

Révolte et exaltation dans le cinéma russe

Jean d'Yvoire

Number 41, April 1965

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51810ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

d'Yvoire, J. (1965). Révolte et exaltation dans le cinéma russe. *Séquences*, (41), 37–50.



La Ballade du soldat, de Grigori Tchoukhrai

RÉVOLTE et EXALTATION dans le cinéma russe

Jean d'Yvoire

Bien qu'il existât, avant la fin du régime tsariste, un embryon de cinéma russe où les talents ne manquaient pas, on peut considérer qu'il n'est apparu une production

Normalement, cet article devait paraître dans le numéro 40. Un sérieux contretemps dans le courrier nous a privé de cet important exposé sur le cinéma russe. Nos lecteurs nous sauront gré de leur fournir aujourd'hui cette étude.

N.D.L.R.

sérieuse qu'après la révolution de 1917, plus précisément après la fin de la guerre civile. Entre temps, l'art tout neuf de l'écran avait fait quelques progrès. Chez un peuple encore chaud de la lutte, on conçoit que la lutte contre les "forces du passé" et l'exaltation des énergies libérées dans le renversement de celles-ci, puis dans l'édification du nouveau régime socialiste, aient constitué les thèmes dominants.

1. Au commencement...

Au départ de l'événement révolutionnaire, nous est dépeinte une société où les puissants écrasent orgueilleusement les faibles. Les hommes dominent sans réplique et battent leurs femmes, par exemple Pelagia dans *La Mère* (Poudvkin, 1926, Donskoï, 1955) ou, dans *L'Enfance de Gorki* (Donskoï, 1938), la bonne grand-mère du petit Aliocha, lui-même affreusement battu de verges ainsi que tel de ses cousins. En ce même film, les ouvriers ne sont pas mieux traités. L'apprenti Tziganok meurt par la faute criminelle des deux oncles, le vieux Grigori, à demi aveugle, est chassé après trente-sept ans de service. Tout aussi exploités dans des ateliers malsains sont les peintres d'icônes parmi lesquels travaille Aliocha au cours du deuxième film de la trilogie (*En gagnant mon Pain*) et, dans le troisième (*Mes Universités*), les employés de la boulangerie-porcherie qui n'oseront pas se mettre en grève contre leur pittoresque et grossier patron. Quant aux bateliers en hillons qui tirent sur la rive du fleuve, à contre-courant, les lourdes péniches, ne figurent-ils pas l'immense peuple des pauvres sur qui pèsent de tout leur poids épuisant les sociétés vieillies ? Le père de *Thomas Gordiéiev* (Donskoï, 1960) écrase de toute son énorme vitalité

sa femme, ses ouvriers, et Maïkine, le chef redoutable du clan des marchands, est plus cynique encore. L'arrogance brutale des officiers du *Cuirassé Potemkine* (Eisenstein 1925) justifiera la mutinerie des matelots comme se préparera lentement le déchainement indigné du descendant de Gengis-Khan à la fin de *Tempête sur l'Asie* (Poudvkin, 1929).

Dans les guerres nationales, l'ennemi occupe une place semblable. Ainsi des Tatars et surtout des chevaliers teutoniques que vainc *Alexandre Nevsky* (Eisenstein, 1940). Le rôle échoit aux Allemands dans les nombreux récits de la dernière guerre : *L'Arc-en-ciel* (Donskoï, 1944), *La jeune Garde* (Guérassimov, 1948), *La Chute de Berlin* (Tchiaourelli, 1949), *L'Enfance d'Ivan* (Tarkovsky, 1962).

Le communiste tire sa force du sentiment d'une souffrance injuste qui, peut-être, n'est que la forme générale du mal dans la société humaine, mais qui incite le croyant marxiste à détruire la société rendue responsable des malheurs du peuple.

Ce mal, d'anciens l'acceptent au nom du renoncement chrétien, parfois des âmes admirables comme la grand-mère et Grigori dans *L'Enfance de Gorki*. Tout communiste qu'il soit, Marc Donskoï, disciple de Maxime Gorki, garde son admiration pour ceux qui, tels ces



L'Enfance de Gorki, de Marc Donskoi

vrais fidèles du Christ, supportent sans se plaindre le fardeau de la société "capitaliste". Plus souvent, les cinéastes soviétiques s'en prennent violemment à la religion. Les représentants de ce dangereux "opium" seront accusés de collusion cynique avec les "ennemis du peuple", de lâcheté, de parasitisme. Grimé en aumônier du *Cuirassé Potemkine*, Eisenstein, lui prête des mines méprisables au moment où l'amiral ordonne le massacre d'un groupe de matelots et déclenche ainsi la révolte. Au début de *La Mère* de Donskoi, un pope conduit l'enterrement du mari de Pelagia avec l'attitude d'un fonctionnaire blasé, pressé d'en finir

sans se mouiller aux flaques boueuses du chemin. Parmi les deux traîtres au service des Teutoniques, dans *Nevsky*, figure un moine abject, qui sera tué par l'héroïne Vasilissa comme on écrase une punaise. Du côté allemand, le légat pontifical et son acolyte en froc monacal ont des têtes particulièrement sinistres : eux aussi périront. Le clergé russe s'oppose à l'action du tsar *Ivan le terrible* (Eisenstein, 1945) et à celle de *Pierre le Grand* (Vladimir Petrov, 1937).

Pour que naisse le mouvement révolutionnaire, il faut que s'opère la prise de conscience politique. Ici, il est indispensable d'entrer dans une mentalité différente de celle

qui prévaut en Occident, surtout dans la vie citadine. Déjà très oriental, le Russe sent profondément l'existence d'un ordre universel où l'individu s'épanouit d'autant mieux qu'il s'y insère dans un don de soi plus complet. Il lui faut donc un tel ordre qui prend valeur sacrée à ses yeux et justifie tous les sacrifices. Se révolter constitue une sorte de sacrilège ; on ne le commettra que s'il devient flagrant que l'ordre admis s'est réduit à une façade qui couvre tous les abus et turpitudes.

Alors on franchira le Rubicon. Ainsi agira le *Thomas Gordeiev* de Gorki, adapté par Donskoi, mais seulement en paroles, incapable qu'il est, ce velléitaire, de démolir la puissance orgueilleuse des marchands et de leur terrible meneur, son parrain Maiakine. Ainsi agiront en 1905 les matelots indignés du Poremkine, suivis par la population d'Odessa. La mère, (*La Mère*), trop longtemps résignée, ne pourra plus prier devant l'icône et passera comme son fils Pavel au camp des militants révolutionnaires. De même le petit Aliocha Dechkov — futur Gorki — cisaille de fureur les images pieuses de son bigot et tyrannique grand-père (*L'Enfance de Gorki*). Finalement, il le quittera et s'éloignera sur la route en emplissant de son cri d'adieu (et d'appel) à ses jeunes amis : remarquable symbole d'une société figée

qui se met en mouvement et s'apprête à changer le monde. *La Fin de Saint-Petersbourg* (Poudovkine, 1929) suit l'aventure d'un jeune paysan. D'abord passif, il va devenir un actif combattant rouge, comme l'ouvrier *Maxime*, héros de la trilogie connue de Kozintsev et Trauberg (1935-1939). Pour abattre les "bourgeois", le tsar, les prêtres et Dieu, une rupture intérieure a dû se produire dans l'âme des sujets jusqu'ici respectueux et soumis. Rupture si profonde qu'elle explique pourquoi l'ancien régime a pu tenir si longtemps, alors que dès le complot des Décalvistes en 1825, soit près d'un siècle avant 1917, de forts craquements ébranlaient le régime. Si amères qu'aient été les critiques sociales portées par des écrivains comme Gogol dont *Le Manteau* (Kozintsev et Trauberg, 1926), *Le Revizor*, *La Nuit de mai* ont été adaptés à l'écran en U.R.S.S. et, plus tard, Tchekhov dont de nombreuses oeuvres ont également passé devant les caméras (*La Cigale* (Samsonov, 1955), *La Croix de sainte Anne* (Annensky, 1954), *La Dame au petit chien* (Kheifitz, 1959), *Aniouta*, *Vanka*, etc.), ces peintres de la bourgeoisie russe, étouffant ou croupissant dans la mesquinerie provinciale, désiraient certes des réformes, mais n'avaient aucune prétention proprement révolutionnaire.

2. Le nouvel ordre

S'insurger, c'est pour le Russe une aventure terrible et terriblement romantique, une plongée brutale et grisante dans l'inconnu, une extraversion explosive de forces longtemps concentrées au service d'un système traditionnel. Les récits de Gorki comme *La Mère*, déjà citée, ou, entre tant d'autres, le film de Legotchine *Au loin une Voile* (1937) en donnent une excellente idée. Mais au delà du romantisme de la lutte, un nouveau stade devient nécessaire : prendre conscience du nouvel ordre à édifier en remplacement de l'ancien. Chef d'une bande de partisans rouges indépendante durant la guerre civile, Tchapaïev (G. et S. Vassiliev, 1934) comprendra peu à peu, a-

vant de mourir au combat, l'utilité du commissaire politique envoyé par le gouvernement central pour l'intégrer à l'Armée Rouge.

Ce second stade qu'est la construction de la société communiste est censé résoudre tous les problèmes, organiser la fraternité entre les hommes. On mettra de l'ordre dans le chaos. Les épaves adolescentes seront récupérées et lancées sur *Le Chemin de la vie* (Ekk, 1931), les âmes adultes attardées dans le passé finiront par se rendre utiles au coude à coude avec les camarades de l'usine : *Un Débris de l'empire* ou *Contre-plan* (tous deux d'Ermler, 1929 et 1932). Dans les campagnes, les villageois méfiants ou hostiles devront céder devant la foi idéalisée des organisateurs de Kolkhozes : *La Ligne gé-*

La
Mère,
de
Vsevolod
Poudovkine



nérale (Eisenstein, 1929), *La Terre* (Dovjenko, 1930).

On a souvent observé, et à juste titre, combien le marxisme, occidental de naissance, avait trouvé de profondes racines dans le vieux messianisme russe. Moscou espérait être un jour la troisième Rome comme le fait dire Eisenstein au tsar *Ivan le terrible*. En vérité le communisme russe s'est cru le sauveur non seulement de la Russie, mais de l'humanité. L'idée d'un salut purement individuel répugne à ceux qui, par tempérament, ressentent le besoin essentiel d'un ordre de toutes choses et d'un engagement commun des hommes en sa faveur. Sans cet aspect communautaire, la révolution d'octobre aurait été impensable. Sous quelles formes se présente-t-il ?

C'est d'abord une fraternité, une chaleur dans l'action commune. En passant, à l'occasion d'un combat dans les collines sibériennes, du camp des Blancs aux partisans rouges de *Tempête sur l'Asie*, on quitte un monde où l'homme n'est qu'un outil pour un autre où, selon Poudovkine, l'on se sent des camarades, des frères. Ensemble on peut lutter jusqu'au suprême sacrifice comme les mutins du *Potemkine* ou les grévistes de *La Mère*, comme *Les Marins de Kronstadt* (Dzigan, 1934), comme Tchapaïev, comme les partisans de *La Jeune Garde* (Guérassimov, 1943), ou

les soldats des nombreux films consacrés à la dernière guerre.

Ensemble les paysans du *Poème de la mer* (Dovjenko, 1958) acceptent d'abandonner tout leur passé séculaire, de couper des racines pourtant chères et bien vivantes pour se transplanter dans le nouveau village, les terres ancestrales devant s'engloutir sous les eaux d'un immense lac de barrage hydro-électrique. Peu d'oeuvres exaltent avec autant de lyrisme que ce dernier film (posthume) de Dovjenko l'amour du passé en même temps que la joie du sacrifice déchirant mais vaillamment accepté, car le passé n'a pas le droit de faire obstacle à l'avenir.

3. Le dieu-chef

Des peuples aussi concrets et aussi attachés à un ordre du monde que les Russes donnent spontanément à cet ordre un visage terrestre, tangible et évident à tous. Ils l'incarnent dans le chef, le tsar ou son successeur : Lénine, Staline. Quand le chef entreprend d'aider de toute sa puissance de propagande les sentiments spontanés du peuple, le culte devient une sorte d'adoration, mélange de crainte "numineuse" et d'amour où l'individu se perd volontiers. Nous autres Occidentaux y perdons notre latin. Il n'empêche que le fait est là et s'explique dans une mentalité qui a peu à voir avec notre indi-

La
jeune
Garde,
de
Serge
Guérassimov



vidualisme forcené.

Vers 1935, Staline ordonne au cinéma de chanter les grands hommes du passé, étant entendu qu'ils préfiguraient le grand, le génial, le tutélaire, le paternel tsar de toutes les républiques socialistes soviétiques, un certain Joseph Vissavionovitch. *Pierre le Grand*, c'était déjà lui, et le tsarévitch rebelle mort sous la torture, ce sont les amis de Joseph exécutés par lui sous prétexte de rébellion. *Alexandre Nevsky*, vainqueur des Allemands, *Ivan le Terrible*, vainqueur des Tartars, que le peuple vient en procession, icônes en tête, supplier de revenir en sauveur à Moscou, c'est encore le vénéré Staline. Le prince Alexandre sait tout, prévoit tout, se trouve partout où il faut pour libérer ses paysans du fouet des Tartars, pour arrêter l'avant-

garde en retraite devant les Teuto-niques. Staline partage ces dons quasi-miraculeux. Lorsqu'il téléphone à ses généraux (*Le Tournant décisif*, Ermiler, 1945), *La Bataille de Stalingrad* (Petrov, 1949), ceux-ci paraissent en transes ; seul au fond de son bureau du Kremlin, tard dans la nuit, il élabore le plan général qui assurera la victoire. Electrisées à l'invocation de son nom, les troupes chargent, en couvrant l'horizon ; les soldats du *Troisième Coup* (Savtchenko, 1949) se relaient, tués les uns après les autres, pour porter le drapeau au sommet du Mont Sapoun, en Crimée, ou au sommet des mines de la Chancellerie du Reich dans *La Chute de Berlin* (Tchiaourelli, 1949). Tels le prince Nevsky ou le général Souvarov (Poudovkine, 1941), Staline vient familiè-

rement fêter en uniforme blanc la victoire de Berlin au milieu des soldats. C'est pour sa gloire, identifiée à celle de la patrie et de l'idéal communiste, que le tracteuriste, le mineur ou le maçon stakhanovistes se surpassent, et que le plan quinquennal tourne à l'émulation héroïque.

Un cinéaste a vu plus clairement que tous les autres où conduit la déification du monarque : Eisenstein. Ses ennemis le lui pardonnaient si peu que la seconde partie d'*Ivan le terrible* ne sortit qu'en 1958, soit dix ans après la mort prématurée de Serge Mikhaïlovitch Eisenstein. Son tsar Ivan, qui se couronne lui-même lors du sacre — Napoléon devait en faire autant — incarne sur terre le souverain du ciel dont l'image flotte au-dessus de sa tête, peinte sur la voûte, à plusieurs reprises. A l'instar du prince Nevsky haranguant les troupes et jugeant les vaincus devant le portail de la cathédrale de Novgorod, Ivan entend se substituer au clergé. Le pouvoir temporel, en sa personne, bouscule le pouvoir spirituel : typique image de l'époque moderne, en pleine transformation sociale et politique, ou l'action — le marxisme n'est-il pas une religion de l'action ? — domine les valeurs spirituelles, où les exigences du domaine terrestre prennent le pas sur le domaine intérieur. Après avoir implacable-

ment triomphé de ses ennemis et du plus grand d'entre eux, son ancien ami, le moine Philippe, après la mort de son rival assassiné à sa place sous la fresque du Jugement dernier, Ivan, seul depuis son enfance, orphelin, puis veuf, se retrouve plus seul que jamais. Autour de lui veillent ses sicaires de l'Opritchchina ; et nous noterons que les teintes rouge et noire qui leur sont associées dans les bobines tournées en couleur furent jadis celles du diable et du bourreau. Ce terrible despote aux mains sanglantes et victorieuses n'a pas plus d'amis qu'il n'a d'ennemis, ces derniers étant tous morts ou abattus.

Déifié, le chef ne règne plus sur des hommes, mais sur des sujets. Il s'est aliéné l'humanité dont il veut incarner le destin et dont il n'attend que l'obéissance zélée. N'est-ce pas là le résultat d'une action politique prise pour but en elle-même, et qui n'oppose à la force que la force ? Sans l'amour, la force tue l'homme. Le peuple dont Ivan, alias Staline, s'affirme le guide éclairé, le droit divin, est une entité globale, abstraite, et l'orgueil du tsar sûr de sa fonction sacrée ne saurait lui rendre l'amour qu'il en exige. La contemplation, qui est amour et non point passivité comme l'imaginent trop d'esprits aujourd'hui, ne peut être disjointe de l'action sans que celle-ci crée l'enfer autour d'elle.

Si le plus métaphysique des cinéastes soviétiques a poussé jusqu'à l'extrême limite l'impasse de la religion hégélienne et marxiste, on sait quelle fut depuis sa mort l'évolution politique en U.R.S.S. Staline disparu en 1953, le "culte de la personnalité" se voyait bientôt voué aux gémonies. Peu à peu la nation russe redécouvrit l'existence de l'individu. Pour le cinéma russe, l'année 1956 fut à cet égard décisive. Principal personnage de *La Grève* et du *Potemkine* en 1924-25, le peuple avait presque disparu des écrans au profit de ses chefs providentiels. Le voici revenu, moins sous les traits du bon communiste en lutte pour son idéal que du citoyen préoccupé de concilier les exigences croissantes de son bonheur personnel avec celle de la vie sociale.

4. Les nouveaux conflits

Du moins admet-on désormais qu'il peut y avoir conflit entre elles. Sans être aussi nouveau qu'on voulut bien le dire, puisqu'il reprend un sujet déjà mis en scène vingt ans plus tôt, *Le 41ème* (Tchoukhraï, 1956) montre l'amour tragique né entre une combattante rouge et son prisonnier blanc durant la guerre civile. A condition de fausser légèrement le jeu, le primat politique demeure, il est vrai : le bel officier blanc, malgré son courage extérieur, n'était qu'un quelconque bourgeois, un héros en peau de lapin. Depuis cette première réalisation, Grigori Tchoukhraï a fondé sa réputation, d'une part, sur les bons sentiments du jeune soldat permissionnaire de *Ballade du soldat*, son meilleur film, d'autre part, en

Ivan le Terrible, de S. M. Eisenstein



se voulant le champion (prudent) de l'antistalinisme avec le médiocre *Ciel pur*.

Beaucoup plus convaincants sont *Les Soldats* (ou *Quatre de Stalingrad*, Ivanov, 1956). A l'opposé des héros épiques du cinéma stalinien, ils ont vu les horreurs de la guerre, les faiblesses, les lâchetés des hommes et perdu beaucoup d'illusions. Plus récemment (1963), les ingénieurs décrits par Romm dans *Neuf jours d'une année* sont, eux aussi, simplement des gens de coeur, courageux, mais pacifiques, qui aiment leur travail de recherche nucléaire, mais parfaitement sceptiques sur les slogans officiels et sans aveuglement sur les problèmes humains.

A partir de 1957, plusieurs récits situés pendant la guerre ne voient en cet événement majeur, qui engage un destin commun, que le cadre où s'insèrent des problèmes individuels. Tel est le cas de *Quand passent les Cigognes* (Kalatozov, 1956), centré sur le personnage d'une jeune fille — la charmante Tatiana Samoilova — plutôt que sur son fiancé mort au front. Lorsqu'à la fin, sachant qu'il ne reviendra plus, elle distribue ses fleurs aux soldats vainqueurs qui débarquent à la gare de Moscou, n'est-il pas significatif qu'elle disperse ainsi dans le don à la communauté les fleurs de son bonheur personnel évanoui ? Le sacrifice au bien com-

mun n'est plus fait dans l'enthousiasme comme à l'époque héroïque du cinéma soviétique, mais dans la résignation. La même relégation de la guerre au rang de malheur évoqué de l'extérieur et non plus d'épopée à la gloire d'un idéal, d'une nation et de son chef, marque *La Maison où je vis* (Koulidjanov et Seguel, 1957) et *Les Liens du sang* (Erchov, 1963). Les familles y sont dissociées par la catastrophe guerrière et retrouveront dans la douleur un difficile équilibre.

5. L'individu

Le déplacement d'accent vers l'individu, jusque là volontiers oublié au profit de la communauté, devient aujourd'hui tout-à-fait patent. De plus en plus, le cinéma russe étudie pour eux-mêmes les problèmes de l'amour, de la famille, de tout ce qui fait le prix de la vie. Que l'influence du cinéma occidental de ces dernières années y ait joué un rôle, c'est vraisemblable, mais l'explication est plus profonde. Maintenant que la révolution est acquise, la transformation du pays réalisée, les nouvelles structures sociales bien en place, il n'est plus nécessaire d'exiger d'aussi durs efforts et renoncements que naguère. D'un cours torrentiel, le fleuve russe passe aux eaux plus calmes de la plaine.



Quand passent les cigognes, de Michel Kalatozov

Parmi les oeuvres les plus récentes que nous ayons vues, *Le Calme* (ou mieux ; *Le Silence*, Bassov, 1964) présente un caractère politique lourdement souligné. On y stigmatise l'hypocrisie du système stalinien, notamment au cours d'une longue séance du comité local du parti où le président, qui affecte d'étonnantes mines de faux dévot à la cause, se livre à un véritable chantage pour imposer une révoltante injustice. Mais *Dans notre Cour* (Tchkheidze, 1957) est une aimable chronique familière. *L'Amour d'Aliocha* (Chtchoukine et Toumanov, 1960) ne dit presque rien des travaux de l'équipe de son-

dage au Kouban, mais beaucoup de la timide idylle du plus jeune membre de l'équipe, qui rappelle un peu la fraîcheur et l'humour ému de celle entre le permissionnaire et sa voisine de wagon dans *La Ballade du soldat*.

Deux films d'un ton particulièrement détendu marquent bien cette tendance *Je me balade dans Moscou* (Danelia, 1964) suit toute une journée trois ou quatre jeunes gens dans leurs libres pérégrinations. Sur un mode léger, dansant, nous suivons les menus incidents qui aboutiront, le soir, à une fin ouverte, sans conclusion précise : fait vraiment nouveau sur les écrans sovié-

tiques. Ce même caractère s'observe dans *Il était une fois un garçon* (Chtchoukine, 1964) où s'étirent une à une les petites aventures féminines d'un jeune camionneur, beau garçon plein de bagoût et respirant la joie de vivre. A ses côtés, lors d'une halte dans la nature, un veuf quinquagénaire rêve aux joies contemplatives de la pêche à la ligne : nous sommes loin du style "kolkhozien" d'il y a dix ou douze ans. Pas plus que les moscovites précédents, notre garçon n'a trouvé l'âme-soeur quand nous le quittons. La jeunesse, dans de tels films, aborde la vie comme une page blanche, et la société soviétique semble, elle aussi, s'ouvrir à un avenir qu'aucun plan quinquennal ne saurait fixer d'avance. La liberté accrue du style des réalisateurs, avec ses excès expressionnistes et ses virtuosités agaçantes parfois (cf. *L'enfance d'Ivan*), mais son aisance nouvelle, va dans le même sens : celui d'une libération progressive sur tout l'ensemble du fond humain.

6. Jalons spirituels

Est-ce à dire qu'en chantant à nouveau ce qui fait battre le cœur de l'homme les cinéastes soviétiques soient sur le point de retrouver le contact avec le domaine spirituel ? N'allons pas trop vite, mais notons quelques jalons. Indépendamment des voies d'Eisenstein, lançant prin-

ces et tsars à l'assaut prométhéen du ciel, comme nous l'avons vu, il est bon de remarquer l'insistance de Donskoi sur les thèmes chrétiens dans plusieurs de ses oeuvres. Insistance voulue, dont cet athée déclaré mais idéaliste généreux ne fait pas mystère. S'il a fait de la séquence de la mort de Tziganok, portant la croix votive, une véritable montée au calvaire dans *L'enfance de Gorki*, des brutalités policières infligées à Rybine au pied d'une église dans *La Mère*, une scène analogue ; si les images saintes sont les témoins de la misère des peintres d'icônes dans *En gagnant mon Pain*, de la douleur du cosaque Ostap à qui l'on a pris indignement sa fiancée dans *Au Prix de sa vie*, c'est pour bien indiquer que le peuple porte aujourd'hui la croix du Christ, placée sur son dos par les mauvais chrétiens. Pour lui, en somme, les communistes sont les vrais héritiers des vertus chrétiennes trahies par ceux qui s'en réclament abusivement. Sans entrer dans le détail, disons que, ce faisant, il déchaîne extérieurement, vers l'action révolutionnaire appelée à transformer une société décadente et inhumaine au nom de la charité et de la justice, des énergies appliquées à la conservation des valeurs intérieures, contemplatives. A cet égard, il est peu de films aussi significatifs que ceux de Donskoi, fidèle admirateur de Gorki. Le passage du

conservatisme ancien au marxisme destructeur d'une société dévorée, où l'homme étouffe, y apparaît clairement.

Il reste à souligner les incursions plus ou moins inavouées ou involontaires de quelques cinéastes dans le domaine spirituel. Le cas le plus remarquable est celui de Ptouchko. Les sujets qu'il traite sont presque tous d'anciennes légendes dont il est difficile d'ignorer totalement la signification hautement symbolique. La légende ouralienne de *La Fleur de pierre* (1946) illustre la voie contemplative de l'art des sculpteurs. Dans la grotte magique au sein de la montagne, le héros devra, avant d'être libre, réussir à créer une fleur de pierre vivante. Dépositaire d'une épée sacrée, Elie

de Mourom (*Ilya Mouromets*, 1956), la met au service des nobles causes et délivrera le peuple de Kiev de féroces ennemis. Empisonné, il est nourri par le fruit d'un arbre magique qui se déploie à volonté sur le voile que lui a donné sa fidèle épouse : symbole de l'arbre paradisiaque intérieur, de l'amour contemplatif que rien ne peut vaincre. Et ce n'est sûrement pas un hasard si la scène où Elie fait voler en éclats les portes de la grotte-prison où languissent sa femme et une multitude d'autres prisonnières constitue un rappel frappant de l'icône orthodoxe de la descente du Christ aux enfers.

D'assez nombreux dessins animés russes à l'usage des enfants traduisent mot à mot, à peine démar-

Ilya Mouromets, d'Alexandre Ptouchko



qués dans le sens marxiste, des contes folkloriques dont le symbolisme profond est assez connu : *Le Poisson d'or*, proche parent du poisson souvent figuré sur les parois des catacombes ; *Le petit Cheval bos-su* ; *La Princesse grenouille*, image de l'humanité prisonnière du mal, et qui, délivrée grâce au vaillant prince, porte exactement les attributs et les couleurs de la Vierge.

Sans nous perdre dans les hypothèses sur les intentions ou l'inconscient poétique des auteurs de récits symboliques, quelques oeuvres montrent une timide approche des réalités spirituelles jusqu'ici délaissées. Peu avant sa mort, Vladimir Braun a tiré du roman de Gorki, *Malva* (1956), un beau récit que traversent plusieurs personnages hantés par des interrogations d'un haut niveau sur le sens de la vie. L'héroïne, une ouvrière des pêcheries de la mer d'Azov, a lu la vie de saint Alexis et cherche à comprendre son refus des biens de ce monde. Un vieux paysan joue les ermites par désir de méditation solitaire. Les mouettes de la dernière image s'envolent vers le ciel comme les pensées de Malva. Le talent assez médiocre de Pyriev n'empêche pas qu'en tournant *Cinq Nuits* (tirées des "Nuits blanches") et *L'Idiot* (1960), il annonce la réhabilitation hésitante d'un auteur mis partiellement au ban de la culture

marxiste pour ses préoccupations mystiques suspectes : Dostoïevsky. Il est vrai qu'on attend toujours la seconde partie de *L'Idiot*. Serait-elle censurée ?

* * *

Lentement les Soviétiques découvriront sans doute qu'on ne saurait sauver les valeurs les plus chères à l'âme humaine sans reconnaître en même temps qu'elles transcendent l'homme. Le jour où ils en auront pris conscience, sera-t-il téméraire d'estimer que leur fougueuse et terrible révolte aura enfin joué non plus seulement son rôle politique — la transformation d'une société en passe d'être déclassée et submergée par la puissance technique et économique de l'Occident — mais également son rôle spirituel : la transformation des coeurs au contact des exigences concrètes, matérielles et sociales ?

Le problème capital de l'homme, sur terre, est d'incarner le divin en lui-même et dans les institutions. Le mettre en évidence dans son incarnation en chaque homme, même sans le reconnaître comme tel, n'est-ce pas déjà, cependant, se préparer à lui donner son vrai nom et sa vraie place. Le peuple russe a l'esprit trop naturellement religieux pour ne pas s'en rendre compte un jour — il faut être patient — et rouvrir alors les chemins perdus qui unissent la terre au ciel.