

Ce résultat est normal; il découle du but même d'Eisenstein : relier l'histoire de la libération de la Russie à celle de son long asservissement et justifier l'un par l'autre. En réalité, c'est là le but de tout film historique : justifier le présent par le passé. Mais le présent révolutionnaire n'a pas besoin de justification historique. Il ne va pas puiser sa raison d'être dans l'Histoire traditionnelle qui n'est jamais que celle des rois; il crée sa propre histoire, où une révolte de serfs vite écrasée importe plus que les prestigieuses victoires d'Ivan.

A cette histoire morte qui inspire aujourd'hui même Eisenstein sans qu'elle trouve de résonance en nous, correspond une vision esthétique morte. De vaines recherches archéologiques et artistiques veulent nous restituer l'atmosphère lugubre et hautaine de la cour d'Ivan. Mais la cour d'Ivan n'est pas la Russie; la vie réelle est masquée par celle des princes comme les habits noirs des pauvres gens sont éclipsés par la robe blanche du Tsar, debout parmi eux et seul meneur du jeu.

Se disputent la scène des êtres hiératiques, artificiels, aux préoccupations mystérieuses. Comme toujours c'est l'ambition, l'envie, l'amour qui font agir ces êtres tout d'une pièce. Pas un instant ils ne sont du côté des hommes. C'est peut-être pour cela qu'Eisenstein s'est étendu en recherches stylistiques qui masquent le vide du sujet par un art formel et satisfait de lui-même. « L'art pour l'art » serait-ce la dernière devise du cinéma russe? Au lieu de grandir victorieusement avec la Révolution, le génie d'Eisenstein s'est cristallisé, desséché, Eisenstein semble avoir voulu fuir la Russie d'aujourd'hui, par son sujet, ses préoccupations, plus encore par ce style du cinéma muet qu'il consacre, vidé de substance.

Aussi bien n'est-ce pas tant à l'animateur des marins révolutionnaires du Potemkine qu'il faut reprocher de n'évoquer aujourd'hui que de maigres foules, à la queue-leu-leu dans la neige, qui en silence s'agenouillent devant le Tsar tout puissant.

D. S.



SCARFACE

L'objectivité véritable des créations de l'esprit, qui fait leur force ou leur faiblesse, commence où finit leur dépendance envers leurs créateurs. La pleine possession des moyens d'expression n'implique nullement celle de la chose exprimée. L'important c'est donc qu'un auteur se trahisse, dans tous les sens du mot. Car le sens fondamental d'une œuvre n'est presque jamais celui qu'il y a mis.

Scarface a-t-il échappé à Howard Hawks? Ce sous-titre moralisant : « Scarface honte de la nation », cette présentation en forme de supplique qu'adressent au bon gouvernement d'honnêtes citoyens terrorisés par le gang doivent-ils être pris au pied de la lettre ou sont-ils cousus du même fil blanc que les précautions de Descartes envers la censure ecclésiastique, témoignant ainsi que Hawks a mesuré quels problèmes révolutionnaires pose son film?

Car il est clair que Tony Camonte (Scarface), apprenti gangster ambitieux qui culbute ses « patrons », devient chef de bande, tue comme des mouches un nombre imposant de personnes à grand bruit de fusillades et de poursuites en auto, pour finir, après un siège en règle, étendu dans le ruisseau ainsi qu'un flic le lui avait d'ailleurs promis depuis longtemps, ne se borne pas à obéir aux règles naïves du film de gangster dont il est devenu le classique. Sa vie et sa mort, sa morale lapidaire : « tirer le premier, tirer juste et continuer », posent un problème humain fondamental. Parce qu'avoir raison c'est d'abord vivre, on n'a, en définitive, raison de quel'un que sur le plan technique de la force. C'est donc la découverte du monde réel, celui de l'efficacité, qui révèle Scarface à lui-même. Il a compris, comme le disait Marx, que les armes de la critique cèdent devant la