

Présentation. Pourquoi Eisenstein *dans le texte* ?

François Albera

Volume 11, Number 2-3, Spring 2001

Eisenstein dans le texte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024845ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024845ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Albera, F. (2001). Présentation. Pourquoi Eisenstein *dans le texte* ? *Cinémas*, 11(2-3), 11–24. <https://doi.org/10.7202/024845ar>

Présentation.

Pourquoi Eisenstein *dans le texte* ?

François Albera

Eisenstein, qui écrivit énormément voire compulsivement, et entreprit une dizaine d'ouvrages laissés en chantier à sa mort — certes prématurée —, n'a, de son vivant, vu qu'un seul volume paraître sous sa signature, grâce à Jay Leyda : *The Film Sense*, publié à New York en 1942, en pleine euphorie des relations américano-soviétiques. Ce volume reprenait, sous une forme adaptée à cette édition, une partie de l'essai inachevé *Montage*.

Film Form, préparé par Jay Leyda en relation avec l'auteur et qui ne comportait que des articles déjà publiés dans les années vingt surtout (plus une conférence de 1935 et un essai sur Griffith de 1942-1944), parut après sa mort, en 1949.

Un recueil soviétique, largement répandu dans un grand nombre de langues, *Réflexions d'un cinéaste* (Éditions de Moscou, 1958), livra ensuite un aperçu inégal mais précieux, préparé par Rostislav Iourenev dans l'enthousiasme du « Dégel ».

C'est il y a environ quarante ans, en revanche, qu'a démarré l'entreprise de publication systématique des textes d'Eisenstein avec les *Œuvres choisies* en russe, que dirigèrent Péra Attachéva, veuve du cinéaste, puis Sergueï Ioutkévitich — proche d'Eisenstein dans les années vingt —, alors à la tête de l'Union des cinéastes à qui avait été confié l'héritage du cinéaste. Cette entreprise d'envergure (6 volumes de plus de 700 pages), pourtant partielle, s'étendit sur sept ans et le tirage fut rapidement épuisé. Sous l'autorité d'Ioutkévitich, se constitua une équipe de jeunes chercheurs chargés de la mise en œuvre de cette édition, parmi lesquels Naoum Kleiman s'investit plus que tout autre, se consacrant désormais à la mise à jour de la partie immergée de

l'iceberg, la mise en valeur de cet héritage théorique — mais aussi filmique et graphique —, à partir de ce qu'on a alors appelé le « Cabinet Eisenstein », soit le deux-pièces-cuisine de Péra Attachéva, rue Smolenskaïa.

Grâce à Kleiman, en pleine période de « stagnation » brejnevienne, le « Cabinet Eisenstein » devint, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, un centre international de la recherche eisensteinienne. Parmi les objets, meubles, livres, gravures et tableaux ayant appartenu au cinéaste — une partie seulement, car la plus grande part avait été versée aux Archives d'État — se préparèrent les éditions russes et étrangères et se rencontrèrent les chercheurs du monde entier (Jay Leyda était un familier des lieux, comme Annette Michelson, Hans-Joachim Schlegel, Lars Kleberg et bien d'autres), des chercheurs soviétiques débutants (Mikhaïl Iampolski, Yuri Tsivian, Oksana Boulgakova) ou avérés (comme Viatcheslav Ivanov), des réalisateurs (Tarkovski, Wajda, Norstein, Guerz Frank).

Les *Œuvres choisies* générèrent des éditions en langues étrangères — française, italienne, anglaise, allemande, japonaise notamment —, toutes assez différentes, et la situation générale est, aujourd'hui, des plus diversifiées : l'édition russe est depuis longtemps épuisée et plus de vingt ans de travaux, mises à jour et inventaires de manuscrits l'ont rendue sinon caduque, du moins dépassée sur bien des aspects ; les éditions française et allemande — qui diffèrent fortement —, laissées inachevées par les maisons d'édition, sont également épuisées ; les éditions italienne et anglaise, en revanche, ont été poursuivies, et l'anglaise, d'ampleur plus modeste, menée à bien. Celles-ci sont devenues des outils disponibles — et indispensables — pour les lecteurs et les chercheurs.

Actuellement, par conséquent, le lecteur de langue française qui veut lire Eisenstein ne peut le faire qu'en italien ou en anglais ; même les ouvrages de base que sont *The Film Sense* et *Film Form* — qui ont attendu trente ans pour être publiés en français — l'ont été dans une édition désastreuse, non fiable¹.

Cependant le problème des éditions étrangères est qu'elles se fondent toutes sur l'édition soviétique et, quelques amendements, adjonctions et corrections qu'elles aient pu connaître en

cours de publication, aucune n'a pu repartir d'un établissement rigoureux des manuscrits déposés aux Archives d'État, lesquels ne sont d'ailleurs pas encore totalement inventoriés ni classés. En URSS, l'édition des textes qui n'avaient pas pris place dans les *Ceuvres choisies* s'est faite progressivement, dans des conditions parfois difficiles, où la nécessité de rendre le maximum d'entre eux publics et lisibles a prévalu sur la recherche d'une systématité difficile à obtenir étant donné la complexité de ce fonds.

Mais ces conditions de travail et de publication eurent aussi pour corrélat une disparité des textes et des éditions. On compte ainsi plus de sept éditions des *Mémoires* à ce jour — dans différentes langues : russe (2), française (1), anglaise (2) et allemande (3) —, les plus récentes augmentant sans cesse le volume des textes y figurant... Ainsi existe-t-il trois éditions très différentes de *Montage* : la russe, « originale », incomplète, l'italienne et l'anglaise, augmentées de nouvelles parties qui ne coïncident pas toujours... Ainsi connaît-on trois versions du texte « Le cinéma en relief », de « Dickens, Griffith et nous », etc.

Les diverses éditions et publications autonomes de natures très diverses — fascicules, articles, extraits dans des revues ou des recueils collectifs — ont démultiplié le corpus de textes en même temps qu'elles le disséminaient. La bibliographie des écrits d'Eisenstein, que plus d'un entreprirent depuis les années soixante-dix, est aujourd'hui devenue « monstrueuse », immaîtrisable²... On le vérifiera sur pièces dans les articles qui suivent, où il n'a souvent pas été possible de donner les références françaises de tel texte d'Eisenstein, ni de s'en tenir à une seule édition, anglaise ou italienne, bien que la traduction de l'ouvrage existât, en raison de disparité dans l'établissement des différentes versions !

En dehors de cette question des « variantes », la conception même de l'édition soviétique et de ses enrichissements ultérieurs soulève aujourd'hui des problèmes d'ordre « philologique ». En effet, outre la dispersion des textes, leur édition par extraits ou leurs recolléments parfois problématiques, l'établissement même du texte tel qu'entrepris dans les années soixante a visé à unifier la pensée de l'auteur, quitte à gommer les discontinuités de son

écriture, la nature même de cette immense œuvre théorique inachevée impubliée de son vivant³.

On se trouve donc aujourd'hui en face d'un problème d'envergure qu'Oksana Boulgakova rapproche de celui des éditions de Walter Benjamin, en raison de l'éparpillement des textes, de leurs reprises, variantes, versions multiples et sans doute, faut-il ajouter, en raison du principe même de l'écriture eisensteinienne. Le recours extensif aux citations — le collage d'autres textes — constitue une première caractéristique qui se paie souvent d'une propension à la digression, à la dérive. Mais il y a d'autre part le fait qu'Eisenstein lance sans cesse des projets totalisants, synthétiques tout en les inscrivant dans une perspective éditoriale impossible, utopique, celle d'un livre sphérique, à entrées multiples, d'une sorte de combinatoire, de système tabulaire où les mêmes éléments varient en fonction de leur place, un livre CD-Rom...

Qu'Eisenstein ait été plus que n'importe qui d'autre de son temps préoccupé d'aboutir à un livre exprimant sa conception de l'art et du cinéma ne fait aucun doute. Or, tandis que Poudovkine en publie un dès 1926 (traduit en allemand en 1928, en anglais en 1929, puis en italien), popularisant les idées de Kouléchoy, que celui-ci rassemble à son tour en 1928 (*L'Art du cinéma. Mon expérience*), tandis que, parallèlement, les formalistes publient *Poétika kino* sous la direction d'Eikhenbaum (1927), Eisenstein n'y parvient pas. Quand il se rend en Europe et aux États-Unis, sa correspondance avec Kenneth MacPherson comme avec Léon Moussinac en témoigne : il emporte avec lui un « projet de livre » dont la conférence destinée à la FIFO de Stuttgart serait le « socle⁴ ». Mais il l'envisage dans le même temps comme « impossible ».

Ce mouvement d'oscillation par rapport à son œuvre théorique est constant jusqu'à sa mort, peut-être même s'aggrave-t-il. Les deux manuscrits de *Méthode*, la prolifération des plans d'édition, les remaniements constants en sont les symptômes.



The Building to be built

МБ. < [hatched box] - 70%-ная записанность > Москва 10/13 39.

- 1° здесь хитрости: 1° грехи фундамента в левом углу и в правом углу;
- 2° монтаж, как дверь к монтажу — или оформ.
- 3° оформ. фундамента на базе выразительности человека — методом
- 4° это все неосуществление около методом эпика неосуществлено
- не plus ultra фундамента и методом кино — не plus ultra в сценической стадии развития искусства
- 5° монтаж уже написан теоретически, т.е. об'явление все о нем, включая то, что является монтажом о фильме.

Dans ce dessin d'Eisenstein, la base de l'édifice est occupée par la Méthode dialectique; au-dessus, l'Expressivité humaine. Au-dessus, l'Image (obraz), à laquelle le Montage (la porte) donne accès, soutenue par les colonnes verticales du Pathos, de la Mise en scène, de la Mise en cadre et du Comique. Au-dessus encore, le triangle est constitué à sa base de la Pensée sensible et les deux autres côtés sont constitués de la Sociologie et de la Technique. À l'intérieur du triangle siège la Philosophie de l'art et au sommet flotte le drapeau de la Méthode cinématographique.

Les parties grisées sont celles qui sont déjà constituées (montage et mise en scène).

Le dessin, inspiré d'un temple grec, intitulé « The Building to be built », est organisé et précis : fondations, escaliers, colonnes, frontons et drapeau flottant au vent comme l'oriflamme du « Potemkine ». Le mouvement expressif sert de base à un édifice qui culmine dans la « méthode du cinéma » via une esthétique générale. Comme dans les programmes de cours du VGIK, on a là affaire à un système. Tous les ouvrages envisagés et laissés inachevés (*Montage, Régissoura, La Non Indifférente Nature, Histoire du gros plan...*) relèvent de cette même aspiration dont le dernier en date, *Méthode*, dit assez l'ambition. Même si, en 1942, *The Film Sense* n'est qu'un pis-aller, Eisenstein investit dans ce recueil tout autant de volonté de maîtrise que dans le « Film Form » de 1929⁵, « fragment du livre à venir » (1978a, p. 68) :

Je n'ai eu de cesse que paraisse mon petit livre *Film Sense* qui expose une esquisse assez élaborée d'un système de concepts sur le cinéma...
Enfin j'amoncelle des montagnes et des montagnes de références et d'observations sur la méthode artistique, car... sans un système..., il est douteux que je consente à me coucher tranquillement sous la pierre tombale.

Mais l'accumulation de montagnes et de montagnes de références et d'observations, les digressions et les développements latéraux minent invariablement ces entreprises méthodiques. Le matériau excède la méthode, prolifère, bourgeonne et pousse des racines ou radicelles incontrôlables. Le système « craque » ou devient informe. Les matériaux de *Méthode* que l'on publie plus loin en témoignent. Est-ce la compulsion dans la recherche des références et des analogies inépuisables, en raison même du point de départ extra-artistique (on en vient aux vers de terre, aux invertébrés, à la théorie des nœuds, aux rituels polynésiens, etc.) ? Est-ce une contradiction entre le discours théorique surmoïque (système, méthode, dialectique hegel-marxiste) et une pratique d'écriture et de filmage fondée sur l'« ouverture », la non-clôture ? Est-ce le mélange d'auto-analyse et d'explorations théoriques ?

Ce qui est certain, c'est qu'il faut désormais partir de cette particularité de la pensée d'Eisenstein et non s'efforcer de la canaliser, de la rationaliser afin de la rendre « lisible ».

Après les tentatives synthétiques de Viatcheslav Ivanov (sur des bases structurales d'abord, puis dialogiques), le philosophe Valéri Podoroga comme Mikhaïl Iampolski appréhendent ces textes dans l'espace du symptôme et de l'inconscient. Dans une étude parue dans *October*, Iampolski montre combien la nature psychique complexe d'Eisenstein, son rapport à la figure du Père, le conduit à « un extravagant mélange de théorisation et d'autobiographie », déterminant le statut particulier de ces fameuses références proliférantes : elles deviennent substituables les unes aux autres, ne sont jamais envisagées dans leur logique propre mais projetées dans l'utopique synthèse eisensteinienne⁶.

Dès lors qu'on saisit la singularité scripturale de cette théorie, il devient difficile de souscrire à des affirmations comme celle-ci :

Les admirables travaux du Cabinet Eisenstein de Moscou [en matière d'édition] ne font en un sens qu'accomplir à terme le travail que SME avait effectivement assigné à ceux qui viendraient après lui. Il ne s'agit pas de compilation mais de montage⁷...

... car le « montage » de l'« éditeur » (rassemblant des textes ou des extraits pour des raisons thématiques ou de sujets — Walt Disney, le pair et l'impair, la psychologie de l'art, la couleur, etc.) ne peut que détruire le montage heuristique d'Eisenstein.

Que faire de textes dont on apprend dans des notes d'éditeurs que telle lacune dans le manuscrit a été comblée par une probable citation ou un passage pris ailleurs⁸ ?

Il est vrai que l'on peut tout aussi bien tenter de saisir l'éventuelle instrumentalité de cet outillage théorique, quelles qu'en soient les bases névrotiques — que de nombreux textes intimes, le « Journal » et la correspondance avec Péra Attachéva étayent sans pourtant les y réduire. Les analyses littéraires, picturales, théâtrales et autres auxquelles recourt Eisenstein pour développer les concepts de sa théorie du cinéma — comme montage, cinématisme, *pars pro toto*, conflit, organicité, imagicité, etc. — peuvent être envisagées comme un outil de « lecture » cinématographique appliqué aux « autres arts » ou pratiques humaines. Le cinéma devenant en quelque sorte l'interprétant des autres systèmes sémiotiques.

Dans « Problèmes de composition » (extrait de *Méthode*), la méthode du cinéma, tel un verre, écrit Eisenstein, montre en transparence la méthode des autres arts. Cette notion de « transparence », alliée à l'utopie du livre sphérique, où tous les éléments se trouvent en liaison mutuelle possible, entrent en connexion, offrent un modèle d'appréhension des œuvres à partir d'un paradoxe à la fois temporel et structural : les procédés du cinéma, « forme ultime » de l'art, sont à l'œuvre avant son émergence. Cette transparence — par laquelle Carl Einstein qualifiait un aspect du cubisme — qui est, en somme, une forme de pensée, fut, on le sait, travaillée dans un projet de film, *Glass House*, qui fait éclater le cube représentatif du cinéma, pluralise sa scène, abolit les paramètres de haut et de bas, dessus-dessous, proche-lointain, continu-discontinu, en spatialisant en quelque sorte la « révolution perceptive » dont le cinéma est la matérialisation la plus prégnante⁹. L'œuvre graphique comme le travail filmique travailleraient ces notions que la théorie tente d'accompagner dans son principe d'énonciation même, son écriture. Au-delà de la pratique filmique d'Eisenstein et même au-delà du cinéma — pour reprendre la suggestive expression due à Pietro Montani (« Ejzenstejn oltre il cinema ») —, cette méthodologie offrirait par rétroaction, « anachronisme », un modèle général de formulation critique (ou : dialectique) de la réalité et de l'art.

Dans cette optique, Leonid Heller, spécialiste de littérature russe, éprouve la pertinence de l'analyse cinématique de la littérature par Eisenstein au trébuchet de sa conception de l'image. La confrontation de la pensée eisensteinienne avec celle des écrivains de son temps (qu'il cite peu mais avec lesquels il a pu collaborer — ainsi Babel¹⁰) permet de l'examiner en retournant les rôles. Elle permet également d'envisager un Eisenstein écrivain, ici apparenté à Chklovski.

Les études eisensteiniennes

Les études eisensteiniennes peuvent, il est vrai, être décrites à partir de deux points de vue : celui de l'étude proprement dite de la pensée d'Eisenstein, son exégèse, *et* celui de l'utilisation de sa théorie à d'autres fins, dans d'autres champs, son instrumentalisation.

Évidemment, l'une et l'autre directions dépendent de la nature des textes et la question de leur établissement qu'on a évoquée plus haut est donc incontournable. Mais elles en dépendent inégalement ; l'instrumentalisation de la théorie eisensteinienne jouit d'une « autonomie relative » par rapport à ce problème « philologique » : on peut trouver une efficacité à tel ou tel « outil » que l'on emprunte à Eisenstein (ainsi Giovanni Careri analysant *Le Bernin* à l'aide de la théorie du montage extatique ou Georges Didi-Huberman confrontant « l'informe » selon Bataille à l'Eisenstein dialecticien des formes des années vingt). On peut même faire fonctionner régionalement tel dispositif analytique du cinéma, de la mise en scène par exemple (ainsi dans *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault reprend avec bonheur la partition mise en cadre/mise en scène) ou du montage (Tom Gunning et A. Gaudreault utilisant la théorie des « attractions » pour élaborer un concept approprié au cinéma des premiers temps). Cette productivité du texte eisensteinien ne peut que réjouir puisqu'il en manifeste la fécondité.

En revanche, si l'on se situe dans l'appréciation et l'exploration de la pensée eisensteinienne, comme Pietro Montani l'a réclamé avec vigueur en faisant du théoricien un « philosophe », il faut aller au-delà des commentaires et approches globales du « cinéaste-théoricien » qui ont prévalu jusqu'ici — et dont la monographie de David Bordwell, après celle de Barthélémy Amengual, est le dernier exemple¹¹, et les réflexions de Gilles Deleuze dans *Cinéma 1* et *2* sont l'illustration. Sans devenir commentaires talmudiques infinis et à terme privés de force, l'exégèse eisensteinienne se doit de repartir sur des bases renouvelées et la fiabilité des textes, dès lors, se pose.

Lors du Colloque d'Oxford (1988) que dirigèrent Ian Christie et Richard Taylor, puis celui de Venise qu'avait organisé Pietro Montani (1990), devant la perspective d'une nouvelle édition des écrits complets (que devaient assumer conjointement des éditeurs d'Union soviétique et d'Allemagne démocratique), il était apparu que l'heure était venue d'examiner l'œuvre, comme la pensée d'Eisenstein, « en gros plan », par périodes ou topiques et que se constituent à cet effet des équipes de travail au plan international. En se plongeant dans les archives elles-

mêmes, Oksana Boulgakova se retrouve cependant à peu près seule à entreprendre ce travail qui présuppose une « révolution » épistémologique dans l'approche de ce corpus. Son projet et ses présuppositions (notamment le modèle benjaminien) peuvent paraître « intenables ». À Moscou, une autre démarche prévaut. La revue *Kinovedtchevskie zapiski*, sous l'impulsion de Naoum Kleiman, publie dans chacune de ses livraisons un ou plusieurs inédits d'Eisenstein et le numéro du centenaire était entièrement consacré à de telles publications. Cette ouverture des archives est bien sûr des plus bénéfiques et elle suscite sans cesse un renouvellement des travaux interprétatifs comme biographiques. La politique d'édition demeure toutefois dans l'expectative : lors du colloque Eisenstein de Nancy, en novembre 1999¹², Alexandre Trochine, chargé de préparer une nouvelle édition des *Œuvres*, avoua sa perplexité et même son désarroi. Cependant, la Russie voit paraître une nouvelle édition de *Montage* et annonce *Méthode*.

L'entreprise d'Oksana Boulgakova est sans doute de nature à déclencher des clivages au sein de la communauté jusqu'alors paisible et consensuelle des « eisensteinien », elle n'en est que plus centrale et urgente à évaluer « sur pièces ».

Il ne s'agit pas ici de prendre parti ni de distribuer des appréciations mais de contribuer à cerner ce problème à partir d'études concrètes de textes, à partir d'une confrontation pratique avec un certain nombre de matériaux. C'est pourquoi ce numéro de *CiNéMAS* fait la plus large place à l'approche des textes, en particulier trois ensembles d'inédits d'Eisenstein qui sont de nature très différente : l'un, de 1925, participe d'un positionnement du cinéaste « débutant » dans le champ cinématographique où il entend s'imposer en même temps qu'il propose une théorie de la mise en forme liée à la sublimation sexuelle¹³ ; le second est un texte daté de 1928, augmenté de deux lettres adressées à Moussinac, qui procède de l'approfondissement de la déclaration-« manifeste » de 1923-1924 sur les « attractions » en formulant de manière très provocante, discrétante, la théorie du cinéma « intellectuel », passant des sentiments à la conscience, du sensuel à l'intellectuel, des réflexes non conditionnés aux réflexes conditionnés ; le troisième comporte de longs extraits de

Méthode. Tous ces textes étaient restés en l'état dans les archives du cinéaste.

Tandis qu'Oksana Boulgakova examine les problèmes de l'édition de *Méthode*, Mikhaïl Iampolski, familier des textes du cinéaste, entreprend d'envisager sa théorie en rapport avec la psychologie et la psychanalyse, à la fois du point de vue de la « mise en forme » et du rapport au spectateur (dont Eisenstein recherche l'« empathie » avec le film via une homologie entre les structures psychiques et les structures formelles) que de celui de l'écriture même où la théorisation occupe une place compensatrice dans la névrose du cinéaste.

Longtemps tenu en lisière de l'apport eisensteinien à la théorie du cinéma, le jeu de l'acteur et la théorie de la mise en scène acquièrent une place de plus en plus grande grâce à la publication des notes de cours, programmes et esquisses d'ouvrages sur ce sujet. La prévalence accordée au montage dans les approches du cinéma soviétique en général et d'Eisenstein en particulier ont fait oublier ou négliger une réflexion sans égale dans le cinéma mondial sur ce sujet. Plus que d'autres, et contrairement aux idées reçues, les Russes se sont passionnés pour le jeu de l'acteur au sens le plus large : chez Eisenstein, il en va du « mouvement expressif » dans une acception qui gagne le film entier et le rapport au spectateur. L'édition de trois volumes consacrés au mouvement expressif, à la mise en scène et aux leçons de mise en scène en italien offre un ensemble propre à générer de nouvelles études sur ce sujet. On mesure par contrecoup le manque dont souffre l'édition française, où n'existent que les notes d'un étudiant, Vladimir Nijny, et quelques textes isolés (dans *Au-delà des étoiles, Le Mouvement de l'art*).

Maria Tortajada et Francesco Pitassio s'attachent à cette question sous deux angles différents, qui révèlent bien la richesse de cette réflexion engagée à l'époque où Eisenstein travaille au théâtre, notamment au contact de Meyerhold, relancée dans les années trente et quarante par son enseignement. L'« acteur manquant » d'un côté, pour cause d'excès de corps en quelque sorte, et la reformulation de la notion d'intériorité à partir de Freud, de l'autre, offrent deux ouvertures à cette réflexion qui dépassent le schématisme du « type » récusant l'acteur ordinairement évoqué.

La contribution de Yuri Tsivian à ce numéro s'inscrit dans une perspective un peu différente puisqu'elle est consacrée à une analyse iconologique d'*Ivan le terrible*. On y trouvera à la fois la mise en œuvre de la démarche « intertextuelle » eisensteinienne et la mise à l'épreuve des théories examinées auparavant : la sublimation comme mise en forme, la sémiotique de la gestualité, la prévalence de la plasticité, la reprise des procédés ou des motifs artistiques antérieurs au cinéma par ce dernier.

L'accent porté en priorité au seul texte, voire à l'écriture, peut surprendre s'agissant d'un cinéaste : à l'exception de Tsivian, on ne trouvera pas chez les auteurs d'analyse de film, ni de confrontation de la théorie à la pratique filmique.

Quelque plaisir et intérêt que l'on prenne à son cinéma — comme à son œuvre graphique, dont la visibilité s'accroît et qui mériterait une étude en soi¹⁴ —, il s'agit pour l'heure, de lire Eisenstein !

Université de Lausanne

NOTES

1. Dans sa correspondance avec Léon Moussinac, Eisenstein lui demande de l'aider à mener à bien l'édition française de son livre qui était programmé chez Melot (13 janvier 1947, BNF, fonds Moussinac, n° 029). C'est finalement chez Christian Bourgois, en 1976, qu'Armand Panigel publia une édition « adaptée de l'anglais et du russe » truffée d'erreurs de toutes sortes, d'omissions et de commentaires erronés.

2. Pour ce qui est de la recension en langues française et anglaise, je l'avais entreprise en 1973 dans mes *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein* (CIRC-CRT, Lyon), Jacques Aumont en établit le catalogue en annexe à sa thèse *Montage Eisenstein* (1978), Barthélémy Amengual en publia un nouvel état dans son *Que Viva Eisenstein!* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980) et, pour le centenaire d'Eisenstein, Eric Schmulevitch compléta ses devanciers en une bibliographie que la BIFI met à disposition sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.bifi.fr/>.

3. On apprend dans une publication ultérieure que dans l'édition de tel texte des *Œuvres choisies*, « les éditeurs avaient décidé d'omettre » l'un ou l'autre passage « qui paraissait une digression trop éloignée du sujet » (*The Psychology of Composition*, Calcutta : Seagull Books, 1987, p. 108).

4. « J'ai le manuscrit d'un livre que j'ai écrit sur la théorie du cinéma. Nous pourrions aussi en discuter... » (23 août 1929, à K. MacPherson [cité par M. Seton, *Eisenstein. A Biography*, London : Dennis Dobson, [1952] 1978, p. 127) ; « Je travaille beaucoup à mon livre qui probablement sera assez intéressant — c'est un résumé théorétique de dix ans (deux piatilektas) de pratique (quand même) et d'un plan de plusieurs piatilektas en avant ! » (août 1931, à L. Moussinac [fonds Moussinac, BNF]) ; « J'espère que vous aimerez "Film-Form" — Je pense que c'est un des plus

sérieux et des plus fondamentaux de ce que je pense sur le cinéma... » (à K. MacPherson, vers 1931-1932 [cité par M. Seton, *op. cit.*, p. 218]).

5. C'est-à-dire « Dramaturgie der Film-Form » (1929).
6. M. Iampolski, « Theory as Quotation », *October*, n° 88, Spring 1999, p. 51-68.
7. B. Eisenschitz, préface à : Eisenstein, 1980b, p. 7.
8. Par exemple *The Psychology of Composition*, *op. cit.*, dont les notes signalent fréquemment « Eisenstein has in mind » ou dans *Eisenstein on Disney* (Methuen Paperback, London, 1988), où l'on trouve ce type de commentaire : « On peut supposer que si Eisenstein avait développé la comparaison prévue entre les films de Disney et les nouvelles de O. Henry (...) il aurait mentionné le film de Kouléchov *Le grand consolateur*... [...] C'est apparemment en référence à ce passage non écrit que plus loin il appelle le cinéma de Disney "le grand consolateur" » (p. 91) ou : « Il y a une lacune dans le manuscrit suivant ce paragraphe et une note "Zola (*La Débâcle*). Les Tuileries en feu". Nous avons comblé ce trou avec un fragment de *La Non Indifférente Nature* où Eisenstein cite le même extrait dans un contexte différent » (p. 93).
9. Voir notre édition de « Glass House. Scénario » et « Du projet de film au film comme projet », *Faces. Journal d'architecture*, n° 24 (1992) et « Transparence et destruction de la forme dans les arts et au cinéma », *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, n° 48, été 1994.
10. Voir Mireille Broudeur-Kogan, « Isaac Babel scénariste : "L'Ascension de Benia Krik" » (Paris : Institut national des langues et civilisations orientales, 1999).
11. Barthélémy Amengual, *Que Viva Eisenstein!* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980); David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge : Harvard University Press, 1993).
12. Dont une partie des actes est publiée dans *Kinovedtchevskie zapiski*, n° 46 (2000).
13. On y lira des échos « prémonitoires », si l'on peut dire, au rapprochement Eisenstein-Bataille qu'a opéré G. Didi-Huberman dans *La Ressemblance informe* (Paris : Macula, 1995).
14. À cet égard, soulignons ici l'importance qu'a revêtue l'exposition « Eisenstein, le corps de la ligne » organisée par Jean Gagnon à Montréal (Ex-centris), puis à New York (MoMA) en 1999-2000, et qui a donné lieu à un CD-Rom contenant l'ensemble des œuvres exposées, des études et des dossiers bibliographiques.



Eisenstein sur son lit de mort, Moscou, février 1948.