolution, montrent les préparatifs, la mise en marche et l'organisation du « grand soir », qui ne peut survenir que lorsque les Bolcheviks sont devenus les maîtres du temps. Le propos de Gance est tout autre : il vise à exprimer comment un événement long de dix ans, la Révolution, se condense en un homme, Bonaparte, qui se devra d'être son héritier et son continuateur. Pas d'instant révolutionnaire donc, mais une accumulation d'épisodes qui vont légitimer la prise du pouvoir, ce mécanisme narratif (qui justifie la construction du film en une série de tableaux épiques menant chacun à un paroxysme) culminant avec la séquence de la visite de Bonaparte, sur le point de partir en Italie, aux fantômes de la Convention. Dans ce qui n'est encore que le prologue d'une vaste fresque (qu'il croit pouvoir poursuivre mais il n'atteindra pas même « l'instant zéro » du Pont d'Arcole, sans parler de celui de Brumaire), le cinéaste filme la façon dont dix-huit siècles d'histoire, du Christianisme aux Droits de l'homme, se cristallisent (pour reprendre un terme stendhalien) en un individu et un principe de pouvoir. Chez l'un, la révolution est donc un processus rectiligne, entièrement organisé par un chef qui élimine progressivement ses opposants, chez l'autre, elle est un maëlstrom dont Bonaparte émerge autant par nécessité historique qu'au hasard d'une partie de Colin-Maillard. En effet, là où Eisenstein campe un Lénine monolithique, Gance dessine un Bonaparte polymorphe, souvent héroïque (entre iconographie

classique et western), parfois drôle, à l'occasion ridicule. Pour l'un l'histoire ne progresse que par ruptures, pour l'autre, elle est accumulation, sédimentation, stratification. En ce sens, l'usage gancien de la réimpression est une formidable métaphore de tout processus d'écriture historique, le palimpseste visuel répondant à celui des récits et des réinterprétations.

- 24 Eisenstein tente de mettre au jour une béance originelle quand Gance recherche un aboutissement. Dès lors que les horloges d'*Octobre* indiquent au monde entier l'heure H, la révolution est terminée, l'histoire finie et le nouveau régime mis sur ses rails. Bonaparte, lui, bascule des hauteurs de la campagne d'Italie vers l'inconnu. Fidèle aux historiens de la Troisième République qui l'inspirent, Gance abandonne son personnage en héritier de 1792 et ne parvient guère à l'imaginer en souverain. Il renonce d'ailleurs à son projet d'histoire complète de l'itinéraire napoléonien, pour des raisons de production certes mais pas seulement. En effet, l'unique projet que le succès du « premier » épisode inspire dans l'immédiat au réalisateur est celui, précisément, de la chute de l'Empereur, de Waterloo à Sainte-Hélène, comme si seules l'ascension et la déroute du héros étaient figurables.
- 25 Ainsi, ces divergences esthétiques trahissent-elles des oppositions politiques fondamentales entre un cinéaste soviétique qui répond à une commande sociale et un artiste français qui a créé sa propre maison de production. Ce qui rend leur expérience captivante, c'est qu'à l'aide des mêmes matériaux et à partir des mêmes réflexions, Eisenstein et Gance révèlent des attentes contradictoires du monde à venir, l'assise différente des deux sociétés dans lesquelles ils inventent le 7<sup>e</sup> Art.

## NOTES

- 1.« Épopée. Gance. Colette », *Mémoires 1, Œuvres/3*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 369-379. Eisenstein rend visite à Gance, qui « possède deux ministres » suite à ses démêlés avec les autorités françaises qui ont interdit, quelques jours plus tôt, la projection de son film *la Ligne générale* en Sorbonne et lui ont demandé de quitter le territoire. *La Fin du Monde*, film dans lequel Abel Gance incarne le Christ, ne sera jamais achevé.
- 2.*La Roue* ne sort en URSS que le 26 décembre 1927. Mais Eisenstein a vraisemblablement vu des extraits de ce film et de *J'accuse* dès 1926, quand Ilya Ehrenbourg donne en Russie une série de conférences sur le cinéma français et projette des fragments des « œuvres les plus représentatives de Gance, l'Herbier, Epstein, Kirsanoff et Delluc ».
- 3.*Mémoires 1, Œuvres/3, op. cit.*, p. 165-166.
- 4.*Mémoires 1, Œuvres/3, op. cit.*, tout spécialement p. 80.
- 5.*Mémoires 1, Œuvres/3, op. cit.*, p. 170-171.
- 6.Cf. Lettres de Léon Moussinac à Sergueï Eisenstein des 2 août 1930 et 17 février 1931, BnF, Arts du spectacle, 4° Folio/35 (1).



7. *Mémoires 2, Œuvres/5*, Paris, UGE 10/18, 1980, p. 249. Quand il n'achète pas à Paris via Léon Moussinac, Eisenstein fait ses emplettes dans une librairie de Saint-Pétersbourg/Pétrograd, située près de la place Znamenski.

8. Contrairement à la légende, Mosjoukine n'a pas du tout refusé le rôle, la mort dans l'âme, parce qu'étant russe il ne se sentait pas le droit d'interpréter un personnage historique français. Il a décliné l'offre pour « inconcordance des conditions matérielles » (il n'acceptait de signer un contrat de deux ans avec les Films Abel Gance que s'il était payé davantage). Cf. lettre d'Ivan Mosjoukine à Abel Gance, en date du 4 juillet 1924, BnF, Arts du spectacle, « Napoléon », 4° COL-36/554.

9. Voici, par exemple, la teneur d'une conversation téléphonique retranscrite entre Tovbini – représentation commerciale de Paris – et Nigel – représentation commerciale de Berlin pour les films russes : « j'ai donné l'ordre de renvoyer immédiatement la copie de *l'Homme...* » (il s'agit de *Débris d'Empire*) car [...] « les contrôles de nos services ont projeté les coupures faites par Monsieur Abel Gance et ils ont été effrayés du massacre que le film a subi. Si dans *Aïna*, vous avez coupé partout les photos du buste de Lénine, vous avez épargné au moins l'idéologie du film, tandis que dans *l'Homme...*, vous avez fait un véritable massacre et le film a perdu nettement le sens soviétique. Nous ne pouvons admettre cela ». (conversation du 29 juillet 1931, « Gance distributeur de films russes », BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/801.

10. Cf. Léon Moussinac, « Notre point de vue – un scandale », *l'Humanité*, 4 mars 1932. Moussinac reproche à Gance d'avoir « tripatouillé et remanié artistiquement après la censure les films soviétiques », notamment *l'Express Bleu* d'Ilya Trauberg, rebaptisé pour la France *le Train mongol*. Le 6 mars 1932, dans une lettre à Gance, Moussinac persiste. Faisant grief au cinéaste d'avoir remanié des montages et réécrit des sous-titres de films russes, il morigène : « Nous préférons qu'on ne les montre pas au public, que celui-ci ignore le cinéma soviétique. Au moins il ne sera pas trompé », BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/48..

11. « Carnet 2 », BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/48.

12. Cité dans *La Non Indifférente Nature 2/Œuvres/4*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 313.

13. Cf. Ivor Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Berlin, Tagenblatt, 1968.

14. Sergueï Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, p. 565-566.

15. Sergueï Eisenstein, *Mémoires/3. Œuvres/6*, Paris, UGE 10/18, 1980, p. 30.

16. Sergueï Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », dans *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE 10/18, 1974, p. 127.

17. Élie Faure, *Photo-ciné*, n° 12, avril 1928.

18. Cf. Sergueï Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1980, p. 95-97.

19. Abel Gance, synopsis de *1812* ou *La Chute de l'Empire*, adressé en 1927 au Soyouzokino, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/48. Il faut noter que le cinéma tsariste avait déjà produit, en 1912, un *1812*, réalisé par Vassili Gontcharov, Kai Hansen et Alexandre Ouralski, co-produit par Khanjonkov et Pathé. Abel Gance ne fait jamais allusion à ce film.

20. Cf. Sergueï Eisenstein, « Constantza », dans *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 33. Arrivés le 25 juin à Constantza, port sur la mer Noire, les marins se rendirent aux autorités roumaines moyennant la promesse de ne pas être inquiétés. Ces engagements ne furent pas respectés et les membres de l'équipage, livrés à la justice tsariste, furent pour la plupart déportés en Sibérie. Matiouchenko fut exécuté. Cf. aussi, sur cette conception

de l'histoire au service du politique, Sergueï Eisenstein, « les Douze Apôtres », *Mémoires* 1, *Œuvres/3*, *op. cit.*, p. 260-275.