

## SCARFACE CONTRE SCARFACE

( article de PIERRE CHARREL)



*Le 13 mai 2004, LES ANCRÉS NOIRES organisaient au Havre, en partenariat avec le cinéma [L'EDEN](#) et le lycée CLAUDE MONET, la projection durant la même soirée des deux versions de SCARFACE, celle de Howard Hawks, qu'il mit en scène en 1932, et son remake réalisé en 1983 par Brian De Palma. LES ANCRÉS NOIRES accompagnèrent la présentation des deux films par la distribution d'un texte inédit proposant une analyse comparative des deux SCARFACE. On trouvera ci-dessous le dit texte. Et on trouvera dans la rubrique [CRIMES SUR DVD](#) les références dévédégraphiques indispensables au cinéophile désireux de se livrer à domicile à l'exercice de la comparaison entre l'original et son remake...*

### **De Tony Camonte à Tony Montana. De Chicago à Miami**

Le questionnement qui se pose à propos d'un remake tourne, le plus souvent, autour des concepts d'imitation ou de transformation. Brian De Palma, à la mise en images et Oliver Stone au scénario ont-ils fait preuve, en 1983, de fidélité par rapport au travail effectué par Howard Hawks et son scénariste Ben Hecht, quelques cinquante ans auparavant ? Ou bien ont-ils pris des distances telles avec l'œuvre originale que cette dernière n'a servi que de base, désormais lointaine, à l'élaboration d'un film radicalement différent ?

Si l'on s'en tient, d'abord, aux discours tenus par Brian De Palma et Oliver Stone à propos de la version de *Scarface* mise en scène par Howard Hawks, il semblerait que leur démarche se situe plus du côté de la volonté de transformation que du désir d'imitation. Oliver Stone, tout comme Brian De Palma, ne manquent pas de rappeler les réserves artistiques qu'ils éprouvent l'un et l'autre par rapport à l'œuvre originale. Oliver Stone déclare, dans sa participation au documentaire retrospectif qui accompagne le film de Brian De Palma, visible dans l'édition DVD, ne pas être un grand admirateur du film de Howard Hawks. Et Brian De

Palma, à l'occasion de ses récents entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, se montre lui aussi plus que circonspect à l'égard du film de 1932.

La confrontation visuelle entre les deux films ne fait, a priori, que confirmer les intentions explicitement affichées par le scénariste et le metteur en scène de la version de 1983. Les partis pris esthétiques de Hawks et de de Palma semblent, ainsi, définir deux mondes cinématographiques radicalement différents l'un de l'autre, et confinant même à l'antithétique. Hawks s'appuie sur une codification esthétique mise au point quelques années auparavant et caractérisant alors l'ensemble des films de gangsters produits aux Etats-Unis à l'orée des années 1930. Cette charte visuelle est définie, pour la première fois, en 1927 par Joseph Von Sternberg dans *Les nuits de Chicago / Underworld*. Puis elle sera reprise et systématisée dans des œuvres comme *Le Petit César / The Little Caesar* de Mervyn Le Roy, avec Edward G. Robinson, sorti sur les écrans américains en 1931, ou encore dans *L'Ennemi public / The Public Enemy*, de William Wellman, avec dans le rôle-titre James Cagney, sorti lui aussi en 1931. Sans entrer dans une description exhaustive de ces codes esthétiques propres aux films de gangsters américains du début des années 1930, on pourra cependant attirer l'attention du spectateur sur quelques-uns de ses aspects les plus remarquables.

Les gestes criminels de Tony Camonte, interprétés par Paul Muni, comme celles des héros campés par Edward G. Robinson ou James Cagney auparavant, s'inscrivent, tout d'abord, dans un décor strictement urbain et dégageant une forte sensation de claustrophobie. Howard Hawks ne déroge pas à la règle en choisissant, comme théâtre unique de l'action du film, la ville de Chicago. Qui plus est, la plupart des scènes se déroulent dans des espaces clos allant des luxueux appartements des caïds à des hangars suburbains, en passant par des bars enfumés ou autres lieux de plaisir. Ces scènes, tournées en intérieur, sont, de plus, souvent photographiées en usant d'une lumière plus ou moins faible. Ce qui, sur un plan narratif, permet à Camonte et à ses acolytes de commettre leurs méfaits à la faveur d'une obscurité complice. Et, sur un plan visuel, cela donne la possibilité à Hawks de créer de saisissants jeux d'ombres et de lumières, qui doivent vraisemblablement beaucoup à l'esthétique définie, quelques années auparavant en Allemagne, par les tenants de l'expressionnisme cinématographique. Lorsque, plus rarement, certaines scènes se déroulent en extérieur, loin d'apporter une respiration au spectateur, elles ne font que renforcer cette tonalité claustrophobique et crépusculaire. Les rues de Chicago (ou du moins, les décors censés les représenter ...) sont, en effet, quasiment uniquement filmées de nuit. La lumière, plus ou moins généreusement dispensée par l'éclairage urbain, ne donne alors à voir qu'un univers de béton, d'où le ciel et la nature sont totalement absents. Le monde visuel de *Scarface*, donné à voir au spectateur par Hawks, est donc clos et crépusculaire et, à terme, étouffant. Les caractéristiques techniques propres au cinéma du début des années 1930 ne font, par ailleurs, que renforcer ce faisceau de sensations. Le format de pellicule, alors en vigueur, à savoir le 1.33, donne à voir une image sensiblement carrée et enfermant les personnages dans un cadre strictement limité, donc claustrophobique.

De même, l'absence de pellicule couleur ne fait que renforcer la dimension sombre, voire nocturne, de cet univers.

De Palma définit, pour sa part, un monde visuel radicalement différent. Nous ne sommes plus à Chicago, l'une des métropoles majeures du Nord-Est des Etats-Unis, mais l'action a été transportée à Miami., située dans le sud tropical du pays. Si l'univers, dans lequel Brian De Palma inscrit la destinée de Tony Montana, reste essentiellement urbain, quelques échappées vers la nature sont, cependant, ménagées de temps à autres. Ainsi, les personnages s'accorderont un certain nombre de pauses en bord de mer, lors de scènes tournées sur fond de plage au sable d'une blancheur éclatante et baignée par une lumière solaire intense. Les détours du scénario permettent même aux protagonistes du récit d'aller s'enfoncer dans les profondeurs de la jungle bolivienne, et d'ajouter l'élément sylvestre à la composante maritime. Brian De Palma se détache ainsi de la dimension strictement urbaine du film de Howard Hawks, en introduisant de spectaculaires échappées visuelles vers un univers en partie ouvert sur la nature, qu'elle soit océanique ou forestière. De même, ces ruptures esthétiques par rapport à une tonalité essentiellement urbaine permettent aussi de prendre des distances avec la propension à la claustrophobie, présente dans le film de 1932. Les plans sur fond de mer ou de jungle sont autant d'occasion d'élargir, certes fugitivement, l'horizon visuel des personnages. L'autre contraste esthétique introduit par Brian De Palma concerne l'utilisation de la lumière et le travail sur la photographie. Tony Montana n'évolue plus dans le crépuscule expressionniste qui accompagnait les méfaits de son alter-ego des années 1930. Au contraire, Brian De Palma prend le parti de la lumière. Ainsi, le monde de Tony Montana est illuminé soit par un intense éclairage solaire lors des scènes diurnes et en extérieur, soit par de spectaculaires jeux de lumière artificielle à l'occasion des scènes nocturnes ou en intérieur.

La confrontation des deux films, si elle se limite à une approche strictement esthétique, laisserait donc à penser que le remake entrepris par De Palma tient plus de l'exercice de transformation que de la volonté d'imitation.

« *Scarface* » ou « *Les Racines du Mal* »

Cependant, si nous ne portons plus notre attention sur la seule forme des deux films (du moins dans ce qu'elle peut avoir de plus superficiel ou bien d'immédiatement lisible), et que l'on s'intéresse maintenant aux partis-pris scénaristiques de l'un comme de l'autre, force est de constater que Brian De Palma et Oliver Stone sont d'une fidélité exemplaire au propos sous-tendant la démarche de Howard Hawks et de Ben Hecht.

Les deux films se présentent, fondamentalement, comme une authentique réflexion sur les facteurs susceptibles d'expliquer l'engagement d'un individu dans la voie du crime, Tony Camonte dans un cas, Tony Montana dans l'autre.

En outre, chacune de ces deux œuvres s'appuie sur le même constat, à savoir que le basculement d'un individu dans la criminalité relève plus certainement du ressort psychologique et de la trajectoire personnelle que du déterminisme socio-économico-politique et de la sphère collective. Pour sa part, Howard Hawks résume assez clairement ses intentions dans les entretiens qu'il a accordés à Joseph Mac

Bride. Il y évoque tout d'abord les recherches qu'il a menées pour la préparation du film et, notamment, l'organisation de rencontres avec d'authentiques truands, lui apportant ainsi une connaissance personnelle, jusqu'à un certain point solide, du Milieu de l'époque. De ces rencontres, l'impression essentielle que retire Howard Hawks n'est pas que ces criminels sont des produits d'un contexte socio-économico-politique particulier, mais comme il le dit lui-même : « *Un grand nombre de gangsters que j'ai rencontrés étaient assez puérils. J'en ai vraiment marre de toutes ces histoires de gangsters, où chacun aboie sur l'autre et se présente comme le plus grand dur du monde. Ces types n'étaient pas ainsi. C'étaient de vrais gosses.* ». En ce qui concerne la version de 1983, on retrouvera l'annonce d'une intention comparable dans les propos que tient Martin Bregman, le producteur principal du remake de Brian De Palma, dans le documentaire inclus dans l'édition DVD du film actuellement disponible. En effet, celui-ci y évoque le fait que le film aurait dû, originellement, être réalisé par Sidney Lumet. Or, durant les travaux préparatoires, un conflit ne tarda pas à se faire jour entre le producteur et le cinéaste. Ce dernier déclarait, en effet, vouloir donner une tonalité fortement politique au film et lier ainsi la destinée criminelle et individuelle de Tony Montana à un contexte politique plus vaste. Martin Bregman, fortement opposé à cette lecture, préféra alors retirer le projet à Sydney Lumet et le confier à Brian De Palma, qui avait été une première fois pressenti pour diriger le film. Pour le producteur, comme pour le scénariste et le réalisateur du film interprété par Al Pacino, il s'agissait là encore de se livrer à l'exploration de la psyché d'un gangster, pour y trouver les facteurs ayant déclenché son basculement dans le crime. Deux données scénaristiques, communes à la version de 1932 comme à celle de 1983, permettent de caractériser les aspects les plus essentiels de cette psyché criminelle.

### **De Fresca Camonte à Gina Montana**

Dans les deux œuvres, le héros est tout d'abord caractérisé par une attirance plus ou moins explicitement incestueuse pour sa sœur. Dans la version de 1932, la première scène confrontant Tony Camonte à sa sœur Fresca, et le dialogue qui s'ensuit, sont on ne peut plus révélateurs. Ainsi Fresca déclare-t-elle, en substance, à son frère : « *Tu ne me regardes pas comme ta sœur mais comme ...* » La phrase s'arrête là mais le spectateur la complète mentalement sans difficulté, permettant à Howard Hawks de dépasser les limites imposées par la censure d'alors. Dans la version de 1983, De Palma dispose d'une plus grande latitude et il peut, au travers de la dernière scène mettant aux prises Tony Montana avec sa sœur Gina, rendre explicite la tension amoureuse et sexuelle qui habite le héros à l'égard de sa sœur. Or, comme le met lui-même en évidence Oliver Stone dans le documentaire de l'édition DVD du film de Brian De Palma, aimer sa propre sœur revient à aimer, sur un plan biologique, un être portant le même sang que soi. Ce qui équivaut, tout simplement, sur un plan psychologique à s'aimer soi-même. Finalement, Tony Camonte comme Tony Montana sont psychologiquement incapables de nourrir de l'amour pour autrui et n'ont d'intérêt que pour un seul être, autrement dit eux-mêmes.

Egocentriques jusqu'à la pathologie, narcissiques jusqu'à la perversion, Camonte et Montana ne vivent que pour eux-mêmes, dans une indifférence mentale, de fait, absolue pour autrui. Howard Hawks, tout comme Brian De Palma, en usant de procédés cinématographiques différents, suggèrent d'ailleurs que cet amour exclusif et névrotique de soi se solde par l'enfermement des deux personnages en eux-mêmes. Dans la version de 1932, la transformation par Tony Camonte de sa maison en véritable citadelle moyennageuse, aux ouvertures closes par des portes et des volets blindés, témoigne symboliquement de sa propension à se couper du monde réel et à s'enfermer dans un domaine dont il a, lui et lui seul, marqué les limites. Brian De Palma reprendra l'image de la maison – citadelle dans la version de 1983. Progrès technologique oblige, ce ne sont plus désormais de simples murs et portes blindées qui créent la coupure entre Tony Montana et le monde extérieur, mais un système de surveillance et d'alarme vidéo sophistiqué. Cependant, Brian De Palma réussit aussi à rendre le renfermement de son héros sur lui-même, y compris lorsqu'il se trouve au milieu des autres, supposément en plein cœur du monde extérieur. A deux reprises au moins, Tony Montana est représenté à l'intérieur d'un espace circulaire, au sein duquel il trône dans un splendide isolement. La première de ces représentations se fait en utilisant une table circulaire, lors de la scène de la tentative d'assassinat perpétrée contre Tony Montana au club Babylon. Le personnage campé par Al Pacino réussit à s'abstraire de la foule des danseurs, représentations bruyantes et colorées de l'Autre, en s'isolant derrière une vaste table circulaire, qui plus est entourée de miroirs. L'objet, grâce à la mise en image qui en est faite, devient ainsi le symbole explicite du monde personnel et clos sur lui-même, tel un cercle, dans lequel Tony Montana évolue en permanence. L'image de la bulle ou de la sphère dans laquelle le héros vit psychologiquement reclus, y compris au milieu des autres, sera réutilisée, de façon particulièrement remarquable, lors de ce que l'on qualifiera de manière sans doute un peu plaisante, de scène à la baignoire ! Lors de cette séquence, Tony Montana apparaît encore une fois comme seul, isolé, encerclé cette fois-ci non par une table et un mur de miroirs, mais par les rebords d'une gigantesque et somptueuse baignoire, de forme parfaitement circulaire. Grâce à celle-ci, sont spatialement et symboliquement mis à distance les deux autres protagonistes de la scène, censés pourtant être deux des proches parmi les plus intimes du héros, à savoir son meilleur ami Manny et sa femme Elvira. Littéralement à l'abri du cercle parfait formé par la baignoire, Tony Montana peut en toute certitude leur exposer, pour ne pas dire leur imposer, sa vision du monde, dans le mépris, ou même l'ignorance pure et simple de la contradiction qu'ils tentent de lui apporter. La scène se conclut, d'ailleurs, par la disparition de Manny et d'Elvira du cadre et par la vision finale de Tony Montana « trônant » absolument seul dans sa baignoire ...

« The World is yours »

Porteurs d'une psyché au sein de laquelle seule leur propre existence est prise en compte, s'efforçant en conséquences de vivre le plus souvent à l'abri d'une bulle mentale la plus hermétique possible et d'où autrui est exclu, Tony Camonte comme Tony Montana sont, cependant, parfois contraints de s'en extraire. Ils ne peuvent se

suffir à eux-mêmes pour survivre. Ils doivent aller puiser dans le monde extérieur les éléments nécessaires à leur subsistance la plus élémentaire. C'est là qu'intervient la seconde donnée scénaristique commune aux films de 1932 et de 1983. Lorsque Tony Camonte regarde par l'une des fenêtres de sa maison – citadelle, et qu'il hasarde un regard sur le monde extérieur, ses yeux rencontrent, sur le toit du bâtiment situé de l'autre côté de la rue, une immense enseigne publicitaire vantant les mérites du voyageur Cook. Cette dernière dessine dans le ciel de Chicago, en lettres lumineuses, un slogan devenu désormais quasi-mythique : « The World is Yours ». Tony Montana verra lui aussi se dessiner ce slogan dans les cieux de Miami, cette fois-ci sous la forme d'un immense ballon dirigeable publicitaire. Le banal slogan promotionnel deviendra bientôt le leitmotiv résumant le rapport que Tony Camonte, tout comme son alter-ego des années 1980, instaure avec le monde qui les entoure. Attachés à leur seule survie et à la seule satisfaction de leurs besoins, ils ne peuvent supporter le monde extérieur que dans la mesure où ce dernier s'organise selon un sens et fonctionne selon des modes qu'ils ont eux-mêmes définis. Etre au monde n'est tolérable qu'à condition que le monde soit sien, ou même que le monde soit soi ... De « The World is Yours » à « The World is You », il n'y a, après tout, que deux petites lettres de différence !

Les deux cinéastes ont, d'ailleurs, chacun à leur manière, mis en images la volonté obsessionnelle de Tony Camonte et de Tony Montana d'imprimer leur marque au monde qui les entoure. Howard Hawks parsème à travers quinze à vingt plans ( c'est du moins le chiffre qu'il rapporte dans son entretien inclus dans La Politique des auteurs.) du film des X. Ce X fameux symbolise , bien entendu, Tony Camonte lui-même qui porte sur sa joue une balafre affectant, justement, la forme d'un X. Entre autres exemples de cette utilisation récurrente de ce symbole, on peut citer les X dessinés par la charpente du hangar dans lequel se déroule une scène inspirée par l'épisode fameux du massacre de la Saint-Valentin, ou bien celui formé par un spectaculaire jeu d'ombres et de lumière lorsque Tony Camonte découvre la liaison entre son meilleur ami Guido et sa sœur Fresca, et abat ce dernier dans la foulée. Dans la version de 1983, il ne s'agit plus de X, mais du nom même de Tony Montana, bientôt transformé en monogramme. Lorsque ce dernier est arrivé au sommet de sa puissance, il accole ou imprime son nom ou son monogramme sur tout ce sur quoi il exerce un contrôle, depuis le luxueux fauteuil de son extravagant bureau jusqu'au fronton des nombreuses et somptueuses demeures qui lui appartiennent. Tony Camonte comme Tony Montana s'efforcent d'apposer, de manière figurée ou littérale, leur signature sur le monde dans lequel ils évoluent. A la façon d'un peintre signant sa toile, ils manifestent ainsi leur pathologique volonté de dessiner le monde tel qu'ils aimeraient qu'il se présente et en nie ainsi la réalité. Mais on est, bien entendu, ici dans la dimension du fantasme. Ce monde extérieur qu'ils tentent de s'approprier et de plier à leur volonté est, par définition, impossible à dominer, car constitutionnellement composé d'altérité et donc source inépuisable de contradiction par rapport à leurs désirs ou à leurs attentes. Et c'est là que l'on touche au point nodal de la démonstration faite par le film de 1932, tout comme par celui de 1983. Le désir pathologique des deux *Scarface* de conformer le

monde en vertu de leurs egocentriques attentes, et à l'inverse leur refus de se plier aux exigences qui peuvent résulter de la volonté d'autrui ou tout simplement des contingences inhérentes au réel, les amènent tout "naturellement" à basculer dans le crime. Le monde criminel est, par définition, celui qui nie la loi, la règle et qui autorise celui qui l'a choisi à agir selon des règles qu'il a fixées lui-même, et non selon celles qui ont été imposées par une force extérieure, en l'occurrence la société. Le monde criminel est aussi celui dans lequel le tabou ultime, celui du meurtre, de l'élimination physique d'autrui, a été aboli. Or, pour Tony Camonte comme pour Tony Montana, qui veulent organiser le monde selon leurs désirs, se posera forcément, à un moment ou à un autre, la question de l'obstacle représenté par l'autre dont la volonté peut aller dans un sens contraire. Dans ces conditions, la solution la plus "simple" et la plus "efficace" pour supprimer l'obstacle que peut-être justement cet autre, par rapport à la réalisation de leurs attentes, est de le faire disparaître définitivement en le tuant. La longueur de la liste des crimes de sang commis par Tony Camonte, comme par Tony Montana, est là pour prouver que la mise à mort d'autrui est une méthode, parmi d'autres, pour réaliser leurs attentes. L'exécution par Tony Camonte de son meilleur ami Guido, comme celle de Manny par Tony Montana, sont là pour démontrer que la possibilité du meurtre n'est exclue pour personne, y compris pour celui qui pouvait prétendre au titre d'homme le plus proche du héros.

#### Des films moraux !

Au terme de cette ébauche d'analyse, c'est donc une dimension, a priori inattendue, des films de Howard Hawks et de Brian De Palma qui est ainsi mise en évidence. Les deux œuvres apparaissent, en effet, comme porteuses d'une authentique composante morale, voire, si nous osons pareil terme, édifiante ! En effet, si l'on opère une lecture non plus seulement psychologique, mais cette fois-ci éthique des personnalités de Tony Camonte et de Tony Montana, force est de reconnaître que ces deux figures de gangsters sont porteuses de valeurs éminemment et strictement négatives. Privés de cette qualité morale fondamentale qu'est l'empathie, ils sont donc tout sauf exemplaires ! Les deux avatars de *Scarface* se présentent comme de véritables anti-modèles, incarnant ce que l'être humain peut receler, en matière de rapport à lui-même et aux autres, de plus néfaste et de plus nuisible. Le fait que ces deux incarnations de la malfaisance psychologique et éthique ne puissent évoluer et prospérer que dans la voie de l'illégalité permet, enfin, à Howard Hawks, comme à Brian De Palma, de dresser un réquisitoire implacable contre la figure du gangster et le monde du crime.

Ainsi, alors que la censure américaine des années 1930 comme celle des années 1980 ont cru voir dans ces films des œuvres moralement et socialement dangereuses pour le public et ont tenté d'en limiter la diffusion, il nous paraît, au contraire, évident qu'il s'agit de films totalement dénués de complaisance à l'égard de leur sujet.

Pour conclure, et au risque de paraître un brin provocateur, il nous semble indiscutable que *Scarface*, dans sa version originale comme dans son remake, sont, une nouvelle fois, des films moraux.

**- BIBLIOGRAPHIE :**

**1. Le roman.**

*N'oublions pas qu'avant de devenir une figure majeure du film de gangsters, **Scarface** fut d'abord un héros littéraire. On ne saurait trop conseiller la lecture du roman homonyme, signé par Armitage Trail, publié aux États-Unis à la fin des années 1920, et dont est largement inspiré le film de Howard Hawks. Une traduction française est disponible depuis 1992 chez Rivages-Noir, portant le numéro 126 de la collection.*

**2. Sur le cinéma américain et les films de gangsters.**

Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*

Michel Ciment, *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Découvertes Gallimard, Paris, 1992.

Gilles Menegaldo (sous la direction de), *Le crime organisé à la ville et à l'écran*, éditions Ellipses, Paris, 2002.

**3. Sur Howard Hawks et « Scarface » (1932).**

Joseph Mac Bride, *Hawks par Hawks*, éditions Ramsay, Paris, 1987.

*La Politique des Auteurs*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1984.

**4. Sur Brian De Palma et « Scarface » (1983).**

Brian De Palma. *Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, éditions Calmann-Lévy, Paris, 2001.

Luc Lagier, *Les Mille Yeux de Brian De Palma*, éditions Dark Star, Paris, 2003.

Cécile Giraud, *Scarface*, éditions Dark Star, Paris, 2004.

©<http://www.lesancresnoires.com/apologiesscarface.htm>