



New spé

FILM ET HISTOIRE

Marc Ferro

1

Télévision URSS

Erotisme et
pornographie

Film d'entreprise

2

Information
stantardisée

Temps historique
- temps filmique

Cinéma et opéra

3



Antiquité
de Fellini

Epuration et
cinéma

Feigelson Puiseux Dallet Leblanc Garçon Boyer
Goldmann Tsikounas Curchod Navailh Vilatte
Palau-Glachant Dayan Katz Bertin-Maghit



LE DÉTOURNEMENT D'ALEXANDRE NEVSKI, AU SERVICE DE STALINE

H é l è n e P U I S E U X

« Nous avons accompli quelques progrès dans l'art de transposer les situations »

S.M. Eisenstein¹

En 1937, les autorités soviétiques s'adressent à S.M. Eisenstein pour une commande officielle, en vue du vingt et unième anniversaire de la Révolution d'Octobre, et lui imposent à la fois un sujet et des coéquipiers.

Deux surprises, au premier abord, dans cette commande.

D'une part, le choix du réalisateur : Eisenstein est un grand cinéaste, mondialement connu, mais en 1937, et depuis quelques années, il est en semi-disgrâce. On se méfie de lui, on le soupçonne d'être moins pur, moins dur, moins fiable, pour exalter les valeurs soviétiques, que dans les années 20. Ses voyages au Mexique et aux USA, l'échec du tournage de son dernier film, *Le Pré de Béjine*, tiré d'une nouvelle de Tourgueniev, lui ont valu des critiques officielles de la part de Choumiatski, directeur de l'industrie cinématographique : il est accusé de sacrifier l'idéologie aux recherches formalistes et de céder à des représentations de valeurs bourgeoises ou religieuses, d'avoir transformé, dans *le Pré de Béjine*, la lutte des révolutionnaires contre les koulaks en une opposition qui rappelle davantage le thème d'Abraham et Isaac, et d'invoquer le Bien et le Mal en lieu et place de la lutte des classes.

Lors de la proclamation des récompenses de l'année 1935, Eisenstein ne reçoit ni l'Ordre de Lénine, ni l'Ordre du Drapeau Rouge, ni le titre d'Artiste du Peuple, mais la quatrième et modeste distinction d'« Artiste émérite ». On le choisit cependant pour traiter *Alexandre Nevski*, en le flanquant d'un co-réalisateur, de toute confiance sur le plan politique et idéologique, d'un classicisme absolu, l'un des frères Vassiliev réalisateurs de *Tchapaev*, sans doute chargé de vérifier que la ligne du film sera conforme à ce qu'attend le régime.

On le choisit pour son talent, mais aussi sait-on sans doute, en haut lieu, combien un serviteur qui

se sait soupçonné fait preuve d'un zèle et d'une soumission d'autant plus grands que les travaux demandés revêtent alors le caractère de l'« épreuve » des contes de fées ou des jugements médiévaux.

Bien plus surprenant est le choix du héros du film : Saint Alexandre Nevski, prince de Novgorod (1220-1263), saint de l'Eglise russe depuis le XVI^e siècle, étiquettes sociale et religieuse l'une et l'autre peu prisées dans l'URSS de 1937.

Ce héros difficile que l'on connaît par une chronique semi-légitime rédigée par un de ses compagnons d'armes dans le style hagiographique, et par le poème épique *Le chant du désastre de la terre russe*, canonisé par le Tsar Ivan le Terrible, honoré par Pierre le Grand — Eisenstein accepte donc de le faire cadrer avec l'idéologie officielle. J'utilise à dessein le mot *cadrer* parce qu'il définit très exactement le travail de cinéaste officiel que S.M. Eisenstein va faire sur ce héros : à la fois le maintenir dans un cadre et l'adapter à une situation.

Aussi, voir *Alexandre Nevski* en 1984, c'est voir, grâce au recul que nous donnent les quarante-cinq années écoulées depuis la réalisation du film, comment Eisenstein, pour les besoins de l'histoire — de la sienne et de celle de son pays — a accepté de *travailler l'histoire*.

La vie du personnage Alexandre Nevski, Eisenstein va la découper, la cadrer, la maquiller, l'éclairer pour le compte des autorités soviétiques, c'est-à-dire pour illustrer des options politiques, et il le fait consciemment : il s'en est expliqué très clairement dans un article paru en 1946.

Le film lui-même, ainsi qu'un texte d'Eisenstein rédigé en 1939, paru en 1946, et intitulé également *Alexandre Nevski* vont servir de base à ce travail et montrer ce qu'on a choisi d'écarter et de mettre en lumière, ce qui est trafiqué, ouvertement, de l'aveu même de l'auteur. Je ne négli-

gerai pas, bien sûr, les demi-silences ou les silences d'Eisenstein.

I. Éclairages et maquillages

1. « Notre thème, c'était le patriotisme »

La commande du film a lieu, rappelons-le, en 1937. Eisenstein commence à travailler au scénario ; l'hiver 37-38 y passe tout entier, repérages compris ; le tournage a lieu en fin de printemps et été 38, et le film est projeté pour la première fois en public le 23 novembre 1938, pour les fêtes officielles de l'anniversaire de la Révolution d'Octobre — et les délais ont été durs à tenir — dans une atmosphère de tension internationale grave : Pacte antikomintern, remilitarisation de la Rhénanie, crises de l'Anschluss et des Sudètes.

Ce sont ces circonstances politiques précises qui expliquent le choix d'Alexandre Nevski comme sujet de film, puisque le jeune prince héréditaire de Péréjaslav-Zaleski, petite ville au nord de Moscou, fils du prince de Vladimir, et futur prince de Novgorod après sa victoire de la Bataille des Glaces, s'est illustré, à trois reprises, dans la défense des territoires contre les ennemis de l'Ouest : les Suédois d'abord, battus en 1240 — Alexandre a vingt ans — sur les bords de la Neva, et c'est lors de cette victoire qu'il gagne son surnom de Nevski ; les Chevaliers Porte-Glaive, le 5 avril 1242, sur les bords du lac Peipous, bataille-vedette du film d'Eisenstein, symbole choisi au dépens des autres combats ; les Lituaniens, enfin, en 1245 à Vitebsk.

Choix politique qui explique la structure du film, tout comme la composition de l'article que lui consacre Eisenstein : presque toute la vie d'Alexandre Nevski est écartée au profit de cet épisode contre les Chevaliers venus de l'Ouest.

Deux paragraphes dans le texte, quelques plans dans le film rappellent — très sommairement — la triste situation de la Russie vers 1220 : « Des ossements. Des crânes. Des champs incendiés. Des habitations calcinées. Des hommes et des femmes emmenés au loin en esclavage. La dignité humaine foulée au pied ». Texte combien fidèle aux images, avec l'évocation du plan de l'homme servant de marchepied au chef mongol, au bord où Alexandre, dans un décor presque biblique, dispose bucoliquement ses filets, tout prince qu'il est, et déjà célèbre, puisque déjà Nevski. Et puis nous voilà immédiatement confrontés à l'Ennemi, ces Chevaliers Porte-Glaive qu'Eisenstein a transformés en Chevaliers Teutoniques, tordant légè-

rement l'histoire : les deux ordres ont bien fusionné quelques années auparavant, mais ils garderont toujours leurs noms et leurs costumes distincts (Ivan le Terrible se battra contre les Porte-Glaive) ; mais *Teutoniques*, cela sonne plus allemand. Grâce à des complicités dans la ville de Pskov, voici bientôt les deux camps champ contre champ : d'un côté, l'animation bon enfant du peuple russe, le marché, les camaraderies, les amours ; de l'autre, les plans grandioses et glacés des Chevaliers, qui ne se départissent de leur ordonnance implacable que pour massacrer de pauvres civils. Et très vite, c'est la Bataille. Champ contre champ, toujours, les Chevaliers « à la composition rigoureusement nationale et aristocratique », le « peuple russe » et son « grand capitaine, Alexandre Nevski ». L'ennemi, c'est bien d'Allemagne qu'il vient, et les images vont longuement les montrer, ces Teutoniques effrayants dans leur costume blanc à croix pattées noires, leur heaume découpé d'une mince croix laissant voir et respirer le chevalier invisible, accompagnés d'un évêque au visage de traître peureux et méchant, brûleurs d'enfants, tueurs d'hommes, dévôts d'un Dieu amateur de grandes cérémonies. C'est le « choc des Allemands » qu'on attend, en face, c'est « un gigantesque triangle blindé », « ce colosse sans visage humain ». C'est contre « les Allemands » qu'il s'agit d'organiser la résistance et de convoquer « le génie du peuple russe qui prit conscience de son pouvoir comme entité nationale [...] et tira de son sein un stratège de grande classe, Alexandre ».

Film de circonstance, *Alexandre Nevski* est destiné non seulement à réactiver l'idée de la guerre contre l'Ouest, mais à la survaloriser, par la référence à la tradition, par l'enracinement dans un épisode prestigieux, et victorieux, du passé. Film de propagande anti-allemand : cela est si vrai, si clair, dans le texte comme à l'image où les « Allemands » sont des monstres de férocité et de froide organisation, qu'à partir du pacte germano-soviétique (23 août 1939), le film est retiré des écrans pendant dix-huit mois, et n'est remis en circulation que peu avant le 22 juin 1941, date de l'entrée des armées allemandes en URSS (opération Barberousse, autre référence, du côté allemand cette fois, à un épisode prestigieux de leur passé national).

« Les Tatars », explique presque naïvement Eisenstein, désireux de polariser la haine sur les Teutoniques, « ne faisaient que des raids, ils pillaient, ils détruisaient, mais ils n'occupaient pas le territoire conquis et refluaient dans les profondeurs de l'Asie [...] après avoir exigé un tribut accablant, voire écrasant ». Combien pires sont les Teutoni-

ques, groupés « dans une formation effrayante, irrésistible », « une masse compacte de plusieurs centaines de cavaliers bardés de fer », qui « opèrent une colonisation systématique », détruisent la religion, le « système social et toute trace d'originalité nationale », sans compter « le racolage des traîtres ». En toute ressemblance avec les Allemands nazis et les projets de *Mein Kampf*, ils font tache d'huile sur la carte européenne et ont « entrepris une longue et systématique offensive contre l'Est européen ». Parallélisme des conquérants du XIII^e et du XX^e siècle, parallélisme des moyens de résister : « le même sort attend tous ceux qui s'aviseraient aujourd'hui de porter atteinte à notre grande patrie ».

Ce « leitmotiv du patriotisme russe » est donc le motif du film, l'éclairage privilégié, au nom duquel tous les maquillages seront ensuite permis et justifiés par Eisenstein lui-même : maquillage d'Alexandre Nevski, maquillage du XIII^e siècle, maquillage de la nature.

2. « Photographier l'hiver en plein été »

Il aurait fallu tourner en hiver : la bataille du Lac Peipous, dite Bataille des Glaces, avait eu lieu le 5 avril 1242, qui était cette année-là encore un jour d'hiver, loin du dégel, loin de la boue, loin de ce marécage subit dans lequel se transforme la Russie au printemps, plus loin encore de la chaleur et du beau soleil de l'été 38. Mais « la gestation du scénario se prolongeait » et Eisenstein se trouve confronté, au début de l'été, avec l'important problème de la saison : tenu par les délais qui ont fixé la sortie du film à novembre, il n'est pas question d'attendre un nouvel hiver pour tourner dans les décors naturels où il avait fait ses repérages, en grelottant de froid, dans l'hiver 37-38. En Europe, la situation se détériore, les Allemands des Sudètes s'agitent, l'Espagne donne chaque jour la preuve de l'activité militaire allemande et de la puissance du fascisme ; le film est, plus encore qu'au moment de sa commande, impérativement utile pour galvaniser le peuple russe contre l'Ouest, mettre en acceptabilité l'idée de guerre, à l'aide de ce grand opéra militariste que devient *Alexandre Nevski* sous la collaboration Eisenstein/Prokofiev.

« Glaçons authentiques ou authentique bravoure du peuple russe ? Neige véritable ou véritable héroïsme russe ? Inimitable symphonie de l'hiver dans l'étincelante photographie d'Edouard Tissé au bout d'un an ? Ou deux fois plus vite, cette arme écrasante que serait le patriotisme du film ? » Eisenstein voulait un hiver : il le crée, avec dix-huit tonnes de neige artificielle, des arbres

givrés au coton, des pontons remplis d'air supportant la fausse glace et que l'on dégonfle au fur et à mesure que les Chevaliers Teutoniques s'enfoncent sous leur propre poids dans les eaux du lac des studios de la Mosfilm. Avec des filtres, il renforce le noir du ciel et le blanc de la terre, joue sur les valeurs, le blanc des Teutoniques, les gris et les noirs des Russes, les contrastes, la géométrie. Peu lui importe l'artifice : « Nous n'avons pas tourné l'hiver, nous avons tourné la bataille, montré le combat et non pas la saison. »

Il a réussi : du film, nous gardons, en priorité, les images de la bataille, bien qu'elle ne forme qu'un bon tiers de l'ensemble. Quelques jours, quelques mois, quelques années après qu'on l'ait vu, *Alexandre Nevski*, c'est la ligne blanche des chevaliers, au loin, hérissée de lances, c'est leur galop rythmé par Prokofiev sur la glace, c'est une composition à la Uccello, d'armures, de chevaux, de lances, de cottes de maille, de bras, de haches, les grandes fissures dans la glace, dominée par la très haute silhouette d'Alexandre, pris en contre-plongée comme il sied aux héros, debout sur la Pierre des Corbeaux et regardant à ses pieds s'anéantir « les Allemands ».

Dans son texte, Eisenstein a rejeté vers la fin la justification des transpositions, celle de l'été en hiver, comme étant la plus simple, beaucoup plus simple que les autres transformations qu'il allait falloir faire subir, à son héros d'une part, à cause de sa sainteté et de son titre de prince, et au XIII^e siècle d'autre part, tant par l'atmosphère profondément imprégnée de religiosité et de dévotion que par la mentalité politique d'une époque si éloignée du réalisme soviétique des années 30.

3. « Il est loin, le XIII^e siècle. Et comme figure centrale, un saint ! »

Les sources de renseignements sur cette époque reculée sont embarrassantes : des miniatures, des icônes, des Vies de Saints, des églises, tout un matériel littéraire, artistique ou archéologique à peu près exclusivement inspiré, imprégné, par la religion. Le risque était grand de faire du film un *Andréi Roublev* avant la lettre, une reconstitution d'un passé aboli où l'on aurait pu se plonger avec nostalgie, où Eisenstein aurait pu se faire accuser de « formalisme » par le soin apporté à faire du médiéval, et de passéisme anti-soviétique. Mais il chausse des lunettes résolument patriotiques, décidé à ne trouver que ce qu'il cherche, c'est-à-dire cet appel au patriotisme actuel, cet appel aux armes dont il a besoin pour faire un film d'actualité.

Il n'hésite pas : « Par l'esprit, le XIII^e siècle bai-

gne dans la même tonalité affective que le nôtre. » Contre-vérité. Nul doute qu'il pourrait le dire de tous les siècles, il n'y a pas d'argument, mais une simple affirmation née de la contemplation de l'église de Saint-Sauveur-de-Nérédits : « Ces pierres ont vu Alexandre. Alexandre les a vues. » « On les contemple dans le dynamisme de leur poussée-éclair, on les sent dans le dynamisme du labeur humain ; pas dans une méditation extérieure sur les comportements, mais [...] dans les gestes du travail perçus du dedans. Ils sont tout proches, palpables. [...] Les Hommes qui ont édifié en quelques mois cette cathédrale n'étaient ni des icônes, ni des miniatures, ni des estampes, mais des gens comme vous et moi. Ce ne sont plus les pierres désormais qui nous parlent, mais les hommes qui les ont assemblées, taillées, coltinées. »

Voilà donc, par une curieuse utilisation du concept de classe laborieuse, l'histoire des mentalités mise par terre. Voilà le XIII^e siècle *tiré* dans le XX^e siècle. Eisenstein ne semble pas une minute gêné par la nullité de son raisonnement, parfaitement retournable — et tout aussi faux — qui lui permettrait de dire : si nous voyons ces pierres, qu'Alexandre a vues et qui ont été assemblées par nos ancêtres, nous sommes assimilables à nos ancêtres. Mais il en a besoin dans l'autre sens. Il prend appui sur les chroniques médiévales de la même façon : l'incendie de la ville de Guersik au XIII^e siècle paraît « copié mot pour mot » sur la destruction de Guernica par les avions allemands : « Ce qui passait au premier plan, c'était la sensation rafraîchissante de faire quelque chose d'essentiellement contemporain, de retrouver l'écho d'aujourd'hui dès la première ligne des chroniques et des légendes. »

Aussi dote-t-il sans se gêner ses ancêtres des sentiments qu'il lui convient de susciter chez ses contemporains : « Par leur amour de la patrie et leur haine de l'ennemi, ils sont proches parents du Soviétique de nos jours. Archaïsme, pastiche, érudition chartiste cèdent en hâte la place à ce qui va permettre au leitmotiv patriotique du film de se développer sans entraves. » A la suite de ce sommaire et curieux syllogisme, fondé sur rien, si ce n'est sur le propre désir d'Eisenstein, il va poursuivre cette construction, ce château de cartes idéologique, pour « décrypter le trait le plus embarrassant de notre héros : sa "sainteté" va devenir intelligible ».

Intelligible, serait-ce adaptable ? Eisenstein reconnaît justement que la sainteté est le plus haut jugement de valeur porté sur un homme « quand ses qualités crèvent les cadres des normes les plus hautes connues en ce temps ». Mais, ajoute-t-il, « il ne s'agit pas du tout du sens canonique d'une for-

mule sur laquelle l'Eglise a spéculé pendant des siècles ». Il retire, purement et simplement, sans explication, la connotation religieuse et mystique inséparable de ce titre, pour le modeler selon son but, sur un héros contemporain. Il s'abrite assez curieusement derrière Pierre le Grand, en rappelant que « cette grande figure de l'histoire » avait lui aussi utilisé Alexandre pour appuyer sa politique et s'était assuré de son patronage en transférant ses cendres à Saint-Petersbourg dans un monastère dédié à ce saint, chargé en quelque sorte de donner son aval à la politique centralisatrice et novatrice du tsar. En se disant solidaire d'Alexandre Nevski, Pierre le Grand justifiait le XVIII^e siècle et sa propre autocratie en lui faisant plonger ses racines dans le passé légendaire de la Russie et en lui accordant l'aide du ciel par l'entremise d'un saint.

Pour Eisenstein, pas question de récupérer « l'équivoque auréole » d'Alexandre ; du moins le dit-il. Il veut seulement voir dans cette auréole « une preuve, la preuve que cet homme voyait plus loin et plus large que l'action, [...] songeant clairement à une grande Russie unifiée. Le peuple aussi en éprouvait le pressentiment devant cette grande figure de l'histoire ». Affirmation uniquement appuyée sur des mots clés, à valeur magique : le « peuple », « la grande Russie unifiée ». Eisenstein appelle son raisonnement « une vue en coupe historique d'un thème actuel ».

La première apparition de ce jeune homme — ce très beau jeune homme, les héros sont beaux pour mieux séduire — est associée à la simplicité et au travail. Eisenstein le dépouille d'emblée des attributs de préciosité, d'oisiveté, qui pourraient être attachés au fait qu'il soit prince. Si les princes du XX^e siècle ont été décadents, cupides et loin du peuple, Alexandre Nevski, lui, vit dans une isba, à la campagne, pêche ses poissons, raccommode ses filets entre deux victoires ou entre deux manifestations d'indépendance vis-à-vis des Tatars qui passent près de chez lui. Simple, mais pas plat : il sait créer une distance, par ses manières, par ses vêtements (il se change), par sa froideur, lorsqu'il reçoit la délégation des marchands de Novgorod venus le supplier d'organiser la résistance contre les Chevaliers Teutoniques. La noblesse de son port alliée à la simplicité le délivrent de toute arrogance et lui permettent de garder le lien avec « le génie du peuple russe », tout en se distinguant « des éléments conservateurs des classes possédantes de Novgorod », marchands ou propriétaires du XIII^e siècle ainsi affublés par le jargon marxisant du XX^e siècle.

Les images ne cesseront de le distinguer, parmi la foule du bon peuple russe, et à plus forte raison,

des quelques félons, gros ou courbés, qui s'y trouvent, grâce à la silhouette très haute, très grande, très belle de l'acteur Tcherkassov, membre du Comité central, qui l'incarne, et qui semble faire de cet individu quelqu'un d'une matière plus précieuse, plus rare. La caméra le traite à part — comme un saint, comme un prince, autrefois, dans les tableaux —, les vues fréquemment en contre-plongée accentuent cette distance, cette différence d'un homme qui sourit parfois, rit rarement, et « qui voit plus loin, plus large », à l'écran comme dans le texte.

Un appel aux armes, lyrique, éblouissant, voilà ce qu'est d'abord le film d'Eisenstein : dans le film, la Bataille est devenue le moment fort du spectacle, un moment de tension et de libération, une glorification de la lutte physique contre l'ennemi. Dans la catégorie « film de guerre » — car c'en est un — *Alexandre Nevski*, non seulement justifie la lutte en caricaturant l'ennemi, en idéalisant les figures individuelles des combattants russes, mais encore la propose comme la seule issue, la nécessité absolue et glorieuse : ceux qui s'y refusent sont des traîtres.

Mais on trouve aussi, tout aussi ouvertement, une idéalisation du chef. Le film ne s'appelle pas « La Bataille des Glaces », bien qu'il soit tout entier bâti autour de ce temps fort. Il a reçu pour titre le nom du « prince perspicace et énergique » ; du « stratège de grande classe », de « l'homme d'État réaliste tout proche de son peuple et qui a les deux pieds sur terre », de « cet individu de génie » : c'est donc bien lui qu'il est question de valoriser. Et si la force dynamique des images de la bataille s'impose dans nos mémoires paresseuses, la radieuse beauté d'Alexandre Nevski, sa radieuse victoire, et le titre qui l'immortalise, proclament que sans lui, rien n'aurait pu avoir lieu.

II. Hors champ ?

Mais depuis Marc Ferro², nous savons qu'il y a autre chose à voir dans les films que ce qu'ils veulent à tout prix nous montrer, et que, selon les époques, nous y lisons — comme dans les textes écrits au jus de citron que l'on présente à la flamme et qui révèlent les lignes brunâtres auparavant dissimulées sous la blancheur du papier ou le texte officiel — tout un message caché, lapsus ou confidence, contrariant ou redoublant le texte apparent.

D'abord une mise à l'ombre résolue des épisodes postérieurs à 1242 dans la vie du prince, car ils seraient en contradiction flagrante avec le discours patriotique qu'il est chargé d'illustrer en 1938 : de ce personnage actif, entreprenant, sans doute

rusé, protégeant violemment ses terres contre l'avidité de ses voisins, Eisenstein a refusé de montrer les vingt et une années qui ont séparé la Bataille des Glaces (1242) de sa mort (1263) qui survient sur la route qui le ramène de Sarai, l'une des capitales de la Horde d'Or. Cette alliance politique avec les Tatars l'a occupé toute sa vie ; marié à la fille du Grand Khan, il n'a pas hésité à trahir son frère, et même à attaquer sa propre ville de Novgorod pour les contraindre à accepter la suzeraineté mongole où lui-même trouvait son compte.

Cette mise à l'écart acceptée — justifiée par les impératifs patriotiques de l'heure et la longueur normale d'un scénario — nous suivrons Eisenstein dans sa comparaison 1242/1938 sans oublier ses propres confidences :

Dans un texte intitulé *Wie sag Ich's meinem Kind* / 3, il écrit : « Et savez-vous que le plus sûr moyen de dissimuler — c'est de dévoiler jusqu'au bout ? ! »³. Suivons cette piste de l'excès de franchise, des cartes abattues à tout prix : son insistance à dire qu'il maquille et/ou jette par-dessus bord la noblesse et la sainteté, à nous montrer des images d'un prince hors du commun, n'est-elle pas à lire comme le voile qui les conserve, et qui les transpose, intactes, et les offre en exemple en plein XX^e siècle ?

Et à cause de cette auréole religieuse, qu'Eisenstein dit avoir transformée en auréole politique, la tentation est grande, pour nous, spectateurs d'aujourd'hui, de voir en filigrane derrière « cet individu de génie », un autre homme issu du peuple, dominant ce peuple parce qu'il en est issu, parce qu'il lui est lié, comme Alexandre à Novgorod, « contre les éléments conservateurs des classes possédantes », « contre les Allemands » — en un mot : Staline. Alexandre Nevski ne lui sert-il pas de miroir, comme il avait déjà servi à Pierre le Grand, mais ici pour lui donner d'abord la légitimité que conférait jadis la noblesse, celle de l'enracinement dans l'histoire, celle de l'héritage d'une tradition qui faisait défaut à ces hommes surgis en 1905 ou 1917, qui « du passé faisaient table rase », mais en gardaient quelques valeurs à leur usage, sous la table, ou hors champ. En plus de la légitimité du passé, en faisant communes les préoccupations d'Alexandre Nevski et celles de Staline — la force du pays, la résistance à l'envahisseur de l'Ouest, la distance naturelle d'avec les marchands et d'avec les félons — Eisenstein transfère, consciemment ou à son insu, qu'importe, au chef de l'actuelle Russie, le poids de sept siècles de charisme, et le prestige combien appréciable de la sainteté, maquillée et rebaptisée en « ardeur et lucidité », mais reconnaissable : comme Alexandre, objet du « mélange d'amour

et de respect populaires », Staline est en 1937 objet d'un culte que ne dénoncera que le XX^e Congrès. En 1938, l'image d'Alexandre Nevski, embellie, simplifiée, débarrassée des vingt dernières années de sa vie — c'est-à-dire la moitié —, de sa collaboration avec les Tatars, soutenue par la musique héroïque de Prokofiev, transfigurée par la beauté de Tcherkassov et l'invasion du lyrisme noir et blanc, était à la fois un cache et un modèle, digne de fonctionner comme un remarquable leurre pour le « peuple russe ».

Staline s'est-il identifié, l'a-t-on identifié à Alexandre Nevski ? On sait combien le cinéma favorise ce processus ; Staline et Eisenstein en ont fait l'expérience, ouvertement, à la sortie du film *Ivan le Terrible* : si la première partie a reçu, en 1944, le prix Staline, la deuxième, en 1946, qui présentait le Tsar vieillissant, cruel et demi-fou, et le Kremlin comme un labyrinthe de complots, a été purement interdite et n'a été autorisée qu'en 1958, cinq ans après la mort de Staline, dix ans après celle d'Eisenstein.

Il est donc vraisemblable que l'identification ait fonctionné en 1938 : « Finalement, Eisenstein, vous êtes un bon bolchevik », lui aurait dit Staline lors de la première d'*Alexandre Nevski*. N'était-ce pas pour le remercier de lui avoir tendu ce beau miroir ?

Staline allait d'ailleurs parachever sa ressemblance avec Alexandre Nevski en ressuscitant l'Ordre de ce nom, ordre religieux aboli en 1917, devenu en 1942 un Ordre militaire destiné à récompenser les officiers héroïques.

Mais cette ressemblance apparaîtrait-elle clairement, après coup, sans la très courte séquence qui clôt le film ?

On se rappelle qu'après la victoire, la caméra nous montre longuement, très longuement, sur un fond sonore de cantate funèbre, les femmes et les mères russes, sur le champ de bataille, pleurant les morts, relevant les blessés, à la lumière des torches. Après quoi, un cortège se forme et entre dans la ville, à la fois pour enterrer les morts et se réjouir de la victoire. Derrière Alexandre victorieux, dans la foule, quelques personnages sont individualisés, symboliques : deux blessés, les courageux Gavriilo et Bouslaï que la caméra a souvent distingués et dont l'amicale rivalité amoureuse avait meublé les scènes de rue d'avant la bataille ; deux morts, un jeune homme blond, et Ignace le fabricant de hauberts que l'on a vu assassinés par un Russe traître ; enfin, les vaincus : les Chevaliers Teutoniques et leur grand-maître, les soldats « allemands », piétailles aux ordres des précédents, et les traîtres russes de la ville de Pskov. Tout ce monde se groupe devant l'église, dont la blancheur éclatante sert de décor aux fiançailles de

Gavriilo avec sa douce blonde et de Bouslaï avec sa brune héroïque qui maniait l'épée à ses côtés sur le champ de bataille. Bénédiction maternelle. Sourires attendris : ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants ? Non, *Alexandre Nevski* n'est pas un conte de fées et les hommes du peuple n'en sont pas les héros. La caméra les abandonne et enregistre alors la scène finale, celle du règlement de comptes, remarquable par sa brièveté et l'implacable de son dénouement.

Alexandre Nevski, de « grand capitaine » devient juge de l'ennemi. Préfiguration, sans le savoir, d'un bref procès de Nuremberg — le Grand-Maître et les Chevaliers Teutoniques qui ont décidé et commandé le mal, fait brûler des enfants, tué des Russes, « racolé des traîtres » — sont condamnés à mort. La piétaille allemande, coiffée de casques bien semblables à ceux du XX^e siècle, bénéficie de la formule marxiste courante selon laquelle « le peuple russe » n'est pas ennemi du « peuple allemand » qui n'a fait qu'être embriqué par de mauvais maîtres : ils sont libérés, au nom de l'amitié des classes laborieuses (ce qui est étrange au XIII^e siècle, où les princes étaient prompts à se venger sur le peuple des offenses causées par leur pairs).

Et maintenant, au tour des trois traîtres qui ont renseigné les Teutoniques : deux se sont réfugiés dans leur camp, pendant que le « traître Tverdila », « le plus odieux des assassins » poignardait Ignace le fabricant d'armes. Balbutiant de mauvaises excuses que l'on n'écoute pas, ils sont *donnés par Alexandre Nevski à la foule*, et lynchés, hors champ. Jugement « populaire ». Et de Pskov 1242, nous tombons cette fois, directement, à Moscou 1936-1938.

Avant et pendant le tournage du film, se déroule au tribunal militaire de la Cour Supême de l'URSS, la série des « procès de Moscou » : en août 1936, en janvier 1937, en mars 1938, sans compter les audiences dues à des « procédures spéciales » à huis clos, Radek, Boukharine, Piatakov, etc., les plus en vue des dirigeants révolutionnaires de 1917, ainsi que des dizaines d'autres moins connus, sont jugés et liquidés. Les chefs d'accusation ? Espionnage pour le compte de puissances étrangères et surtout pour l'Allemagne, participation à des complots et des attentats « trotskystes » ou « droitiers »⁴.

Tous ont plaidé coupable, tous se sont repentis publiquement, et pourtant lors de la déstalinisation, les XX^e et XXI^e Congrès montreront l'inexistence ou l'absence de preuves contre eux. Alexandre Nevski ne se salit pas les mains : il désigne les coupables, le peuple fait justice. Staline, de même, hors champ de la Cour Suprême comme Alexandre du lynchage (que la caméra escamote

presque complètement pour nous aussi), laissera Vychinsky et les « camarades juges » faire le travail, maquiller les dossiers, liquider les témoins, etc. Plus heureux que les Russes des procès de Moscou, nous avons vu, à l'écran, les « traîtres » et les « félons » à l'œuvre, nous avons vu les tractations avec « les Allemands », vu le coup de poignard donné au brave Ignace.

Dernières images, derniers mots : Alexandre Nevski ne se laisse pas envahir par la joie et la vengeance populaires. Il voit « plus loin », nous dit Eisenstein. Si loin qu'il prophétise, et dessine devant le peuple un avenir où ce dernier est averti, sévèrement, que s'il oublie ses devoirs, son patriotisme, son unité autour de son chef, les malheurs reviendront : ils ne seront évités que si tous se regroupent autour d'Alexandre Nevski ou quelqu'un des siens, dans les siècles des siècles. Rideau. On sort du cinéma. On se retrouve dans Moscou, en novembre 1938. Les procès se sont terminés par des centaines d'exécutions ou de disparitions. Les Allemands piétinent à l'entrée de la Tchécoslovaquie. Un lointain fils spirituel d'Alexandre Nevski veille au Kremlin. Staline a raison : « Eisenstein, vous êtes un bon bolchevik ». Les récompenses pleuvent sur Eisenstein ; il reçoit l'Ordre de Lénine, est nommé directeur ès Arts de l'Académie de Moscou, directeur principal de la Mosfilm.

La piste proposée par Eisenstein, celle de l'extrême franchise déguisant le vrai problème, était en partie bonne. Nous avons accepté son hypothèse : un discours trop abondant sert à dissimuler le fond de ce dont on parle. Aussi, derrière les affirmations destinées à séculariser, à laïciser la sainteté d'Alexandre, nous avons vu substituer en réalité une très forte sacralisation du personnage, soulignée par les images idéalisantes et par la construction même du film qui lui donne le grand rôle charismatique de conducteur de peuple ; il lui donne aussi le dernier mot, lui mettant dans la

bouche une affirmation de pérennité qui est l'apanage des saints et même des dieux : il y a du « Faites ceci en mémoire de moi » dans le discours final.

Mais en expliquant comment il dissimulait, Eisenstein ne dissimulait-il pas encore ? Et nous avons regardé ses silences : nous nous sommes aperçus que s'il parlait beaucoup de la transposition de la sainteté/XIII^e siècle en sainteté/XX^e siècle, il ne parlait de la « félonie », de la « trahison » qu'au XIII^e siècle. Ce trou dans le discours nous intrigue : le problème de la « félonie » au XX^e siècle jouerait-elle le rôle des cases noires des mots croisés, structurerait-elle l'ensemble du film autour de son propre point aveugle ?

Assourdis par l'appel aux armes, aveuglés par la brillante image d'Alexandre Nevski et la blancheur cruelle des Chevaliers Teutoniques, voilà les spectateurs de 1938 incités à accepter les consignes d'obéissance totale, de foi et de confiance aveugle — puisque ils sont aveuglés — dans la clairvoyance du chef. De parallèle en parallèle, de Teutoniques en Allemands, d'Alexandre Nevski en Staline, puisque les traîtres du XIII^e siècle ont été vus trahissant puis punis, ceux du XX^e, qui sont punis, ont donc dû bel et bien trahir.

Avec Eisenstein, Alexandre Nevski garde son essence héroïque, son essence sainte, image que l'on évoque, — que l'on invoque — dans les circonstances graves et difficiles, modèle que l'on tire à soi pour être sûr qu'il vous ressemble davantage, et que le film, pour justifier au nom de la guerre à venir les purges présentes, a superbement figé dans les neiges artificielles et dans la glace de verre.

Hélène PUISEUX

*Maître-assistante à l'École Pratique
des Hautes Études*

NOTES

1/ Toutes les citations de cet article proviennent, sauf indication contraire, de S.M. Eisenstein, « Alexandre Nevski », dans *Réflexions d'un cinéaste*, traduction française de Lucia Galinskaia et de Jean Cathala, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958.

2/ Cf. notamment, Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1977.

3/ S.M. Eisenstein, « Wie sag Ich's meinem Kind ? — 3 », (« Comment dire cela à mon enfant ? »), dans *Mémoires I*, Paris UGE, coll. 10/18, 1978, 161.

4/ Sur les procès de Moscou, cf. notamment Pierre Broué, *Les procès de Moscou*, Paris, Julliard, coll. Archives, 1964.

Table des matières

Présentation

MARC FERRO / 3

I. Le film, agent de l'histoire / 5

En URSS, la télévision a-t-elle pris la relève de l'Agitprop ?

KRISTIAN FEIGELSON / 7

Le détournement d'*Alexandre Nevski*, au service de Staline

HELENE PUISEUX / 15

En URSS, un cinéma militant peu ordinaire : les films féministes de Lana Gogoberidze

SYLVIE DALLET / 23

Le film d'entreprise, une fonction bien particulière...

GERARD LEBLANC / 27

Vers la bi-standardisation de l'information télévisée

DANIELE PALAU-GLACHANT / 37

II. Spécificité du message filmique / 51

Cinéma et représentation du passé : l'Antiquité dans le *Fellini-Satyricon*

OLIVIER CURCHOD / 53

Temps historique, temps filmique : la Commune de Paris vue par Kozintsev et Trauberg

MYRIAM TSIKOUNAS / 65

L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son

ANNIE GOLDMANN / 75

La télévision et la rhétorique des grandes cérémonies

DANIEL DAYAN et ELIHU KATZ / 83

III. Société, politique et production cinématographique / 99

Entre pornographie et érotisme, la stratégie du cinéma

MARTINE BOYER / 101

La tardive tentation fasciste du cinéma français, septembre 1942 / septembre 1943

FRANÇOIS GARÇON / 115

1945, l'épuration du cinéma français. Mythe ou réalité ?

JEAN-PIERRE BERTIN-MAGHIT / 131

IV. Le film, symptôme du mouvement de l'histoire / 143

Aux Etats-Unis, cinéma et conscience de l'histoire

MARC FERRO / 145

Allemagne 1945-1982 : difficile parcours de l'oubli

BEATRICE VILATTE / 151

La femme dans le cinéma soviétique contemporain

FRANÇOISE NAVAILH / 155