



Le cuirassé Potemkine

Bronienocets Potiomkine
de Sergueï M. Eisenstein

Fiche technique

URSS - 1925 - 1h10
N. & B. / Muet

Réalisation et scénario :
Sergueï M. Eisenstein

Musique :
Nicolas Krioukov



Interprètes :

A. Antonov

(Vakoulintchouk)

Gregori Alaxandrov

(Giliarovsky)

Vladimir Barsky

(Golikov)

A. Levshine

(Un officier)

Mikhail Gomarov

(Un marin)

Résumé

Au matin du 14 juin 1905, les matelots du «Potemkine» se révoltent contre leurs lamentables conditions de vie. Le prétexte en est un quartier de viande avariée qu'ils refusent de manger. Ils sortent vainqueurs de la mutinerie, mais non sans dommages : un des leurs, Vakoulintchouk, l'instigateur du mouvement révolutionnaire, est tué. Son corps est porté à Odessa et déposé sur le môle. La nouvelle se répand vite dans la ville et la population, dans un élan de sympathie, apporte des vivres au «Potemkine» et se recueille auprès du mort. Les représailles tsaristes ne se font pas attendre. La foule est littéralement décimée. Quelques coups de canon tirés du «Potemkine» arrêtent la boucherie, mais les marins sont dans l'impossibilité d'intervenir d'une façon plus efficace, car la flotte de l'Amiral leur court sus. Néanmoins, ils passent, intouchés, à travers l'escadre qui s'est ralliée à eux.

Critique

Dans **Potemkine**, «actualité reconstituée» de la fameuse mutinerie de 1905, Eisenstein n'a pas recours à des effets violents et subjectifs mais, avant tout, à une science hautement élaborée du montage : montage rapide, plans répétés, gros plans, détails symboliques, utilisés dans un but de densification dramatique et plastique à laquelle concourt également une extraordinaire dynamique visuelle où la composition et le mouvement de l'image viennent renforcer la vigueur expressive du montage. Le film est animé par un inégalable souffle révolutionnaire où l'apport des éléments plastiques est inséparable du message politique et humain. Par sa beauté et sa puissance, par son intelligence des moyens spécifiques du langage cinématographique, **Potemkine** marque l'avènement des temps modernes dans le cinéma.

Marcel Martin
cinéma n° 57, juin 1961

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Propos du réalisateur

Ce texte est constitué par des extraits de Naissance du Film, un article posthume et inédit de S. M. Eisenstein écrit en 1945 et paru dans la revue soviétique Art Kino (N° 4, juillet-août 1950), à l'occasion de la sortie de la version sonorisée de **Cuirassé Potemkine**. (...) L'histoire de la naissance du **Cuirassé Potemkine** est suffisamment connue. Ce film est sorti d'une demi-page d'un immense scénario «L'année 1905» écrit par nous en collaboration avec Nina Ferdinandowna Agadzhanova au cours de l'été 1925.(...)

Bref c'est le vaste résumé d'un travail préliminaire sans lequel le frémissement de l'année «cinq» n'aurait pu passer tout entier dans l'épisode particulier du Potemkine. Ce n'est qu'en s'imprégnant, en se gorgeant de tout cela, en le vivant que le metteur en scène pouvait par exemple prendre sans hésiter dans son scénario cette simple indication «le cuirassé passe à travers l'escadre sans coup férir» ou «Brérent choisit ceux qui seront fusillés» et à partir de ces quelques mots tourner pour la plus grande surprise des historiens du cinéma des scènes étrangement émouvantes. C'est ainsi que, ligne après ligne, chaque allusion du scénario à des événements, avec lesquels on était familiarisé d'avance, se transformait en images parce que tout ce complexe de sentiments portait une plénitude émotionnelle telle que les images vivantes en sortaient naturellement - images qui n'étaient nullement impliquées dans les notes fugitives du livret. Nous pouvions dès lors, sans porter atteinte à la vérité, nous permettre toutes les improvisations et accueillir toute idée de scène qui se présentait, sans qu'elle eût fait pour cela partie du manuscrit (par exemple l'escalier d'Odessa) ou tout autre détail imprévu (le brouillard dans la scène funèbre). Pourtant Agadzhanova fit encore beaucoup plus pour moi : à partir du passé révolutionnaire, elle me conduisit jusqu'au présent révolutionnaire. Une des silhouettes les

plus importantes du scénario était le docteur. On chercha longtemps, désespérément, un interprète pour se résigner enfin à accepter un quelconque acteur. C'était un demi-compromis. Nous voici donc, mon équipe et moi, avec le candidat si peu satisfaisant à bord d'une petite vedette en direction du croiseur «Komintern» où sera tournée la scène de la viande avariée. Je boude. Je suis assis à une extrémité de la vedette, le plus loin possible du «docteur», évitant exprès de regarder de son côté.

Les détails du port de Sébastopol me sont connus jusqu'à la nausée. Les visages de l'équipe aussi. J'observe les têtes des machinistes qui au cours des prises de vues tiendront les écrans-rélecteurs. J'avise un petit bonhomme fluet. Dans l'hôtel froid et plein de courants d'air de Sébastopol où nous tuons le temps entre les prises de vues, c'est lui qui s'occupe du chauffage. «Quelle idée d'engager de pareils maigrichons pour ballader de lourds rélecteurs» - mes pensées flânent paresseusement. «Il est capable de faire tomber le rélecteur à l'eau. Ou même de le casser et ça porte malheur». Ma pensée s'immobilise et le chauffeur maigrichon passe sur un autre plan - ses capacités physiques font place à ses possibilités d'expression : une petite moustache, une barbe pointue... des yeux malicieux. En imagination, je place devant ses yeux les verres d'un pince-nez à chaînettes. En imagination j'échange sa casquette crasseuse contre le képi d'un médecin de marine. Et au moment où nous arrivons sur le pont pour les prises de vues, ma pensée s'est faite réalité : à travers les verres de son pince-nez, le médecin de marine du cuirassé «Potemkine», le machiniste de tout à l'heure regarde la viande grouillante de vers et cligne lâchement des yeux.(...)

Autre trouvaille sur place : les fameux brouillards. Une matinée brumeuse sur le port. Le coton recouvre le miroir du golfe : c'est le «**Lac du Cygne**» tel qu'on pourrait le voir au théâtre d'Odessa, mais cette fois parmi les grues et les débarcadères du port. On eût dit que des jeunes filles envolées au loin telles des cygnes blancs avaient

abandonné leurs voiles blancs sur les eaux. La réalité fut plus prosaïque: les brouillards sur les golfes signifiaient un jour chômé, un vendredi noir sur le plan du travail du film. Il y eut jusqu'à sept vendredis noirs dans une semaine. Nous voilà en dépit de la blancheur vaporeuse face à face avec un de ces vendredis noirs. Les squelettes noirs des grues qui se dessinent à travers la blancheur de fleur d'oranger des voiles de brume nous le rappellent d'une façon lugubre, ainsi que les corps noirs des bateaux, des péniches et des navires marchands, semblables à des hippopotames se débattant dans la mousseline. Ça et là, la charpie brumeuse et échevelée est traversée par de rares fils de soleil. Le brouillard prend des taches de rose et de roussi et devient chaud et vivant. Mais voici que le soleil à son tour s'enveloppe de nuages comme s'il était jaloux de sa propre image vêtue d'un duvet de cygne dans les eaux. «Et pourquoi pas moi ?» dit-il. Bref, pas de prises de vues. Chômage. La location d'un bateau coûte 3 roubles 50. En compagnie de Tissé et d'Alexandrov je me promène sur les eaux du port brumeux comme dans d'infinis vergers de pommiers en fleurs. «Trois hommes dans un bateau...». Notre caméra, chien fidèle, nous accompagne. Elle comptait comme nous - se reposer aujourd'hui. Mais l'ardeur inlassable des trois promeneurs l'oblige à manger du brouillard. Le brouillard s'accroche à l'oeil de l'objectif comme du coton aux dents. «Ces choses-là ne se tournent pas» semble chuchoter le pignon de l'appareil. Son point de vue est confirmé par un rire moqueur jailli d'un bateau que nous croisons. «Des rigolos». Celui qui se moque ainsi de nous, c'est un opérateur, qui se trouve là lui aussi pour un autre film. Son corps décharné de Don Quichotte est allongé dans l'autre bateau comme une perche. Surgissant par éclair, puis s'enfonçant dans le brouillard, comme derrière un camouflage, il nous jette au vol des souhaits ironiques de réussite. Les souhaits se sont réalisés. Attrapée par hasard et interprétée d'emblée, sous le coup de l'émotion, la rencontre des brouillards devient

immédiatement, dans le choix des détails et les ébauches du cadrage, une matière première, un thème funèbre d'accords plastiques. Et plus, au montage, des enchevêtrements ingénieux composeront la symphonie funèbre à la mémoire de Vakoulintchouk. Ce fut la prise de vues la plus économique du film : la location du bateau dans la baie avait coûté en tout 3 roubles 50.

La troisième trouvaille sur place fut l'escalier d'Odessa. J'estime que la nature et l'ambiance et le décor au moment de la prise de vues, aussi bien que la totalité de la pellicule filmée au moment du montage sont souvent plus «intelligents» que le scénariste et le metteur en scène.

Savoir discerner et comprendre ce que suggère la nature ou les angles imprévus d'un décor conçu par votre imagination, savoir prêter l'oreille à ce que disent «les rushes» unis bout à bout et les scènes qui vivent sur l'écran leur propre vie, débordant quelquefois l'idée qui les a engendrées, c'est là le souverain bien, le grand art. Mais tout ceci exige une extraordinaire précision de la ligne créatrice d'ensemble, qu'il s'agisse d'une scène particulière ou de toute une phase du film. En revanche, il faut autant de souplesse dans le choix des moyens appropriés à la réalisation de ce qui a été conçu. Il faut assez de rigueur pour savoir exactement la qualité de la sonorité qu'on désire donner et assez d'indépendance pour accueillir les possibilités qui se présentent à l'improvisiste et qui sont susceptibles de créer cette sonorité. Dans les notes de mise en scène figure le degré exact d'intensité que doit atteindre la fusillade sur l'escalier d'Odessa à l'instant où on la coupe. Ce degré est donné par le coup de feu parti du cuirassé. Quant aux moyens, ils ne sont qu'ébauchés. Le hasard oblige à des solutions tranchantes. La clé musicale devant rester la même, l'accident entre alors dans la chair du film selon une loi imprescriptible. Des dizaines de pages de notes sont consacrées à l'élaboration de la scène funèbre de Vakoulintchouk qui fut décidée à mesure que les images du port lentement s'ébranlaient. Mais à travers l'image du

port glissent rêveusement les détails dus au hasard d'une journée de brume; la sonorité émotionnelle s'est accordée parfaitement à la conception initiale de la scène funèbre et voici que les brouillards inattendus pénétraient au cœur même du projet. Et tout aussi exactement se rassemblent mille petits épisodes, qui s'élèvent graduellement en même temps que la cruauté cosaque (dans la rue, dans la cour de l'imprimerie, dans la banlieue, devant la boulangerie) jusqu'à former un seul escalier monumental dont les marches servent pour ainsi dire d'unité de mesure rythmique et dramatique aux actes de la tragédie qui s'y déroule. La scène de la fusillade sur l'escalier d'Odessa ne figurait sur aucun scénario préliminaire, sur aucune des notes préparatoires au montage. C'est la rencontre même de l'escalier qui la fit naître. L'anecdote selon laquelle l'idée de cette scène me serait venue, à la vue de noyaux de cerises que je crachais et que je vis rebondir jusqu'au bas des marches alors que je me trouvais tout en haut au pied de la statue du duc de Richelieu, est un mythe pittoresque, je l'admets, mais un mythe évident.

C'est l'élan même de ces marches qui fit jaillir l'idée de la scène. Son mouvement irrésistible poussa l'imagination du metteur en scène à créer lui aussi un autre élan. On pourrait dire que la terreur de la foule se précipitant jusqu'au bas des marches d'un seul mouvement n'est rien autre que l'incarnation de cette première émotion, ressentie à la vue de l'escalier lui-même. Et peut-être aussi joua son rôle une illustration parue dans un journal de 1905 dont l'esquisse était demeurée quelque part au fond de ma mémoire et où, sur un escalier estompé par la fumée, on voyait un cavalier brandir son sabre. Bref, l'escalier d'Odessa est le moment essentiel dans le déroulement du film. L'homme de la chaufferie, les brouillards et l'escalier sont une répétition de l'histoire du film lui-même, ce film qui fut tiré d'une côte de l'interminable scénario «L'année 1905» embrassant une quantité d'événements. J'avoue que le soleil n'a pas l'habitude de prendre un verre chez moi comme

chez Vladimir Vladimirovitch Maïakowsky. Néanmoins il me rend de temps à autre des services inattendus. Ainsi, en 1938, il se montra gracieusement pendant quarante jours consécutifs tandis que nous tournions la bataille sur la glace aux environs des Studios de Mossfilm pour **Alexandre Newski**. C'est encore lui qui força impérieusement à plier bagage notre expédition cinématographique à Léningrad en 1925, alors que nous avions commencé les prises de vues retardées du film **L'année 1905**. C'est lui qui nous envoya à Odessa puis à Sébastopol à la poursuite de ses derniers rayons, nous obligeant ainsi à choisir parmi les nombreux épisodes du scénario l'unique qui pouvait être tourné dans le midi. Et voici que cet épisode particulier incarne l'émotion de l'épopée de 1905 tout entière. La partie a pris la place du tout. Et la partie s'est imprégnée de l'émotion du tout. Comment la chose fut-elle possible ? La revalorisation du gros plan qui transforme un détail d'information en une particularité susceptible d'évoquer tout un ensemble dans l'esprit et le cœur du spectateur y est pour beaucoup. Ainsi le pince-nez du médecin au moment voulu prend la place de l'homme : le pince-nez balancé par les vagues remplace le médecin en train de se débattre dans les algues, après le jugement sommaire des marins. J'ai comparé dans un article cette méthode d'utilisation du gros plan à ce qu'on nomme en poétique synecdoque. Les deux procédés relèvent directement de notre capacité intellectuelle et affective d'assimiler le tout à la partie. Mais quand donc ce phénomène devient-il possible dans une œuvre d'art ? Quand donc une partie, une particularité, un épisode sont-ils susceptibles de prendre la place du tout selon une véritable nécessité et d'une manière exhaustive ? Bien entendu seulement au cas où la partie, la particularité, l'épisode sont caractéristiques. C'est-à-dire lorsqu'ils contiennent effectivement le principe du tout, comme le fait une goutte d'eau. L'image du médecin avec sa barbiche pointue, ses yeux de taupe, sa vue bornée répondent parfaitement au pince-

nez du modèle 1905 attaché tel un fox-terrier par une chaînette métallique, qui se glisse derrière l'oreille. C'est exactement ainsi que l'épisode de la révolte a rassemblé en lui, historiquement parlant, une quantité innombrable d'événements, profondément caractéristiques de cette année 1905 «répétition générale d'Octobre». Le morceau de viande avariée grandit jusqu'à devenir le symbole des conditions inhumaines de vie, imposées à l'armée et à la flotte, aussi bien qu'aux exploités de «la grande armée du travail». La scène de la plage arrière a absorbé les traits de cruauté caractéristique de la répression tzariste contre toute tentative de révolte. Cette scène symbolise également le mouvement de riposte non moins caractéristique de ceux qui reçurent en 1905 l'ordre de sévir contre les révoltés. Le refus de tirer sur la foule, sur la masse, sur le peuple, sur les frères, c'est un élément propre à l'atmosphère de l'année «cinq»; il illustre le passé de plusieurs unités de l'armée que la réaction lâchait contre les révoltés. La scène funèbre devant la dépouille mortelle de Vakouintchouk fait écho à toutes les obsèques de victimes de la révolution, qui se transformaient en manifestations ardentes, provoquant bagarres et massacres. Cette scène incarne à la fois les sentiments et le sort de ceux qui ont porté sur leurs épaules le corps de Bauman à travers Moscou. L'image de l'escalier symbolise le massacre de Bakou, symbolise la journée du 9 Janvier. Ce jour-là, l'élan du peuple débonnaire ravi par ce printemps de la liberté qu'était l'année «cinq» fut écrasé sous la botte impitoyable de la réaction, aussi sauvage que les instigateurs déchaînés de pogroms de «Cents Noirs» qui incendièrent le théâtre de Tomsk au cours d'un meeting. Enfin la dernière image du film, le passage victorieux du cuirassé à travers l'escadre de l'Amirauté, cet accord majeur qui met fin aux événements, porte en elle, cette fois encore, la vision entière de la révolution de l'année «cinq». Nous connaissons la suite de l'histoire du cuirassé. Il fut interné à Constanza puis rendu au gouvernement tzariste. Une partie des

marins échappa. Mais Matinchenko tombé aux mains des bourreaux tzaristes fut exécuté. Toutefois l'histoire filmée du cuirassé se clôt avec raison sur une victoire. Car du point de vue purement historique la révolution de l'année «cinq», noyée elle-même dans le sang, figure dans le cours des événements révolutionnaires avant tout comme un fait victorieux. Elle annonce la victoire finale d'octobre.

Derrière cette série de défaites qui s'achèvent en victoire transparait dans tout son pathétique le sens des grands événements de l'année «cinq» entre lesquels l'épisode historique du «Potemkine» n'est qu'un fait particulier mais un fait digne de refléter la grandeur du tout.

Sergei Mikhailovitch Eisenstein
(Traduction de Colette Audry et Marina Stalio)

Le réalisateur

Eisenstein Serge (Riga 23 janv. 1898, Moscou 11 fév. 1948) Un titan, un génie du cinéma, un homme de la renaissance, tout à la fois créateur et théoricien, possédant une culture universelle. D'abord attiré par le théâtre, il donna alors des spectacles fondés sur «le montage des attractions» (**Le sage**, 1923), niant les règles des trois unités, puis donna «**Le masque à gaz**», dans le décor naturel d'une usine, avant de passer au cinéma avec «**La grève**» (1924). En deux mois, à 27 ans, le jeune cinéaste réalisa **Potemkine**. Le «montage des attractions», absent du **Potemkine**, devint «montage intellectuel» avec **Octobre**, où le réalisateur refusa également le studio et les acteurs professionnels, et «montage harmonique» dans **La ligne générale**. Si **Octobre** et **La ligne générale** (surtout dans les versions tripatouillées à l'étranger) n'avaient pas pleinement valu son **Potemkine**, le créateur était toujours à l'apogée de son génie lorsqu'il visita l'Europe. Il travailla quelques mois à Hollywood, puis s'établit au Mexique pour y réaliser avec

Tissé et Alexandrov une nouvelle et gigantesque épopée (1929-1931). Une mauvaise période commença alors pour lui : avant d'être terminé, **Que Viva Mexico** lui fut enlevé et il ne put jamais tenir en main ses négatifs pour construire, par le montage, un monument filmique qui aurait peut-être surpassé **Potemkine**. De retour en URSS, il se mura dans son désespoir, puis entreprit **Le pré de Bejine** que des intrigues l'empêchèrent de terminer. Malgré une vive campagne contre lui, on lui confia la réalisation d'**Alexandre Nevsky**, avec des moyens considérables. Ce fut son premier film sonore. Réalisé en majorité pendant une guerre cruelle, **Ivan le terrible** fut une monumentale tragédie-opéra en deux parties (la deuxième fut interdite par Staline et éditée seulement après sa mort). Il mourut à cinquante ans, après avoir prophétisé l'avenir du cinéma.(...)

Filmographie

La grève	1924
Le cuirassé Potemkine	1925
Octobre	1927
La ligne générale	1929
Romance sentimentale	1930
Que viva Mexico	1931
Le pré de Bejine	1937
Alexandre Nevsky	1938
Ivan le terrible (part 1)	1944
Ivan le terrible (part 2)	1945

Documents disponibles au France

S. M. Eisenstein : Mémoires/1
Synopsis : Le cuirassé Potemkine
Premier plan : S. M. Eisenstein