Le cinéma soviétique ou de l’art du montage

Les Avant-gardes en Russie

TH - Stanislavski dirige le Théâtre d'art (Moscou) en fondant sa pratique sur le vécu émotionnel des actrices-teurs

- son élève Meyerhold s'élève contre ces principes au nom du corps, du mouvement et de l'action théâtrale (il se rapproche du constructivisme)

AP – suivant le modèle du futurisme, A. Exter, David Bourliouk, Kasimir Malevitch développent une peinture non-figurative sous le nom de cubo-futurisme

Le Rémouleur (K. Malevitch, 1912, huile sur toile (79x79 cm)Yale University Art Gallery)

Natalia Gontcharova, *Le Cycliste* (1913), huile sur toile (78 × 105 cm (Musée russe, St-Pétersbourg)

LIT – un premier manifeste paraît en 1912: *Gifle au goût du public,* signé Bourliouk, Vladimir Maïakovski, Velimir Khlebnikov, Alexei Kroutchenykh.

Vers 1914, Malévitch passe à l'abstraction totale, qu'il nomme suprématisme.

Suivant le pas de la Révolution, le constructivisme s'efforce de développer dès le début des années 1920 une pratique artistique visant l'utilité, où prime le dynamisme, le conflit et qui célèbre l'avènement des temps nouveaux.
Ses principaux tenants sont Alexandre Rodtchenko, les frères Guéorgui et Vladimir Stenberg, Varvara Stépanova, Alexandra Exter, etc.
S'opposant à l'idée que la composition prime dans les œuvres, les constructivistes insistent sur le phénomène de la *construction* liant le travail artistique au modèle architectural. Leur activité vise à un dépassement de l'art au profit d'un engagement social et politique.
C'est au sein de l'InKhouK (Institut de la culture artistique) que se développa ce courant.

Maiakoski déclare, en 1923: « le constructivisme doit devenir la forme supérieure de l' "ingénierie" des formes de la vie tout entière », *Lef,* n° 1, 1923 (in Albera (1990) p. 123).

Au plan cinématographique, Koulécho, notamment avec son film *Le Projet de l'ingénieur Prite* s'en approche. Il publie dans la revue *Kino-fot*, lancée par le constructiviste Alexeï Gan, mise en page par A. Rodtchenko.

Sokolov y écrit: « Seul à l'écran règne l'homme automate de la nouvelle industrie, l'homme qui marche de façon taylorisée. »
« Les tables de la loi du siècle », *Kino-fot*, n° 1, 1922 (Albera (1990) p. 153)

Vladimir Tatline
Monument à la Troisième Internationale
(1919-1920)

Nikolai Punin: *Tatlin (Protiv kubizma) [Татлин (Против кубизма)]*. Gosizdat, Petrograd 1921, p. [1] repris dans Wikipedia

Chronologie : le cinéma en Russie et Union soviétique

1896 : premières projections et premiers films Lumière

1907 : ouverture du studio [Alexandre] Drankov (qui tourne un *Boris Godounov*)
1908 : *Stanka Razine*, prod : [Alexandre] Khanjonkov, considéré comme un des premiers films d'importance en Russie – basé sur l'histoire nationale

1913 : textes de Vladimir Maïakovski sur le cinéma – qui apparaît comme le premier art moderne aux yeux de nombreux intellectuels, en particulier des futuristes, fascinés par la machine, la ville, etc.

1917 : Lev Koulechov : « Les tâches des artistes peintres au cinéma »
Guerre civile (1917-21)

1917: création du Commissariat du peuple à l'instruction publique (Narkompros) dirigé par A. Lounatcharski jusqu'en 1929 qui soutient les cinéastes d'avant-garde

1919 : - Ermolief part pour la Crimée (Yalta) avant de gagner Paris où il fonde une succursale, qui, une fois reprise par A. Kamenka, deviendra la société Albatros
- nationalisation du cinéma: les sociétés Khanjonkov et Ermolief, fusionnées, donnent naissance à VFKO avant de devenir en 1922 Goskino (Cinéma d'état) puis Mosfilm en 1935

1920 : Koulechov : article-manifeste: « La bannière du cinématographe » [K. dirige un atelier depuis 1919 et un collectif dès 1922-23]

1920: ouverture d'une première école de cinéma à Moscou (V. Gardine), auquel est rattaché l'atelier Koulechov, il deviendra le VGIK

1921 : Nouvelle politique économique (Nep) jusqu'en 1927 (arrivée de Staline au pouvoir), dans le cadre de laquelle une production de fiction est relancée (particulièrement après 1924)

1921: création à Petrograd de la FEKS (Fédération de l'acteur excentrique) avec G. Kozintsev, L. Trauberg, S. Youtkévitch

1922: publication de la revue *Kino-Fot* (dir: Alexei Gan), revue d'orientation constructiviste

1923: publication de *Lef* (*Front gauche de l'art* sous la direction de V. Maïakovski) [auquel succédera en 1927-28 *Novyi Lef* dirigé par Tretiakov et Brik), revue de l'avant-garde, constructiviste, accordant une grande place au cinéma

1923 : Eisenstein : « Le montage des attractions » [redéfini en 1925 comme « Le montage des attractions au cinéma »]

1923: formation de l'ARK, l'Association des cinéastes révolutionnaires

1924: création de la Mejrabpom (Secours ouvrier international) – Rouss qui établira des liens avec la Prometheus (à Berlin) en 1928

1924 : *Aelita* (Jacob Protazanov)
La Vendeuse de cigarette du Mosselprom (Iouri Jeliabouski)
Les Aventures de Mr West au pays des Bolcheviks (Koulechov)
La Grève (Eisentein)

1925: Sovkino est le nouvel instrument de distribution des films

1925 : *Le Cuirassé Potemkine* (S. M. Eisenstein)

1926 : *La Mère* (V. Poudovkine)

1927 : *Poetika kino* publié sous la direction de Boris Eikhenbaum, ouvrage qui applique les outils de l'analyse littéraire au cinéma suivant une orientation formaliste

1928: annonce du lancement du Premier plan quinquennal

1928 : première Conférence du Parti communiste sur le cinéma: le parti demande que les films soviétiques soient davantage accessibles au peuple (avec le slogan: un « cinéma pour les millions ») contrairement aux films de l'avant-garde jugés peu accessibles
Eisenstein : « Dramaturgie der Film Form »
L'homme à la caméra (Vertov)

1934 : *Tchapaiev* ("frères" Vasilliev) film qui rencontre un grand succès et ouvre la période du réalisme socialiste (doctrine promulgée lors du 1er Congrès des écrivains soviétiques)

Lev Koulechov (1899-1970)

Décorateur au studio Khanjonkov, à l'âge de 18 ans, où il travaille en particulier auprès du cinéaste Evgueni Bauer (†1918), un des plus importants réalisateurs de la période tsariste

Publie des textes en faveur d'un cinéma à l'américaine, et souligne l'importance du montage comme élément constitutif du film

1918: *Le Projet de l'ingénieur Prite*

1919-20: tourne des actualités auprès de l'Armée rouge

1919: K. rassemble un collectif qui comporte Alexandra Khokhlova, Leonid Obolenski, Serguei Komarov, Boris Barnet, Vsevold Poudovkine, qui, tous deux, deviendront des réalisateurs importants en URSS. K. enseigna dans cette école devenue le VGIK.

1924: *Les Aventures extraordinaires de Mr West au pays des bolchéviks*

1925: *Le Rayon de la mort*

1926: *Dura lex – Selon la loi*

1927: *La Journaliste* [film en partie perdu] avec des décors d'Alexandre Rodtchenko, un des artistes constructivistes les plus connus (en tant que photographe, plasticien, etc.)

Lev Koulechov, *Les Aventures extraordinaires de Mister West au pays des bolcheviks* (Goskino, 1924)

- Rapport à l'américanisme entendu comme représentatif d'une société moderne (l'URSS étant montrée ici comme un pays en pleine modernisation, alors que le héros américain est un boy-scout un peu naïf, accompagné d'un cow-boy, victime de la propagande anticommuniste massive aux USA)

- Montage "à l'américaine", i.e. qui organise une continuité suivant le mouvement (mouvement, déplacement, etc.) et le regard

- Le fragment s'insère dans un ensemble plus vaste qu'il recompose (ex: ville fantaisiste, corps recomposé, etc.)

- Le montage permet une dissociation entre tournage et film monté

- Kouléchov défend une conception de l'acteur entendu comme *modèle*, i.e. dont tout le corps est mis au service de l'expression, suivant une technique mécaniste: il vise la pose, l'attitude contre le jeu psychologique (dont la base est le visage, comme reflet de l'expression d'un sentiment)

Question du typage
(association d'un objet avec un personnage, lui donnant une forme de connotation; attitude et expression faciale suivant un catalogue expressif non-psychologique)

Kouléchov

« *Mr. West* (…)

Ce film procède d'une construction précise du mouvement du modèle dans l'espace, d'une organisation temporelle du mouvement, de différents types de montage qui, sur des bouts d'essais, avaient donné les résultats attendus. Dans les meilleurs passages du film, nous avons réussi à faire en sorte que le schéma de construction passe totalement inaperçu, si bien que ce résultat calculé revêt une forme épurée.

Dans la sélection du matériau humain, nous avons tenté de démontrer la nécessité et la valeur du travail collectif par rapport à des "étoiles" individuelles. (…)

Dans ces scènes, nous avons voulu révéler la nature profondément factice du cinéma psychologique et prouver qu'une construction rigoureuse du travail de l'acteur et du montage permettait de maîtriser tous les styles et tous les types de mise en scène, notamment américains et allemands. Nous nous sommes abstenus par tous les moyens de manifester nos "goûts" personnels. Ce qui nous intéressait, c'était le calcul et l'organisation qui doivent être le trait principal de notre méthode. » (1924)

L'Art du cinéma et autres écrits, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994

(François Albera, éd.), pp. 93-94

L’effet Kouléchov

- Expérience liée à l’atelier K.
- Narration inspirée de récits d’élèves de K. (en particulier Poudovkine)
  En associant un GP de Mosjoukine avec des images directement lisibles (enfant mort, assiette de soupe, etc.) on construit un lien entre des images disparates tout en suscitant une signification née du rapprochement entre elles.

L’élève qui éclipse le maître: Vsevolod Poudovkine

(1893-1953)

Participe à l’atelier Kouléchov, où il se fait remarquer comme acteur, puis réalise ses propres films.
Il signe plusieurs œuvres majeures des années 1920 en URSS:
1925: *La Fièvre des échecs*
1926: *La Mère*
1927: *La Fin de St-Pétersbourg*
1928: *Tempête sur l’Asie*

1933: *Le Déserteur*

V. Poudovkine, « Le fondement de l'art cinégraphique est le montage.
Armé de ce mot d'ordre, le jeune cinéma de la Russie soviétique a commencé sa progression et c'est là une maxime qui, à ce jour, n'a encore rien perdu de sa signification ni de sa force.
Il faut bien se mettre en tête que l'expression « montage » n'est pas toujours interprétée ni comprise dans son sens complet. Pour certains, ce terme est naïvement compris comme exprimant le simple acte de joindre les bouts de pellicule dans l'ordre que leur assigne le scénario. D'autres encore ne connaissent que deux sortes de montages : le montage lent et le montage rapide. Mais ils oublient – ou bien n'ont jamais su – que le rythme (c'est-à-dire : les effets obtenus par alternance en assemblant des bouts de pellicule longs et courts) n'épuise en aucune manière toutes les possibilités du montage. (…)
Cette expression qu'un film est « tourné » est entièrement fausse, et devrait disparaître de notre vocabulaire. On devrait plutôt dire que le film est *construit*, édifié au moyen des bouts de pellicule séparés qui constituent sa matière première. (…)
Je tiens pour certain que n'importe quel objet, pris sous un angle donné et montré sur l'écran aux spectateurs est un *objet mort*, même s'il s'est déplacé devant l'appareil de prise de vues. Le mouvement propre d'un objet devant l'appareil de prise de vues n'en donne pas moins aucun mouvement sur l'écran, car ce n'est pas autre chose que de la matière première pour l'élaboration future – au moyen du montage – du mouvement qui est engendré par l'assemblage des divers bouts de pellicule.
C'est seulement si l'objet est placé parmi un certain nombre d'objets séparés, c'est seulement s'il est présenté comme partie d'une synthèse de différentes images visuelles séparées que lui aura été insufflée la vie cinégraphique. […] il [cet objet] se change lui-même dans ce processus et, de simple squelettique copie photographique de la nature il devient partie constitutive d'une forme cinématographique. »

V. Poudovkine, « Le montage, élément vital en cinégraphie », *Cinéa-Ciné pour tous,* n° 124, 1er janvier 1929, p. 7-9 (extraits)

Le principal cinéaste des années 1920 en URSS:

Sergei M. Eisenstein (1898-1948)

Formation d'ingénieur, participe à la guerre civile avant de rejoindre le Prolekult (organisation chargée de la culture prolétarienne, liant différentes formes artistiques (littérature, théâtre, arts plastiques, etc.), ; il devient assistant auprès du metteur en scène V. Meyerhold – figure clé de l'avant-garde théâtrale, mêlant des aspects constructivistes à une conception d'un jeu biomécanique. SME collabore avec Youtkévitch, suit pendant quelques mois l'enseignement de Kouléchov, collabore avec Serguéï Tretiakov pour trois pièces dans le cadre du Théâtre ambulant du Prolekult (SME y tourne son premier film, un court, *Le Journal d'Oblomov,* s'insérant dans une pièce de théâtre). Il se rapproche du Front gauche des arts, qui publie la revue *Lef* (SME y publie « Le montage des attractions »), dirigée par Vladimir Maiakovski.
Mais SME n'adhère à aucun groupe.

Principaux films
1924 *La Grève*
1925 *Le Cuirassé Potemkine*
1927 *Octobre*
1929 *L'Ancien et le nouveau* (commencé en 1926 sous le titre *La Ligne générale*)
1938 *Alexandre Nevsky*
1943 *Ivan le terrible* (1ère et 2ème partie)

SME accompagne ses films d'une intense réflexion théorique dont témoigne la publication des textes:
1928 « L'avenir du film sonore »; 1930: « Le carré dynamique »; 1933: « L'art de la mise en scène »; 1935: « Nouveaux problèmes de la forme cinématographique »; 1939: « Montage 1938 »; 1940: « Montage vertical »

Livres:
1942 *The Film Sense* (Jay Leyda, éd.)
1949 *The Film Form* (Jay Leyda, éd.)
1958 *Réflexions d'un cinéaste* (traduit en de nombreuses langues, dont le français

Serguei M. Eisenstein, *La Grève* (Goskino et Prolekult, 1924)

Eisenstein recourt largement à la caricature en s'inspirant de peintres et caricaturistes célèbres (Grandville, Daumier, etc.), développant une notion de « typage », permettant de développer des personnages immédiatement identifiables, notamment en termes de classe mais aussi de caractère (avide, fourbe, etc.).

La notion de **conflit** y revêt une importance capitale, ainsi que celle **d'attraction**:

« Pour son film, Eisenstein adopta en tant que méthode créatrice son principe théâtral du « montage des attractions » c'est-à-dire qu'à chaque instant le spectateur devait avoir son content de chocs et d'impressions intenses, soit dans chacune des scènes, soit par le rapport des scènes entre elles. *La Grève* est un film plein de métaphores cinématographiques et ses images évoquent, outre les sensations visuelles, les sons, les odeurs, les goûts, les contacts tactiles. (…)
La Grève n'est pas un film superficiellement constructiviste par ses décors – à cet égard *Aelita* nous suffit – mais bien plus essentiellement, par sa méthode créatrice, par cet art de créer des choses nouvelles en usant comme matériau de l'essence même de la réalité. Si nous considérons le constructivisme de *la Grève*, nous pénétrons une source de la plus importance pour l'esthétique du *Potemkine*, (…) ».

Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, pp. 210-211

(…) « Or pourquoi le cinéma doit-il suivre, dans sa forme, le théâtre et la peinture et non la méthodologie du langage qui, à partir de la combinaison de deux désignations concrètes, d'objets concrets fait naître des représentations et des concepts entièrement neufs ? Elle est bien plus proche du film que la peinture par ex. où la forme naît d'éléments *abstraits* (ligne, couleur). Dans le film, au contraire, c'est précisément le *concret* matériel du cadre comme élément, qui est la difficulté majeure pour arriver à la forme. Pourquoi alors ne pas s'appuyer plutôt sur le système du langage où existe le même mécanisme dans l'usage des mots et des complexes de mots ?

D'autre part, d'où naît l'impossibilité de se passer du montage même dans un film de fiction orthodoxe ?

La différenciation en morceaux de montage est conditionnée par le fait que chaque morceau en soi n'est pas du tout une réalité. Mais chaque morceau est en soi et pour soi en état d'évoquer une certaine association. L'accumulation d'associations atteint alors le même effet que l'événement théâtral, qui se déroule réellement, évoque purement physiologiquement chez le spectateur. »

S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », Moscou, avril 1929, *Cinématisme. Peinture et cinéma* (François Albera, éd.), Dijon, Les Presses du réel, 2009, pp. 35-6

Le montage selon S. M. Eisenstein

SME établit ensuite une hiérarchie du montage qui va du plus bas au plus élevé :
- création du mouvement (photogramme)
- mouvement produit artificiellement par le montage (série de plans brefs)
- combinaisons émotionnelles par l'ordre de l'association
- effet conceptuel, de l'ordre de la métaphore, qui produit un sens à partir de la comparaison entre les éléments (séquence dite des dieux dans *Octobre*)

Serge Eisenstein, « Montage 1938 », dans: *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Editions en langues étrangères, 1958, pp. 67-106,

Un cinéma hors avant-garde

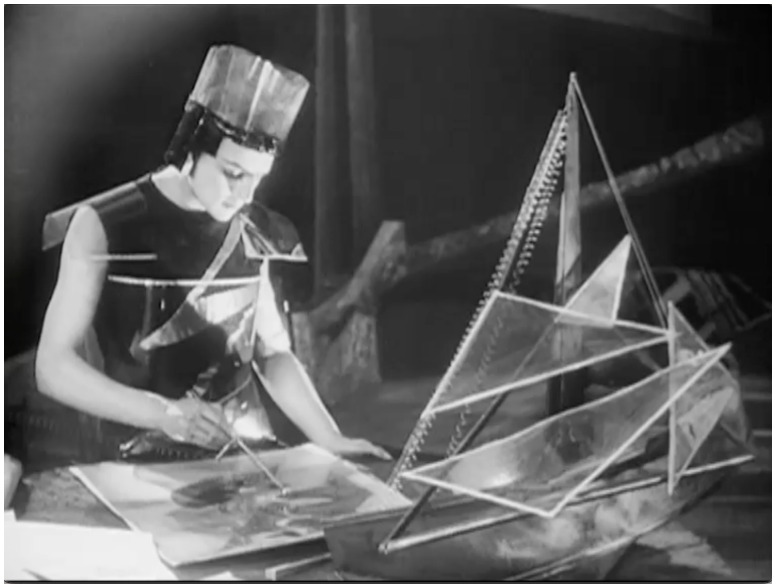
- *Le Village du péché / The Peasant Woman of Ryazan*

1927

Réal: Olga Preobrajenskaïa (1881-1971)

Après avoir joué au Théâtre d'art à Moscou, dirigé par C. Stanislavski, elle est interprète dans des films de V. Gardin et Y. Protazanov, devient scénariste, enseigne au VGIK et réalise plusieurs films dont le plus célèbre est *Le Village du péché*, diffusé internationalement.

Ou considéré comme une fausse avant-garde



Aelita (1924)
Jacob Protazanov (1881-1945)

Important réalisateur du cinéma tsariste, Protazanov émigre, tourne plusieurs films à Paris, avant de revenir mener une prolifique carrière en URSS.

Les décors et les costumes sont signés Alexandra Exter, importante Artiste constructiviste, proche de Rodtchenko.

Une autre avant-garde, à St-Pétersbourg: la FEKS

Grigori **Kozintsev** (1905-1973) et Leonid **Trauberg** (1902-1990)

Forte influence de l'avant-garde (Maïakovski et le futurisme),
Ils empruntent au cabaret, théâtre et cinéma

1921: fondation de la FEKS (Fédération de l'acteur excentrique) avec S. Youtkevitch

1924: *Les Aventures d'Octobrine*

1926: Le Manteau (d'après Gogol)

1927: *SVD*

1929: *La Nouvelle Babylone* (1929) avec partition de Dimitri Chostakovitch

Extrait opposant les deux classes sociales, celle des bourgeois fréquentant le grand magasin ainsi que le cabaret à celle des prolétaires penchés sur leur machine.
Les bourgeois envoient les soldats à la guerre en faisant naître un nationalisme grâce à des spectacles ridicules.
L'image est construite de manière beaucoup plus chargée (que chez son collègue SME) mais toujours suivant un montage rapide et contrasté.

Dziga Vertov (1896-1954) [de son vrai nom Mikhaïl Kaufmann]

Jeune ingénieur, rejoint les trains d'agit-prop durant la guerre civile, tourne des films d'actualités. Se refuse à tourner des films joués.

Lance le mouvement des *Kinoks* vers 1923 – cinéastes usant du seul Kinoglaz (Ciné-œil) dont les principales réalisations sont les Kino-pravda (cinéma vérité / supplément filmé du journal *Pravda [Vérité]*).

Principaux films

1926 *La sixième partie du monde*
1929 *L'homme à la caméra* (prod: Vufku, Kiev)
1930 *Enthousiasme (La symphonie du Donbass)*
1934 *Trois chants sur Lénine*

- rôle de la machine
- notion de fait
- matériau non fictionnel (idée de prise sur le vif mais suivant l'œil du caméraman qui vise à intégrer le fragment dans l'ensemble qu'il construit par le montage.

Vertov
« Ce qu’est le Ciné-Œil »
(…)
III.
1. Monter signifie organiser les ciné-fragments (les cadres) en un ciné-objet, « écrire » le ciné-objet au moyen de cadres tournés, et non choisir des fragments pour faire des « scènes » (penchant théâtral) ou des fragments pour faire des cartons (penchant littéraire).

2. Tout objet du Ciné-Œil est en montage depuis le moment où l’on choisit le sujet jusqu’à ce qu’à la sortie du film dans sa version définitive, c’est-à-dire qu’il est en montage durant tout le processus de fabrication du film.

3. Dans ce montage continu, nous pouvons distinguer trois périodes :
Première période. Le montage est l'inventaire de toutes les données documentaires ayant un rapport, direct ou non, avec le sujet traité (que ce soit sous forme de manuscrits, d'objets, de morceaux de pellicule, de photographies, de coupeurs de presse, de livres, etc.) A la suite de ce montage-inventaire qui procède à la sélection et à la mise en connexion des données les plus précieuses, le plan-thématique se cristallise, se révèle, germe en montage.

Seconde période. Un « résumé obtenu par le montage » à partir des observations réalisées par l'œil humain sur le sujet traité (montage de ses propres observations ou bien montage des rapports dressés par les ciné-informateurs éclaireurs). Le plan de tournage : résultat de la sélection et du triage des observations réalisées par « l'œil humain ». En effectuant cette sélection, l'auteur prend en considération aussi bien les directives du plan thématique que les propriétés particulières de la « machine-œil », du « Ciné-Œil ».

Troisième période. « Montage de l'ensemble ». Résumé des observations inscrites sur la pellicule par la « machine-œil » dirigée, par le « Ciné-Œil ». Calcul chiffré des groupements de montage. Association (addition, soustraction, multiplication, division et mise entre parenthèses) des fragments filmés de même nature. Permutation incessante de ces fragments-cadres jusqu'à ce qu'ils soient placés dans un ordre rythmique où tous les enchaînements signifiants coïncideront avec les enchaînements visuels. Comme résultat final de tous ces mélanges, déplacements, coupures, nous obtenons une sorte d'équation visuelle, une sorte de formule visuelle. Cette formule, cette équation, obtenue à l'issue d'un montage de l'ensemble des ciné-documents enregistrés sur la pellicule, c'est le ciné-objet à cent pour cent, le concentré : je vois ! – ciné-je vois !
(…)

5. L’école du Ciné-Œil exige que le ciné-objet soit bâti sur les « intervalles », c’est-à-dire sur les mouvements entre les cadres. Sur la corrélation visuelle des cadres les uns par rapport aux autres. Sur les transitions d’une poussée visuelle à la suivante.
Le décalage entre les cadres (« intervalle » visuel, corrélation visuelle des cadres) est (pour le Ciné-Œil) une unité complexe. Elle est formée de la somme de différentes corrélations dont les principales sont :
1. corrélation des plans (gros, petits, etc.),
2. corrélation des angles de vue,
3. corrélation des mouvements à l’intérieur des cadres,
4. corrélation des lumières, ombres,
5. corrélation des vitesses de tournage.
Sur la base de telle ou telle association de corrélations, l’auteur-monteur détermine :
1) l’ordre de l’alternance, l’ordre de succession des fragments,
2) la longueur de chaque alternance (en mètres, en petits cadres) autrement dit le temps de la projection et de la perception de chaque cadre pris séparément. Parallèlement au mouvement entre deux cadres voisins (« intervalle »), on doit tenir compte du rapport visuel de chaque cadre avec tous les autres cadres – tous acteurs de la « bataille du montage » entamée.
1929

Dziga Vertov, *Le Ciné-Œil de la Révolution. Ecrits sur le cinéma* (François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, éd.), Dijon, Les Presses du réel, 2018, pp. 306-308

Les oubliés

Alexandre Dovjenko (1894-1956) Trois films importants à la fin des années 1920:	*Zvenigora* (1928) *Arsenal* (1928) *La Terre* (1930)
Boris Barnet (1902-1965) Membre de l'atelier Koulechov	*La Jeune fille au carton à chapeau* (1927) *La Maison de la rue Troubnaïa* (1927) *Moscou en octobre* (1928) *Au bord de la mer bleue* (1936)
Abram Rom (1894-1972)	*Trois dans un sous-sol* (1926) *Le Fantôme qui ne revient pas* (1929)
Esther Choub (1894-1959) Principale documentariste de l'époque	*La Chute de la dynastie Romanov* (1926) *Le Grand chemin* (1927) *La Russie de Nicolas II et de Tolstoi* (1928) films réalisés par le montage de bandes antérieures

Bibliographie

Léon Moussinac, *Le Cinéma soviétique*, Paris, Gallimard, 1928
Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique* [1960], L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976
Barthélemy Amengual, *Que viva Eisenstein!*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980
Jean-Loup Passek (éd.), *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris, Centre Pompidou (Cinéma pluriel), 1981
François Albera, Ekaterina Khokhlova, Valérie Posner, *Kouléchov et les siens*, Editions du Festival international du film de Locarno, 1990
Richard Taylor, Ian Christie (éd.), *Inside the Film Factory. New Approches to Russian and Soviet Cinema*, Londres, New Yortk, Routledge, 1991
Denise Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, New York, Cambridge University Press, 1992
Myriam Tsikounas, *Les Origines du cinéma soviétique, un regard neuf*, Paris, Cerf, 1992
Eric Schmulévitch, *Une Décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930). Le système derrière la fable*, Paris, L'Harmattan, 1997
Bernard Eisenschitz (éd.), *Gels et dégels : une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, Paris, Centre Pompidou ; Milan, Mazzotta, 2002
Eric Schmulévitch, *La Fabrique de l'Acteur Excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique,* Paris, L'Harmattan, 2006
Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes* (*L'œil de l'histoire, 6*), Paris, Minuit, 2016
François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Sesto S. Giovanni, Mimésis, 2019 [1ère éd. : 1990]
Ada Ackermann (dir.), *Sergueï Eisenstein. L'œil extatique*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2019