

Introduction à *Glass House*

François Albera



S. M. Eisenstein par Man Ray (1928)

LE 13 MARS 1926, Eisenstein est à Berlin avec Edouard Tissé son opérateur, mandaté par Soyouzokino pour nouer des contacts avec la cinématographie occidentale et pour assister à la première du *Cuirassé Potemkine*. L'impact rencontré par la présentation de ce film au Schauspielhaus de Berlin (le 21 janvier 1926) avait convaincu le distributeur allemand – la Prometheus (communiste) – de donner une large diffusion au film et de commander une partition originale pour orchestre au compositeur Edmund Meisel collaborateur d'Erwin Piscator au théâtre. Bien qu'ils n'aient eu que de brefs contacts durant le travail de composition, le musicien et le cinéaste s'accordèrent sur les partis pris à adopter (moins du côté de la mélodie que du bruitage¹) et le résultat enthousiasma Eisenstein quand il pourra l'entendre. En effet le film ayant dans un premier temps été interdit, la première dut être repoussée – le 29 avril – alors que les deux Soviétiques étaient repartis depuis une dizaine de jours².

Durant leur séjour Eisenstein et Tissé visitent les studios de l'UFA, rencontrent Murnau et Jannings qui tournent *Faust* et Fritz Lang, Rittau, Karl Freund et Thea von Harbou qui préparent *Metropolis*.

C'est dans cette période – « à l'Hôtel Hessler, Kantstraße » précise-t-il dans son « Journal » – qu'Eisenstein imagine un projet de film qui aurait pour titre *Glass House*, la « maison de verre » (appelée parfois – rarement – *Glashaus*, jamais écrit en russe) à partir de la découverte qu'il fait, à Berlin, de l'utilisation du verre en architecture et de la place qu'occupe l'architecture de verre dans un certain nombre d'utopies de réconciliation sociale. C'est à partir de ce matériau et de son application « absolue » à un bâtiment – cette maison serait un gratte-ciel *effectivement* entièrement transparent – qu'il imagine une série de situations paradoxales de nature satirique destinées à démonter la logique du monde capitaliste vouant les hommes à l'isolement et à la détresse dans le même temps où se développe une société de masse qui appelle la mise en commun et la solidarité – qu'elle interdit.

Dans le cours de ce travail, le cinéaste découvre les potentialités narratives et dramaturgiques d'un tel « décor » en même temps que ses potentialités formelles : toutes les données d'organisation de l'espace au cinéma, largement homothétiques

¹ « 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. » (Eisenstein, « L'organique et le pathétique dans la composition du *Cuirassé Potemkine* » [1939], in *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions du Progrès, 1958).

² Il existe en Allemagne une abondante documentation sur ce séjour d'Eisenstein et la diffusion de ses films dont Thomas Tode offre une synthèse dans le cadre de son étude : « 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 », in 1895, n°47, décembre 2005.

à celles de l'habitat (comme les courts-métrages de Griffith l'ont systématisé avec brio : cadre/porte, intérieur/extérieur, haut/bas), s'en trouveraient bouleversées. Le cinéma serait de la sorte amené à sortir de « lui-même », de ses formules et de ses procédés aliénants pour conduire à ce dévoilement de la société capitaliste.

Il y a donc deux aspects dans ce *film projeté* : l'architecture avec ses prolongements sociaux et politiques, son utopie et l'échec de celle-ci, et le cinéma à créer, émancipé de la narration et de la représentation naturaliste, un cinéma à plusieurs points de vue, à multiples entrées. La référence que se donne Eisenstein en cours de travail – outre Hoffmann et *Le Chat Murr* – est *l'Ulysse* de Joyce.

Le premier aspect, explicitement référé par le cinéaste – dans ses notes et son « Journal » – à l'architecture de verre occidentale, concerne-t-il également l'architecture soviétique « d'avant-garde » ? C'est peu probable car Eisenstein est alors en synchronie avec ce courant, il est proche de Lissitzky et participe au groupe constructiviste « Octobre » créé en 1928 avec les frères Vesnine, Guinzbourg, Rodtchenko et bien d'autres, et il partage leurs convictions « fonctionnalistes » procédant de la « commande sociale », jusqu'aux hypothèses « désurbanistes » dont l'écho se fait sentir dans *La Ligne générale*. C'est l'isolement des architectes occidentaux – quels que soient leurs « mérites » écrira Eisenstein dans un texte plus tardif – qui les condamne à oublier « l'homme réel » dans leurs « miracles de génie civil et de pensée architecturale faits de béton, d'acier, de verre et de lumière du soleil » convoqué là en tant qu'« image » et non « locataire » avec ses « bagages à la main, sa femme et ses enfants³ »...

C'est pourquoi, dans *La Ligne générale*, le rêve de Marfa Lapkina – parodiant celui de Véra Pavlovna dans le *Que faire ?* de Nikolai Tchernychevski (1863) – non seulement devient réalité mais « exproprie » les « bourgeois » de la « Villa Savoye » de Le Corbusier pour y placer l'élevage de porcs du sovkhosze ! Provocation « carnavalesque » qu'Eisenstein fait de surcroît « approuver » par Le Corbusier en personne dans l'évocation qu'il fait de leur rencontre sous le titre « la nouvelle clientèle de Le Corbusier » :

Le sovkhosze-modèle surprend Le Corbusier par sa conception formelle nouvelle. Il se réjouit de voir l'Etat ouvrier et paysan bâtir de tels bâtiments, réservés en Occident aux villas. "C'est nettement plus agréable, conclut-il, de voir des vaches et des porcs que des bourgeois"⁴

Mais le second aspect prendra rapidement le dessus eu égard aux difficultés à réaliser un tel projet hors norme.

Bien qu'il entreprenne et mène à bien deux films dans la même période, *Octobre* (1927-1928) et *La Ligne générale* (1926-1929), *Glass House* va prendre une place importante dans la réflexion du cinéaste, à l'égal du projet d'adaptation du *Capital* de Marx qui lui est contemporain. Ces deux projets ont une ambition qui excède largement le cinéma du moment, tant celui de la grande production, faisant

l'admiration des cinéastes, critiques et cinéphiles du monde entier, que celui de la mouvance « avant-gardiste » (Hans Richter n'approchera que de très loin les hypothèses eisensteiniennes avec son court-métrage *Inflation* que l'on place aujourd'hui à l'origine du « film essay »). Mais *Glass House* excède tout autant le cinéma qui se fait en URSS où l'expérimentation bat pourtant son plein et culminera avec *L'Homme à la caméra de Vertov* (1929) qui ralliera un Malévitch jusqu'alors réticent à l'endroit du cinéma⁵.

Il s'agit donc d'un film *impossible*, d'un projet voué à demeurer virtuel.

C'est, paradoxalement, son voyage aux États-Unis qui va permettre à Eisenstein d'approcher pourtant une possibilité de réalisation et en même temps la compromettre à jamais. Pour commencer, à son arrivée en Amérique, le cinéaste découvre dans le *New York Times Magazine* la photographie d'une maquette de « Glass Tower » de Frank Lloyd Wright qui « réalise » son utopie du gratte-ciel de verre. « Le voilà ! » s'écrie-t-il... Et il colle la coupure de journal dans son cahier de notes⁶. En Allemagne, il n'avait donné aucune référence de bâtiments existants ou en projet. Le gratte-ciel de Frank Lloyd Wright, appartenant à la série des *Saint Mark's Towers-The Bouwerie, New-York City* – qui ne sera pas non plus réalisé – rend sans doute beaucoup plus tangible l'hypothèse berlinoise.

Ainsi, parmi les propositions qu'il fait aux compagnies américaines qui l'ont invité à Hollywood, figurera *The Glass House*. Mais la démarche eisensteinienne se heurte aux exigences de l'industrie américaine en matière de narration, de *story*.

On a dit que le projet *procède* de son matériau : étant donné une maison de verre, que se passe-t-il dedans ? Et, pour commencer, y a-t-il un « dedans » ? Telle est la logique que développe le cinéaste. On verra dans cet ensemble de notes plusieurs lignes se croiser ou se superposer sans chercher à se fondre en une unité narrative. Insistons sur la référence à Joyce qui survient en cours de travail, supplante celle d'Upton Sinclair évoquée au départ, et demeure centrale pour Eisenstein : *Ulysse* lui apparaît comme une contribution majeure au cinéma contemporain en raison de la « dés-anecdotalisation », de la promotion du matériau à laquelle procède l'écrivain sans pour autant céder à l'automatisme des surréalistes ou à une certaine « neutralité » de la mise en forme (qui guette, selon lui, le factualisme du *Novy lef* – puisque, pour Brik et Chklovski, la « mise en forme » est déjà une « trahison » du matériau). Au contraire, Eisenstein rapproche Joyce de Zola, de Dreiser, d'écrivains moins « chaotiques » que lui en apparence, auxquels il se rattache par la rigueur de sa construction et des couches de références qu'il dispose.

À Hollywood, cependant, on doit construire un récit et le décor lui correspondre. Le travail entrepris à la Paramount – qui adjoint une équipe de scénaristes à Eisenstein parmi lesquels Oliver Garrett, spécialiste des films de gangsters⁷ – s'engage et se précise (contacts avec une usine de verre à Pittsburg pour construire le décor) mais il aboutit à une « crise », un blocage « de la *story* »⁸ qui a des répercussions

5 Voir V. Malévitch, « Jivopisnye zakony v problemakh kino » / « Kunst-malerische Gesetze in Kino-Problemen », in *Kultura i Kino/Kino und Kultur*, n°7-8, Teakino-petchat, Moscou, 1929, pp.22-26 (l'erreur sur l'initiale, V au lieu de K[asimir], explique sans doute que cet article soit resté méconnu jusqu'à sa première publication en français dans *Cinéma-thèque*, n°8, automne 1995. Voir dans le même numéro notre présentation : « Malévitch et le cinéma : chaînon manquant », pp. 62-70).

6 Reproduit dans Jay Leyda et Zina Voynow, *Eisenstein at Work*, New York, Pantheon Books/MOMA, 1982, p. 44.

7 Voir Oksana Bulgakova, *Sergei Eisenstein: a Biography*, Berlin-San Francisco, Potemkin Press, 2001, p. 114, et ici même, voir *infra* p. 79.

8 Dans une lettre du 7 juillet 1930, Eisenstein écrit à Péra Attacheva : « c'est dur avec la « Story » » (cité par J. Leyda et Z. Voynow, *op. cit.*, p. 44).

3 « Rodin et Rilke. Pour une histoire du problème de l'espace en histoire de l'art » [1945], in *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Dijon, Les presses du réel, 2008, pp. xx-xx.

4 V.S.[S. Eisenstein], « Novaia klientura gospodina Korb'zu'e' », in *Sovietski ekran*, n°46, 13 novembre 1928 (cité dans S.M. Eisenstein, *Schriften IV*, Munich, Hanser Verlag, 1986, pp. 264-265). L'architecte du sovkhosze de *La Ligne générale* est Andréi Bourov qui assista Le Corbusier dans la construction de l'immeuble qu'il bâtit à Moscou pour l'administration des Coopératives agricoles, le Centrosoyouz.

9 Lettre publiée dans *Kinovedchevski zapiski*, n°36-37, 1997-1998, p.229.

10 Ivor Montagu parle d'un psychanalyste, le Dr Reynolds (thérapeute de Chaplin) qui leur «prenait du temps et de l'argent» ! (*With Eisenstein in Hollywood*, Berlin (RDA), Seven Seas Publishers, 1968, pp.102-105. Voir aussi J. Leyda et Z. Voynow, *op. cit.*, pp. 44-46 et O. Bulgakowa, *op. cit.*, pp. 114-115).

11 Le barbier est en effet installé dans l'ancienne bibliothèque de l'Empereur. «Parfait pour une échoppe de barbier!» dit Napaloni, mais Hinckel trouve cela trop «fashionable» et revendique le «moderne».

12 La découverte que la danseuse en collant et tutu est un homme barbu s'opère avec le passage de la prise de vue depuis dessous – à travers le plancher de verre – à la prise de vue «à hauteur d'homme». Mais ce basculement des «genres» tient avant tout au jeu de mots qui sous-tend la séquence: en argot, le sexe de la femme est appelé «le barbu» (le barbu de la danseuse/la danseuse est un barbu).

13 Hinckel insiste sur ce point en précisant que sa «résidence d'été» dispose d'un salon de coiffure (*barber's shop*) «également avec des murs en verre» et «des poissons rouges dans les

psychologiques importantes (recours à un psychanalyste, le Dr Stragnell, éditeur de *Psychological Review*), et à l'abandon du projet au profit d'autres qui n'aboutiront pas non plus (*L'Or de Sutter* d'après Cendrars, *An American Tragedy* d'après Dreiser). À ces difficultés externes (le studio) et internes (une dépression – écrit-il à Péra Attacheva⁹), s'ajoute l'hostilité de ses compagnons Tissé, Alexandrov et Montagu qui ne croient pas au projet et s'inquiètent des coûts de la cure analytique accélérée que suit Eisenstein...¹⁰

Charlie Chaplin, par contre, se montre enthousiaste, encourage Eisenstein à présenter ce projet-là et lui seul et avoue même être «jaloux» d'une telle idée de film...

Un écho de cet intérêt de Chaplin – qui révèle bien un des traits constructifs de son comique: le développement d'une situation à partir des caractéristiques d'un lieu, d'un dispositif (grand magasin, hall d'hôtel, porte à tambour, etc.) – se retrouve dans une scène du *Dictateur* (1940) où Hinckel fait part à Napaloni, avec qui il se rend chez le barbier du palais, de son goût pour le «moderne»¹¹ et de son projet de «mettre des murs en verre partout»:

- En tournant la tête par ici je verrai les montagnes, et par là je regarderai à travers le plafond de verre.
- Et qu'y a-t-il là haut ?
- La salle de bal... » avoue le dictateur.

Dans ce bref dialogue passe en un éclair l'une des premières séquences d'*Entr'acte* de René Clair où l'on filme une danseuse «barbue»¹² depuis un plancher de verre, et apparaît le caractère coercitif du dispositif voyeuriste¹³, voire du «style moderne»¹⁴ impliqué dans le projet d'Eisenstein.

De retour en URSS en 1932, Eisenstein ne cherche plus à réaliser *Glass House* car le contexte s'est considérablement dégradé pour les cinéastes novateurs comme lui, fussent-ils révolutionnaires. Depuis la Conférence du cinéma de 1928, on assiste à une reprise en main idéologique de la cinématographie qui passe par sa «prolétarisation» et son alignement sur des standards d'accessibilité au plus grand nombre («un cinéma pour des millions»). Tous les projets d'Eisenstein sont refusés, les projets satiriques comme *MMM* et les autres¹⁵, jusqu'à la commande qu'on lui fait du *Pré de Béjine* qu'il devra recommencer et qui sera finalement mis au placard et

murs». «Comment les nourrit-on?» demande Napaloni. «On ne les nourrit pas et quand ils sont morts on change le salon», répond Hinckel. (Coïncidence sans doute, en français le nom régional du lépadogastre, poisson à nageoires dorsales semblables à des lames, est «barbier»).

14 On connaît les ambiguïtés autour de cette notion, notamment au plan architectural, le régime de Mussolini n'étant pas le dernier à le promouvoir et la mise au point que fit à cet égard Anatole Kopp dans son dernier livre: *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause* (Paris, ensb-a, 1988).

15 Voir le scénario de cette comédie satirique dans «*MMM* un scénario inédit de S.M. Eisenstein», présentation par Barthélémy Amengual, traduction et notes de G. Limont, in *Archives*, n°17-18, nov-déc. 1988.

détruit dans des circonstances encore obscures. En effet il s'agit moins désormais de critiquer la société capitaliste que d'exalter la soviétique qui s'est lancée, avec le premier plan quinquennal, dans une modernisation et une industrialisation à marche forcée. Il s'agit moins encore de critiquer le mode de vie hérité de l'ancien régime, les rapports sociaux (de sexe et de hiérarchie sociale) dans la société soviétique que de montrer combien la vie est «devenue meilleure» voire «merveilleuse»¹⁶.

S'il n'est plus question d'envisager de réaliser *Glass House*, Eisenstein continue pourtant de songer sporadiquement à lui, mais le projet de film est devenu un projet de cinéma et même un moyen de réfléchir à la nature du filmique, une sorte d'outil théorique dont on trouve plus d'une trace dans ses textes des grands projets esthétiques des années 1937-1947 (*Montage, Méthode, la Non-Indifférente Nature*).

Le «mystère»

Le 22 mai 1946, il écrit dans son «Journal de travail»: «Chacun une fois dans sa vie, écrit son mystère; le mien, c'est "Glass House"».

Sans compter l'imprégnation de sa réflexion sur la transparence et le renouvellement de la représentation via cet objet paradoxal qu'eût été un gratte-ciel de verre, Eisenstein revient en effet nommément à *Glass House* en 1946 et 1947 peu avant sa mort, alors que sa production cinématographique comme théâtrale semblent l'avoir éloigné de telles préoccupations. Il est en effet entré dans une phase «wagnérienne», non seulement parce qu'il monte une *Walkürrie* en 1939 (commande d'État), mais parce qu'il est revenu aux spéculations dix-neuviémistes sur «l'œuvre d'art totale», l'organicité.

C'est en marge de son travail sur le cinéma en relief, dans un dessin daté du 19 mars 1947, qu'il revient à *Glass House*: le suicide d'un habitant au vu de tous mais dans la plus totale solitude.

On peut donc entendre de diverses manières cet «aveu» intime d'Eisenstein.

Nous proposons dans la dernière partie de ce volume une réflexion sur les enjeux plastiques et «représentationnels» du projet *Glass House* parce qu'il nous semble que son apport principal se trouve là: depuis le début de son travail artistique – au théâtre déjà –, Eisenstein se confronte à la désarticulation de la représentation qu'a engagée l'art moderne. «Il n'y a plus de perspective», ce titre d'un article qu'il emprunte à René Guilleré dans *Le Cahier bleu*¹⁷ offre en quelque sorte le centre de gravité de cette préoccupation. Les analyses détaillées des tableaux du Greco, d'Outamaro ou Sharaku, de Lautrec ou Daumier, de Sérov, de Delaunay (pour ne rien dire de Picasso, Tatline, Bourliouk, Orozco, Rivera, Rodin et bien d'autres) tournent toutes autour de cet éclatement des points de vue, du kaléidoscope de la représentation et des leçons qu'il en tire pour le cinéma dont le principe constructif est situé par lui dans le montage. Sa confrontation avec Picasso qui est

16 Cf. la fameuse chanson composée par Dimitri Chostakovitch pour le film d'Ermler-loutkévitch, *Contre-plan* (1932): «Allons au devant de la vie, allons au devant du bonheur, ma belle lève-toi, entends le chant de la sirène [d'usine], le peuple vient à nous», etc. Cette formule rappelle par ailleurs celle qui clôt le quatrième rêve de Véra Pavlovna dans le *Que faire?* de Tchernytchevski: «l'avenir sera radieux, merveilleux».

17 Dans «Synchronization of Senses», in *The Film Sense*, Londres, Faber & Faber [s.d.] [1942], p. 80 (la revue bi-mensuelle *Le Cahier bleu*. Bilans et plans sociaux a été éditée entre octobre 1933 et janvier 1934; ici n°4, 1933).

récurrente mais explicitée dans l'article déjà cité – « Rodin et Rilke » (1945) – va dans ce sens et l'amène à évoquer l'entreprise de Tatline, parti d'une radicalisation du cubisme vers le contre-relief puis l'architecture, avec le projet de *La Tour de la III^e Internationale*, « bâtiment de verre et de béton » avec lequel *Glass House* entretient plus d'un point commun¹⁸.

Mais il est sans aucun doute d'autres « entrées » à ce texte toutes aussi légitimes et certainement souhaitables.

Sans parler du thème de l'aliénation sociale, de l'isolement qui est traité comme le négatif de l'utopie communiste d'une communauté à laquelle il adhère (*La Ligne générale* étant l'expression la plus aboutie de cette conviction), on peut notamment souligner la place qu'occupe dans l'iconographie de *Glass House* la question de la bisexualité, du « trouble dans le genre ». Si l'article « Le dédoublement de l'unique » (1940) part du mythe platonicien de l'unité originaires des deux sexes qui est rattaché, via Péladan, à l'antiquité chinoise et ouvre à une réflexion sur l'ambivalence sexuelle à travers la « dialectique » du Yin et du Yang, on verra ici combien les spectacles des cabarets berlinois jouant sur ces indistinctions ou glissements requièrent et fascinent Eisenstein : travestis, danseuses dont les seins sont figurés comme des personnages masculins, nains, etc. Ainsi cette question qu'on a récemment fait démarrer chez lui avec *Que Viva Mexico!*¹⁹ se déploie « déjà » ici en utilisant le graphisme comme vecteur principal – ce qui est également une constante chez lui²⁰. On la retrouve d'ailleurs fort proche de *Glass House* dans des inédits de *Méthode* :

Le cirque: 1) les bêtes déguisées et Marr; 2) *Bisex* [uality]* de clowns déguisés (de *Clowns* [Wilson Fisher, *Clowns and Pantomimes*, Londres, 1925]); 3) des animaux domestiqués (*Dressur** [dressage]); 4) Homme-serpent et hommes-oiseaux (les vols). Le lien à l'archaïque²¹.

Établissement du texte

Si l'idée du film est postdatée de mi-avril 1926, les notes débutent en janvier 1927 et s'étalent sur toute l'année et les six premiers mois de 1928. Puis elles reprennent en mai-juin 1930 durant le séjour à Hollywood, avant de réapparaître sporadiquement en mai 1946 et mars 1947.

Il y a plusieurs sources au dossier que nous présentons ici, lequel n'a pas la prétention d'apporter un état définitif à cet ensemble disparate qui procède, quoi qu'en

19 Masha Salazkina, « Addressing the dialectics of sexual difference in Eisenstein's *Que viva Mexico!* », in *Screen*, printemps 2007, vol.48, n°1, pp.45-67.

20 Ainsi les séries compulsives liées à la corrida au Mexique (échanges des places entre le torero et le taureau, corrida comme étreinte homosexuelle; voir nos *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Lyon, CRS-CIRC, 1973), puis les séries « Samson et Dalida », « Lady Macbeth », etc.

21 Notes inédites de *Méthode* présentées par Oksana Bulgakowa dans « Eisenstein dans le texte », in *Cinéma*, n°2-3, printemps 2001, p. 39.

aient dit ses précédents éditeurs, d'une construction. La première publication des notes d'Eisenstein fut celle de la revue *Iskousstvo kino* en 1979. C'est Naoum Kleiman, alors chargé par l'Union des Cinéastes du « Cabinet Eisenstein » (c'est-à-dire l'appartement de Péra Attacheva, veuve du cinéaste, légué à l'Union avec une grande partie des objets personnels d'Eisenstein), qui avait établi cette édition à partir des archives du cinéaste déposées au TsGALI (Archives d'Etat pour l'art et la littérature – aujourd'hui RGALI). C'est elle qui a servi de base aux traductions italienne et française²². Jay Leyda et Zina Voynow (sœur de Péra Attacheva) repartirent d'une partie des manuscrits dont ils publièrent des fac-similés dans leur *Eisenstein at Work* (1982). Puis Oksana Bulgakowa, repartant elle aussi des archives, publia une traduction allemande révisée et augmentée en 1998 (*Eisenstein und Deutschland*).

Les quelques fac-similés que Jay Leyda puis Oksana Bulgakowa ont publiés mettaient en évidence qu'à la discontinuité manifeste du « texte » – ce sont des notes – s'ajoutaient sa disposition très particulière et la présence de nombreux croquis, dessins ou collages intégrés à l'écriture que les éditions n'avaient pas repris. L'examen de ces fac-similés révélait d'autre part des disparités entre les manuscrits et les trois transcriptions disponibles. Il nous parut donc nécessaire de revenir à eux. Un accès aux archives désormais plus aisé qu'auparavant permit d'avoir communication et copie du dossier intitulé « Glass House » dans le fonds Eisenstein du RGALI (n°1923). Avec Valérie Posener, qui avait traduit une première fois la version russe du « texte », et l'aide de Mikhaïl Maïatski, nous avons donc entrepris de repartir de cet ensemble de folios numérotés de 1 à 67 et qui comportait des textes non repris jusqu'ici ainsi qu'un grand nombre de dessins dont quelques-uns seulement avaient été publiés isolément. Il apparut pourtant que si les éditions russe et allemande comportaient des lacunes, elles contenaient aussi des variantes ou des éléments absents du dossier des RGALI. À la base de ces différences se trouve le fait que deux sources ont été mêlées par nos prédécesseurs : une partie des éléments réunis sous le nom « Glass House » par les archives – qu'on peut appeler le « scénario » – et un choix d'éléments tirés de ce qu'on appelle le « Journal de travail » d'Eisenstein, conservé lui aussi aux archives d'Etat et non encore inventorié. Oksana Bulgakowa indique elle-même qu'elle a procédé à ce « collage » de deux sources en les alignant sur un axe chronologique, la plupart des notes, de part et d'autre, étant datées par l'auteur. Enfin la confrontation entre les deux versions laisse apparaître l'éventualité que des pièces soient, en outre, détenues par le « Cabinet Eisenstein » où se trouvent, on l'a dit, une partie de la bibliothèque d'Eisenstein et divers matériaux plus ou moins inventoriés ; aujourd'hui peu accessibles faute de personnel susceptible de s'en occuper.

Évidemment l'éclairage qu'apporte le « Journal » sur les circonstances et la nature du projet est précieux et même nécessaire. D'autre part on verra, en confrontant ces matériaux, qu'il est parfois difficile de les distinguer, il peut même arriver qu'ils

22 En italien: « La casa di vetro », in *Film Critica*, n°300, novembre-décembre 1979, repris dans Francesco Salina (dir.), *Eisenstein inedito*, Rome, Bulzoni, 1980. En français: « Eisenstein. Glass House: notes pour un film », in *Faces. Journal d'architectures*, n°24, été 1992.

18 Outre l'étude sur le « cinéma en relief » (stéréokino) où sont reprises les questions de la profondeur de champ, de la composition de l'image à partir de ses paramètres constructifs (haut-bas, devant-derrrière, petit-grand, proche-lointain, etc.) via l'histoire de la représentation scénique, l'écho de ce projet « impossible » est repérable dans plusieurs articles ou études: « Le carré dynamique » (1930) qui porte sur les dimensions de l'écran; « Montage 37 » (1937), sur le déplacement du point de vue, le cinéma à points de vue multiples; « El Greco y el cine » (1941), sur la question des points de vue et du montage de points de vue; « Rodin et Rilke » (1945), sur les rapports extérieur-intérieur; « Piranèse et la fluidité des formes » (1947), sur la destruction de la forme, l'explosion et la discontinuité. Enfin, toute la réflexion sur l'apensateur, la réversibilité des images, qui est menée dans des textes tardifs, se rattache encore à cette même problématique (publié dans *Kinovetchevski zapiski*, n°36-37, 1997-1998 sous le titre apocryphe « Élan pour planer » et en français dans une édition intitulée *MLB plongée dans le sein maternel*, Paris, Hoëbeke, 1998).

soient en continuité l'un et l'autre ou qu'Eisenstein répète des passages ici et là. Le choix de les rassembler pour en faire un texte dès lors plus « complet » peut donc s'admettre. Mais il ne nous a pas semblé judicieux de fabriquer un tel texte en lui prêtant une cohérence construite par l'éditeur. Il n'est pas exclu d'ailleurs que des partis-pris de lecture de ce projet puissent procéder de cette construction. Ainsi Bulgakowa, dans sa biographie du cinéaste, voit trois étapes très distinctes dans l'histoire du projet « Glass House » qui, pour notre part, ne nous paraissent pas s'enchaîner linéairement mais plutôt représenter des strates co-présentes dans les différents moments du travail sur ce film.

Compte tenu des difficultés apparues depuis plusieurs années pour accéder au « Journal » d'Eisenstein comme au fonds du « Cabinet » – à l'heure où nous écrivons le fonds Eisenstein du RGALI est fermé pour inventaire à la suite de « disparitions » inexplicables –, notre décision a été de fonder la présente édition sur les folios dont nous avons eu communication par le RGALI il y a quelques années et de faire figurer à part les éléments publiés en 1979 comme en 1998, sous réserve de pouvoir ultérieurement en établir la nature exacte. En effet ces deux éditions procèdent çà et là à des coupes (mentionnées ou non) dans cette « deuxième source » et, surtout, elles n'extraitent parfois que quelques lignes d'une page au seul motif que les mots « Glass House » y figurent, sans considérer la logique éventuelle de cette page.

Présentation matérielle

Les manuscrits du dossier se présentent sous deux formes : des feuillets à carreaux de petit format tirés d'un bloc-notes (21x11 cm) utilisés soit horizontalement soit verticalement, et des feuilles blanches de plus grand format (21x27 cm). La numérotation des folios révélera donc des inégalités en termes de quantités de lignes et de mots.

La langue russe domine l'ensemble de ces notes, mais la part de l'allemand et de l'anglais y est pourtant importante, certains feuillets étant intégralement en l'une ou l'autre langues, le français intervenant plus ponctuellement. Ces usages dépendent évidemment des lieux où se trouve Eisenstein lors de la rédaction des notes (à Berlin, à Hollywood), mais aussi de l'espace culturel et référentiel dans lequel il « baigne » au moment où il écrit (ses lectures).

On a utilisé les conventions suivantes dans l'établissement du texte : le russe est traduit en français, les phrases ou mots en français sont en italiques suivis d'un astérisque, et les mots, phrases ou pages en anglais ou en allemand sont restitués dans ces langues et traduits en notes. L'apparition d'un mot isolé en anglais ou allemand au sein du russe ou simplement d'une graphie latine (d'un nom propre par exemple) est signalée par l'usage des italiques.

Tous les crochets signalent une intervention de l'éditeur (lacunes, restitution, doute) sauf indication contraire.

Remerciements

Cette édition doit bien sûr à celles qui l'ont précédée, en particulier pour ce qui concerne les notes où l'on s'est efforcé d'identifier les personnes, les œuvres ou les événements cités souvent de manière allusive dans le texte. Mes remerciements s'adressent donc à la direction des RGALI et à ses archivistes, à Naoum Kleiman et Oksana Bulgakowa, à Leonid Heller et les étudiants du séminaire où fut discutée le texte d'Eisenstein à l'Université de Lausanne, à Edouard Arnoldy qui impulsa ce projet d'édition et à Valérie Posener et Mikhaïl Maïatski qui participèrent à la réalisation de celui-ci au-delà de la seule traduction.