

L'adaptation des classiques littéraires nationaux dans le cinéma russe prérévolutionnaire : un réflexe culturel ?

JASMINE JACQ

Dès la naissance d'une cinématographie nationale autonome en Russie (1908)¹, l'adaptation de la littérature à l'écran (*èkranizacija*) fut une pratique constitutive, intégrante et foisonnante de la production cinématographique russe. Le cinéma russe ne constitue pas en cela une exception – cinéastes et réalisateurs français, italiens ou allemands ont eux aussi, dès le début du siècle, largement puisé dans le patrimoine littéraire sujets et histoires pour leurs films. Une *exception russe* existe en revanche bel et bien au titre de l'ampleur du phénomène durant les années 1910 puis tout au long du XX^e siècle en Russie-URSS, et jusqu'à nos jours. Ainsi, le *Catalogue des adaptations cinématographiques russes*² édité par le Gosfilmofond en 2005 estimait à près de neuf cents le nombre de films réalisés en

1. Le marché cinématographique russe fut dominé pendant près de quinze ans au début du siècle (1896-1908) par les sociétés de production étrangères, notamment françaises (Pathé, Gaumont) et italiennes (Cinés).

2. Z. G. Šatina & V. N. Antropov (éd.), *Xudožestvennyye fil'my: katalog literaturnyx èkranizacij/900 imèn/(1908-2005)* [Films d'auteurs : catalogue des adaptations littéraires/900 entrées/(1908-2005)], M., Golden-Bi, 2005.

Russie- URSS depuis 1908 sur la base d'un matériau littéraire, faisant du cinéma l'un des arts visuels ayant suscité le plus de collusions ouvertes avec la littérature.

En guise d'explication de la fécondité de cette forme, une thèse répandue en Russie développe la notion de littératurocentrisme (*litteraturocentrizm*). L'expression désigne un phénomène d'omniprésence des références littéraires dans la culture. Et il est vrai que la littérature occupe traditionnellement, depuis le XIX^e siècle, une place centrale dans la vie intellectuelle mais aussi spirituelle, sociale et politique de la société russe³. Elle fait en Russie partie intégrante de la vie des idées, ce qui en fit tout au long du siècle un vivier naturel pour le cinéma.

La fonction culturelle complexe de la littérature en Russie, son rejaillissement et son impact sur la création artistique comme sur la pensée à un niveau collectif sont des processus objectifs (voir les travaux de Boris Doubine, Abram Reïtblat). Toutefois, la notion de littératurocentrisme, appliquée au domaine cinématographique, nous semble devoir être explicitée, et ses mécanismes mis en évidence. La seule formulation du phénomène ne parvient pas, en effet, à expliquer la présence de la littérature au cinéma un siècle durant dans sa totalité. D'une part, elle élude de nombreux aspects liés à la sociologie des arts en Russie aux XX^e et XIX^e siècles (contextes de création, économie culturelle, etc.). D'autre part, elle minimise la dimension dialogique et idéologique de l'adaptation, laquelle arbora alternativement au cours du siècle des fonctions d'instrumentalisation du symbole par la culture dominante ou de paravent à la censure.

En dépit de sa popularité en Russie et en URSS, l'adaptation fut longtemps assimilée à une pratique mineure d'illustration et de reproduction de la littérature. À l'époque soviétique, une exigence critique de *fidélité* à un texte littéraire conçu comme un *modèle* a phagocyté sa reconnaissance théorique et limité sa portée culturelle. En tant que forme située à la confluence de deux arts, l'adaptation constitue néanmoins un objet d'analyse complexe. Sur un plan esthétique, elle permet l'étude des relations intersémiotiques entre deux arts liés par leur dimension narrative – étude des procédés de transposition du texte à l'écran, procédés de redistribution du sens et de transcodage. Sur un plan culturel, elle interroge la nécessité de la *reprise*, la signification (voire la fonction) de la *réitération* et donc

3. Nous renvoyons le lecteur aux travaux de Nikolaj Kirsanov sur le sujet, travaux portant également sur la notion de « classicalisation » de la culture russe et soviétique.

du *rappel* d'un texte au sein d'une nouvelle temporalité, d'un nouveau contexte, social, culturel, idéologique. À cet égard, et considérant la culture si particulière que représenta l'Union soviétique au XX^e siècle (au sein de laquelle l'État tenait le rôle de prescripteur de la production cinématographique), l'analyse de la présence de la littérature dans le cinéma russe s'avère un champ épistémologique particulièrement dense et intéressant. Il le reste bien entendu pour les périodes antérieures et postérieures au régime soviétique, nous le verrons. L'étude de l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma en Russie permet l'observation des mécanismes de migration des textes dans la culture russe et soviétique, ainsi que l'appréhension de processus volontaristes ou non de *sélection* du patrimoine culturel.

Parmi l'ensemble des adaptations, les films inspirés de la littérature classique nationale occupent en Russie une place spécifique, objet de cet article. Dès la première décennie du cinéma russe, réalisateurs et cinéastes, à la recherche d'un modèle esthétique et de sujets familiers, se tournèrent massivement vers le répertoire canonique du XIX^e siècle – Pouchkine, Lermontov, Tourgueniev, Dostoïevski, Gogol, Tolstoï, Tchékhouv... –, initiant une tradition de transposition des classiques à l'écran ininterrompue jusqu'à nos jours⁴. Rappelons que la notion de *classique* en Russie a trouvé sa définition autonome – nationale – dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dans le mouvement général de l'essor en Europe des gouvernements et des idéologies de conscience nationale. Le XIX^e siècle fut, on le sait, celui de l'émancipation politique, sociale et culturelle en Russie, de la modernisation, du développement de la culture écrite, de la sortie du système féodal, de la formation des élites... De la convergence de ces processus complexes naquirent plusieurs générations d'auteurs, dont l'aura et les œuvres devinrent en quelques décennies la mémoire et l'emblème de l'identité nationale russe. De Pouchkine à Tchékhouv, les « grands auteurs » (*krupnejsie pisateli*) de cette époque, ainsi consacrés dès la fin du XIX^e siècle, avaient offert à la Russie une littérature d'excellence, enfin émancipée des modèles étrangers – profondément russe⁵. Aussi, l'analyse de la présence des classiques littéraires dans le cinéma

4. Près de 300 films furent ainsi inspirés ou adaptés des grands classiques en prose du XIX^e siècle au cours de la même période 1908-2005 (source : voir note 2).

5. Dans ce contexte naîtra en Russie la notion d'« écrivain idéologue » (Gogol, Dostoïevski, Tolstoï), la littérature se développant en tant que modèle idéalisant.

russe, de leurs résurgences cycliques tout au long du siècle, s'avère beaucoup plus complexe que celle d'une simple reprise du chef-d'œuvre (à titre d'hommage par exemple). L'adaptation des classiques à l'écran engage un faisceau de questions portant toutes périodes confondues sur la notion de représentation et de projection de l'identité collective.

Nous consacrons cet article à la période précise des commencements du cinéma russe, de 1908 à la nationalisation du secteur cinématographique en 1919. Dans les années 1910, la fréquence des adaptations issues de la littérature canonique fut telle qu'il semble *a posteriori* que la convocation sur les écrans des grands auteurs classiques nationaux ait constitué, dès l'origine, une sorte de *réflexe culturel* prolongeant la tradition russe de synthèse des arts développée au XIX^e siècle. Le phénomène de l'adaptation des classiques relève pourtant dès ces années de causes pragmatiques, d'ordre sociologique, juridique et idéologique. Ainsi, notre démarche consiste à compléter les explications empiriques liées au phénomène par l'exposé de ses causes objectives, souvent moins connues, et relevant de la spécificité du contexte politique et artistique des années 1910. Le recensement de ces facteurs contextuels met en évidence un usage de la littérature classique de nature opportuniste, minimisant grandement la dimension culturelle et affective souvent invoquée en explication du phénomène.

L'analyse de la période préévolutionnaire permet, nous le verrons, d'établir un parallèle entre les orientations nationalistes du pouvoir et la présence de la littérature sur les écrans, parallèle potentiellement fécond pour l'analyse de périodes ultérieures. Elle permet également de comprendre l'origine du rapprochement formel entre deux arts narratifs dont la première étape de collaboration influencera grandement l'évolution formelle du cinéma russe dans son ensemble.

Les classiques littéraires dans le jeune cinéma russe : un vivier de thématiques nationales, une manne commerciale

Il est de coutume de considérer que le cinéma russe est né avec la littérature. En effet, la profusion d'adaptations tournées entre 1909 et l'entrée de la Russie en guerre est édifiante. Citons, à brûle-pourpoint, d'après Gogol, *Tarass Boulba* (A. Drankov, 1909), *Les Âmes mortes* (P. Tchardynine, 1909), *La Veillée de Noël* (L. Starévitch, 1913), *Le Portrait* (L. Starevitch, 1915) ; d'après Pouchkine, *Mazèppa* (V. Gontcharov, 1909), *La Dame de pique* (A. Khanjonkov, 1910), *Eugène Onéguine* (V. Gontcharov, 1911), *La Demoiselle paysanne*

(P. Tchardynine, 1912), *Symphonie de l'amour et de la mort* (V. Tourjanski, 1914) ; d'après Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer* (P. Tchardynine, 1911) ; *Le faux Coupon* (P. Tchardynine, 1914), *Anna Karénine* (V. Gardine, 1914)... L'ensemble des grands auteurs du XIX^e siècle, selon l'expression rétrospective de B. Eichenbaum en 1926, « défile devant la caméra⁶ », portant à près de soixante-cinq le nombre d'adaptations réalisées sur la base d'œuvres littéraires classiques entre 1908 et 1915 (soit 1/6^e de la production d'adaptations des classiques jusqu'à nos jours)⁷. Cette profusion, et la rapidité avec laquelle les premiers cinéastes et producteurs russes vont, suivis de près par les maisons de production françaises et étrangères concurrentes, puiser dans le patrimoine littéraire national à partir de 1908-1909 puis durant les années 1910, contribue *a posteriori*, nous l'avons dit, à nourrir l'idée d'un rapprochement instinctif et naturel entre cinéma et littérature. Une série d'éléments doit néanmoins être avancée.

Il est tout d'abord important de rappeler que l'éclosion d'une cinématographie nationale en Russie intervenait après plus dix années (1896-1907) de monopole des sociétés cinématographiques françaises et italiennes au cours desquelles le public russe n'avait eu l'occasion de contempler sur les écrans que des films tournés à l'étranger. C'est donc assez naturellement vers des sujets « nationaux » que se tournèrent les premiers opérateurs russes. Le premier producteur et cinéaste russe, le très polémique Alexandre Drankov, ne fut pas étranger à cette tendance. En 1908, les dix-sept films qu'il présenta au public russe jouaient essentiellement de la corde patriotique. Il s'agissait intégralement, comme l'annonçaient leurs publicités, d'« événements russes sur écran » et de « vues et villes russes⁸ ». Le succès de ces films, dans un contexte de concurrence commerciale frénétique, lui offrit à l'époque une victoire décisive sur ses rivaux, étrangers et russes, créant un effet d'émulation en direction des actualités ou vues tournées en Russie (films que l'on prit soin, désormais, de sous-titrer dans la langue de Pouchkine⁹). Ainsi le choix des sujets des premiers films russes se trouva-t-il de

6. Boris Èjxenbaum, « Literatura i kino » [Littérature et cinéma], *Sovetskij Èkran*, 47, 1926.

7. La perte de nombreux films de cette période rend impossible un recensement exhaustif du nombre d'adaptations filmées avant la révolution. Ce chiffre ne peut représenter qu'une estimation.

8. Voir Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1976, p. 36.

9. *Ibid.*

1908 à 1912 largement déterminé par une dimension *identitaire*, une expression de la *russité* dont témoigne également la vague de chroniques des années 1908-1910 (filmant l'apparat politique et le protocole impérial¹⁰).

Cette tendance se mua vers 1909-1911 en une vogue historique pareille à celle qu'avait connue l'Italie quelques années auparavant¹¹. Le premier film russe « mis en scène », œuvre du même A. Drankov en octobre 1908, avait d'ailleurs été consacré à l'épopée du héros populaire russe *Stenka Razine*. En 1909, les représentants de Pathé en Russie, emboîtant le pas aux Russes et loin d'abandonner le marché, décidaient de porter largement à l'écran les grands sujets historiques nationaux¹². Comme l'écrit Jay Leyda, grand spécialiste américain de cinéma russe et soviétique : « Il semblait que seuls les films tirés d'un passé obscur et romantique purent prétendre au succès¹³ ». Il précise :

Les triomphes qu'obtinrent grâce aux films historiques Pathé puis Khanjonkov [en tant que distributeur – J. J.] déchaînèrent sur l'écran une invasion de héros historiques et légendaires, de cortèges en armures et d'héroïnes majestueuses. De nouvelles imitations du genre permirent à de nouvelles sociétés d'éclorre comme des champignons. On mit à sac les réserves des théâtres. Chaque producteur conservait un stock de costumes de scène, achetés d'occasion, acquérant chaque fois qu'il le pouvait les costumes, les accessoires, les décors – voire les acteurs – des théâtres en faillite¹⁴.

Certains réalisateurs s'essayaient à la réalisation d'autres types de films. Le Russe A. Khanjonkov cité ici par J. Leyda, réalisateur et cinéaste, fit notamment plusieurs tentatives de mises en scène

10. Séjours en Russie des têtes couronnées, enterrements illustres et fêtes de l'orthodoxie russe, le tout dans le prolongement, d'un point de vue formel, des chroniques étrangères à succès projetées en Russie durant la première décennie du XX^e siècle.

11. Les premiers films historiques italiens tels que *Néron*, *Le Sac de Rome*, ou *Cléopâtre* avaient d'ailleurs obtenu vers 1905 un grand succès en Russie, où les adaptations inspirées de la Bible et des grandes épopées historiques plaisaient particulièrement au public.

12. Mentionnons *Un Épisode de la vie de Dimitri Donskoï*, *Mazèppa*, *Pierre le Grand* mis en scène par Kai Hansen. Des collaborations ponctuelles avec des assistants locaux, comme V. Gontcharov (*Pierre le Grand*), permettaient aux Français d'éviter des erreurs d'interprétation de tel ou tel aspect historique.

13. Jay Leyda, *Kino...*, *op. cit.*, p. 14.

14. *Ibid.*, p. 46.

originales (*Drame dans un camp tzigane près de Moscou*, 1908 ; *Minuit au cimetière*, 1909) ou d'expérimentations de styles nouveaux (*Le fatal Défi*, adaptation d'un conte populaire mais sur un mode mystique), mais ces films ne furent pas couronnés de succès¹⁵. Le « filon historique », au contraire, entraînait réalisateurs et producteurs dans une surenchère commerciale de bon aloi, et contribuait à l'éclosion d'une production russe dynamique. Une lutte acharnée, comparable aux combats commerciaux qui avaient eu lieu dans d'autres pays (Pathé et Gaumont en France, Vitagraph et Lubin aux États-Unis...) s'était ouverte en Russie autour de la thématique nationale.

Indubitablement, les adaptations de la littérature qui vont fleurir à partir de 1909 se confondent dans le flot de ces films historiques. L'engouement pour l'histoire et la patrie fut en effet directement à l'origine du glissement vers l'emploi cinématographique de la littérature. Ainsi Tarass Boulba, héros ukrainien de la nouvelle éponyme de Gogol adaptée par A. Drankov en 1909, Mazeppa, héros de Pouchkine (adaptation de V. Gontcharov en 1909) se fondent avec l'ensemble des héros historiques qui envahissent les écrans. Le spectateur russe s'intéresse-t-il à la provenance des thématiques reprises par le cinéma ? distingue-t-il une adaptation « historique » comme *Pierre le Grand* (V. Gontcharov, 1909) ou *Un Épisode de la vie de Dimitri Donskoï* (Kai Hansen, 1909) d'une adaptation, issue spécifiquement de la littérature, comme *Eugène Onéguine* (V. Gontcharov, 1911) ou *Boris Godounov* (réalisateur inconnu, 1912) ? Vitalij Jdane, célèbre historien du cinéma russe, n'y voit pas de différence d'intention et regroupe le recours à la littérature et à l'histoire au sein d'une même démarche. Décrivant la production du début des années 1910, il écrit : « Une part importante de la production se consacre à des ciné-illustrations des œuvres classiques du répertoire russe et des manuels d'histoire russe¹⁶ ». Littérature et légendes historiques relèvent pour lui de la même rhétorique du passé.

L'intérêt des producteurs à l'égard de la littérature dans les années 1908-1914 n'a donc pas encore pour motif la reconnaissance d'éventuelles proximités narratives ou une recherche stylistique d'expression cinématographique par imitation de la littérature. La grande littérature nationale représente avant tout une réserve iné-

15. Découragé également par le succès du cinéma d'A. Drankov, qu'il jugeait démagogique et complaisant, Khanjonkov finit par réduire son activité à celle de producteur et de distributeur.

16. Vitalij Ždan, *Kratkaja istorija sovetškogo kino (1917-1967)* [Brève histoire du cinéma soviétique (1917-1967)], M., Iskusstvo, 1969, p. 43.

puisable de sujets convenant au genre recherché par les producteurs : références à une *Grande Russie*, exaltation du sentiment de conscience nationale. Ces sujets comportent autant de caractéristiques utiles à la politique tsariste, qui surveille la production cinématographique¹⁷. Ils sont également rémunérateurs, argument non anodin dans le contexte de lutte féroce que se livrent les producteurs. Il importe d'ajouter ici que l'intérêt suscité par la littérature avait également trait à des réalités techniques. L'adaptation d'œuvres littéraires connues de la majorité des spectateurs permettait en effet de compenser avantageusement l'absence de son comme de techniques narratives élaborées. Le spectateur, en dépit de l'absence de dialogues ou d'une articulation convaincante de la temporalité du récit, pouvait facilement déduire le déroulement des faits. Les œuvres littéraires classiques représentaient à ce titre une manne particulièrement opportune de fictions « prêtes à l'emploi ».

La grande littérature canonique : une caution culturelle pour le jeune cinématographe

D'autres éléments influencèrent la présence de la littérature classique et en particulier de la prose au cinéma. Tout premièrement, nous venons de l'évoquer, il n'est pas à négliger que l'origine du courant historique puis littéraire du cinéma russe fût en partie liée à la censure, omniprésente et qui, en interdisant toute une série de thèmes actuels ou sensibles tournait de fait les cinéastes vers des thématiques antérieures et donc politiquement inoffensives¹⁸.

Par ailleurs, comme le rappelle Rachit Ianguirov dans un article consacré aux adaptations de Tolstoï¹⁹, parmi les facteurs objectifs peu connus ayant favorisé l'adaptation des classiques, la législation en vigueur dans le domaine des spectacles joua un rôle non négligeable. D'une part, une loi de 1908 avait instauré en Russie des droits d'auteur sur la littérature contemporaine, ce qui eut pour conséquence directe de placer la littérature classique en bonne

17. On sait que le pouvoir russe avait perçu très tôt la capacité de manipulation des images cinématographiques et leur potentiel subversif ; les vues d'actualités étaient notamment systématiquement visionnées par des commissaires délégués.

18. Voir Règlement de la Censure, loi de 1838.

19. Rachit Ianguirov, « La canonisation par l'écran : Léon Tolstoï et les débuts du cinéma russe », *Tolstoï et le cinéma*, Paris, Institut des Études slaves, 2005, p. 19-30.

place des sujets potentiels pour le cinéma²⁰. D'autre part, une loi plus ancienne (1888) contraignait réalisateurs et producteurs à privilégier les emprunts à la prose, au détriment du théâtre classique. Sous Alexandre III, cette loi avait visé les théâtres privés populaires. Il s'agissait pour les censeurs de réserver l'accès aux « grandes œuvres » du répertoire théâtral aux théâtres impériaux et à un public élitiste. Le cinématographe, ayant à son arrivée en Russie été assimilé à une distraction populaire et foraine, fut soumis à cette mesure, qui eut pour effet involontaire, à la fin des années 1900, d'exclure les œuvres dramatiques classiques de la liste des œuvres susceptibles d'éventuelles adaptations (priviliégiant ainsi le roman et la prose).

Toutefois, un autre facteur beaucoup plus important est à l'origine de l'intérêt des producteurs comme des cinéastes à l'égard du répertoire littéraire classique. En effet, l'adaptation des grandes œuvres canoniques permettra d'attirer au cinéma un public qui l'avait toujours dédaigné, voire vilipendé – le public intellectuel. Le cinématographe avait été violemment dénigré par les élites lettrées depuis le début du siècle. Son caractère réaliste et sa dimension *mécanique* l'avaient exclu dans un premier temps de tout rapprochement artistique et éloigné momentanément des expériences des avant-gardes. Les futuristes notamment, V. Maïakovski, V. Chklovski, ou des artistes majeurs tels que V. Meyerhold ou K. Stanislavski, percevaient le cinéma comme un avatar du naturalisme qu'ils avaient tant combattu, l'assimilaient à un mode d'enregistrement objectif du réel sans parenté avec l'art. Les milieux symbolistes (Z. Gippius, F. Sologoub développèrent une pensée extrêmement pessimiste à son égard, une perception morbide, grise et apocalyptique d'une nouvelle technique perçue comme le suppôt des forces occultes²¹... Enfin, les avant-gardes théâtrales, qui dans les colonnes de *Maski* ou de *Vestnik*, comme dans différents manifestes fameux, débattaient passionnément des fondements esthétiques et philosophiques de la crise du théâtre (Andreïev/Meyerhold), mettaient elles aussi en cause la nature artistique du cinéma. Le cinéma, qui empruntait alors tant à l'esthétique

20. Les décisions prises lors de la Conférence de Berlin sur les droits d'auteur en 1908 (dont la Russie fut signataire) stipulaient l'application de droits d'auteur pour une durée de cinquante ans suivant la disparition de ces derniers (loi non rétroactive).

21. Voir Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, introduction de Tom Gunnings, p. xx.

théâtrale (ses procédés, son esthétique, son public !) était perçu par beaucoup comme une menace pour les arts traditionnels et de l'expression artistique même. Les théâtres impériaux et le Théâtre d'Art interdisaient d'ailleurs jusque vers 1915 à leurs acteurs de jouer pour le cinéma, manifestant le mépris initial qu'ils concevaient à son égard... Les producteurs russes comprenaient – et notamment A. Khanjonkov à partir de 1911 – que cette hostilité nuisait au développement du cinéma, et que seuls des arguments artistiques et esthétiques étaient susceptibles de les contrer. Ainsi, Khanjonkov prit l'initiative d'importer en Russie l'ensemble de la production du « Film d'Art » français, une initiative qui sera à l'origine de l'intérêt des cinéastes russes pour leurs propres classiques. L'idée du « Film d'Art » consistait dans l'esprit de son fondateur, le banquier Paul Laffitte, en 1908, à filmer les acteurs de théâtres célèbres dans leurs rôles à succès. Le public français devenait plus exigeant, plus citadin, lassé des divertissements à bon compte, et ce détour par le répertoire classique était de bon augure. Le succès en France sera immense, incitant Pathé à créer à son tour la « Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres », qui de 1908 à 1914 engage des comédiens professionnels et puise également dans les sujets du répertoire. À l'automne 1908, les productions du « Film d'Art » apparaissaient sur le marché mondial. Voici comment J. Leyda décrit leur arrivée et leur destin stupéfiant en Russie :

Khanjonkov signa un contrat qui faisait de lui leur distributeur exclusif pour la Russie. La première bande qu'il importa fut *L'Arlésienne* adaptée pour l'écran par Léon Daudet, fils d'Alphonse Daudet, auteur de la pièce. La mise en scène était due à Albert Capellani et l'interprétation réunissait des grands noms de l'Odéon et de la Comédie-Française. Le public russe accueillit ce film avec ravissement. Les salles gagnèrent, parmi les gens les plus respectables, de nouveaux dévots et le cinéma se vit conférer une dignité et une réputation d'art absolument nouvelles. Khanjonkov ne laissa pas ce triomphe sans successeur. Il importa le premier film d'art, *L'Assassinat du Duc de Guise*, et obtint ainsi un succès encore plus mondain et plus éblouissant. Tous ceux qui s'intéressaient au théâtre vinrent au cinéma pour comparer l'interprétation par Le Bargy du roi de France Henri III, avec celle que Moskvine donnait du tsar Fiodor Ivanovitch dans la pièce qui, depuis dix ans, figurait au répertoire du Théâtre d'Art de Moscou²².

22. Jay Leyda, *Kino...*, *op. cit.*, p. 42.

Implicitement, cet engouement exceptionnel donna l'autorisation aux cinéastes russes de se rapprocher des arts officiels²³. Devant le succès du « Film d'Art », Khanjonkov s'intéressera très vite à l'adaptation d'œuvres russes en prose. Se confrontant aux producteurs français, italiens, il produisit dès 1909 *Les Âmes mortes* (P. Tchardynine, d'après Gogol), suivi du *Seigneur Orcha* (P. Tchardynine, d'après Lermontov), de *Mazeppa* (V. Gontcharov, d'après Pouchkine), de *La Puissance des ténèbres* (P. Tchardynine, d'après Tolstoï), puis en 1910 de *L'Idiot* (P. Tchardynine, d'après Dostoïevski), de *Vadim* (P. Tchardynine, d'après Lermontov) et, en 1911, des *Brigands* (V. Gontcharov, d'après Nekrassov), cherchant manifestement à maintenir un haut niveau dans ses choix littéraires. Devant le succès d'une adaptation, les producteurs n'hésitaient pas à engager le tournage d'une nouvelle version de la même œuvre, avec force moyens et à un rythme effréné jusqu'en 1914.

Le rapprochement du cinéma et de la littérature classique en Russie ne naquit donc pas *ex nihilo* ou sous l'effet d'un élan d'ordre affectif des cinéastes à l'égard de leur patrimoine littéraire, mais sous l'impulsion du succès de ces importations, dont l'intérêt légitime soudain le rapprochement du cinéma en direction des arts d'excellence.

Parallèlement, à partir de 1913-1915, les avant-gardes littéraires et théâtrales, reconnaissant progressivement au cinéma un potentiel d'ordre artistique, allaient commencer à lui offrir leurs premières contributions. V. Maïakovski s'attèle à l'écriture de scénarios²⁴, de même que V. Chklovski (qui deviendra un grand théoricien des relations cinéma/littérature sous la bannière formaliste dans les années 1920) ou encore L. Andreïev, M. Gorki, A. Kouprine, A. Blok. Ces scénarios donnent rapidement lieu à des publications par des maisons d'édition consacrées, des concours

23. Il faut noter que l'idée de filmer le théâtre ne fut pas l'apanage des Français. En 1907, A. Drankov avait spontanément pris l'initiative d'enregistrer sur la pellicule une représentation de *Boris Godounov* donnée au Théâtre d'Éden, une démarche qui semble *a posteriori* symptomatique d'une tendance naturelle des Russes à rapprocher le nouvel art des grandes disciplines narratives.

24. Il en écrira onze et en réalisera trois, dont *La Demoiselle et le voyou* en 1918.

s'organisent²⁵... Ces contributions nouvelles allaient initier un véritable genre, typiquement russe et à l'avenir florissant en URSS – la « ciné dramaturgie²⁶ ». La position hostile initiale des intellectuels à l'égard du cinéma avait paradoxalement permis ce rapprochement, et l'adaptation a contribué en tant que forme à susciter l'intérêt d'une classe intellectuelle pour le cinéma lui-même, une tendance qui n'allait que s'intensifier après-guerre.

L'adaptation des classiques entre 1917 et 1919, une forme refuge, un laboratoire formel

La Première Guerre mondiale eut différentes conséquences sur la production cinématographique russe. D'une part, elle engendra le départ définitif des sociétés étrangères. D'autre part, la production (encadrée par le Comité Skobelev) s'orienta vers des films voués à soutenir l'effort de guerre. Dans ce contexte, la part des adaptations d'œuvres classiques dans la production diminua mécaniquement. En tant que genre à tendance spéculative avant-guerre, il fut directement touché par la disparition de la concurrence étrangère. D'autre part, bien sûr, l'heure n'était plus à l'évocation du passé.

De 1917 à 1919, alors que le pouvoir bolchevique encourage cette fois le tournage de films de propagande (*agitka*) et de films prorévolutionnaires, les spectateurs russes assistent à une recrudescence surprenante d'œuvres littéraires classiques sur les écrans. En effet, un grand nombre d'artistes, le plus souvent issus des milieux théâtraux d'avant-garde (V. Gardine, I. Protazanov, A. Sanine) vont intensifier leur pratique de transposition des classiques au cinéma amorcée dès 1915-1916²⁷. D'une part, avec l'abolition de la

25. Voir Jasmine Jacq, *Du texte littéraire au texte cinématographique : l'adaptation des classiques littéraires russes dans le cinéma russe et soviétique (1908-2005)*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2006, p. 134-139.

26. Dans ce prolongement, ils donnaient au cinéma une orientation littéraire, laquelle atteindra son paroxysme sous Jdanov. Voir A. Baudin & L. Heller, « Le réalisme socialiste comme un activisme mimétique, ou Image, texte et littérature à l'époque de Jdanov », *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)*, 1, 2005. Article consultable sur le site http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_baudin_heller.html (lien actif en juin 2013).

27. Citons *N. Stavroguine* (I. Protazanov, d'après Dostoïevski, 1915), *Guerre et Paix* (I. Protazanov, V. Gardine, d'après Tolstoï, 1915), *L'Homme a-t-il besoin de beaucoup de terre* (V. Venguérov, V. Gardine, d'après Tolstoï, 1915), *Une Nichée de gentilshommes* (V. Gardine, d'après Tourgueniev, 1916), *Les Fleurs*

censure tsariste en 1917, le recours à certaines œuvres classiques permet le réinvestissement de thématiques jusqu'alors proscrites par le régime. Les adaptations de classiques arborent une fonction dialogique nouvelle. Ainsi, *Le Père Serge*, sorti en 1918 (I. Protazanov), exalte la thématique anticléricale de la nouvelle de Tolstoï et véhicule une dimension idéologique forte, laquelle avait empêché sa sortie un an plus tôt. Toutefois, la raison essentielle de la recrudescence de la littérature du XIX^e siècle de 1917 à 1919 tient au fait que l'adaptation va acquérir une fonction-refuge pour de nombreux artistes restés en Russie mais résolument opposés à la politique révolutionnaire. À défaut de pouvoir évoquer la réalité telle qu'ils la perçoivent, des cinéastes comme I. Protazanov, T. Sabinski, I. Perestiani, V. Gardine ou encore A. Sanine se tournent vers les sujets littéraires, lesquels semblent représenter un compromis par rapport au silence. Ils trouvent dans l'adaptation des classiques un moyen d'exprimer leur refus de contribuer au nouvel ordre par le choix de sujets qui, situés dans le passé, contournent le présent. Ce mouvement va durer jusqu'à l'instauration d'une censure bolchevique en 1919. Le collectif « Rouss » notamment (A. Sanine, I. Moskvine, L. Starévitch), dont le directeur M. Trofimov avait quitté le pays en 1917 en emportant tous les fonds, s'était spécialisé dans le tournage d'adaptations de classiques. Compte tenu de son niveau d'excellence, le studio obtenait les faveurs d'A. Lounatcharski, lequel lui permettait le traitement de thématiques moins politiques et plus artistiques²⁸.

La qualité de ces adaptations est globalement remarquable (*Le Père Serge* (1918), *Polikouchka* (1919) sont des sommets du cinéma de l'époque). Surout, ces adaptations vont permettre une évolution du langage cinématographique. Sur un plan formel, jusque vers 1915, le cinéma russe n'avait pas encore développé de techniques

sont en retard (V. Gardine, d'après Tchékhouv, 1916), *La Dame de pique* (I. Protazanov, d'après Pouchkine, 1916), *Bonheur conjugal* (I. Protazanov, d'après Tolstoï, 1916), *Drame de chasse* (T. Sabinski, d'après Tchékhouv, 1918), *Le Père Serge* (I. Protazanov, d'après Tolstoï, 1918), *Le Maître de poste* (A. Ivanovski, d'après Pouchkine, 1918), *La Dame de pique* (I. Protazanov, d'après Pouchkine, 1918), *L'Auberge de grand chemin* (T. Sabinski, d'après Tourgueniev, 1918), *Polikouchka* (A. Sanine, d'après Tolstoï, 1919). Voir *Velikij Kinemo (1908-1919)...*, *op. cit.*

28. La comparaison qualitative des adaptations du collectif « Rouss » avec les films produits par le Comité Skobelev (qui montrait une supériorité matérielle des studios privés) a encouragé la création du décret officiel de nationalisation du 27 août 1919.

élaborées, en matière narrative comme en matière de mise en scène. Il reproduisait pour l'essentiel l'esthétique théâtrale classique (plans fixes, décors peints à plat, etc.), avec pour conséquence directe de réduire les adaptations dans les années 1909-1914 à des *illustrations filmées* des œuvres dont seuls les passages les plus emblématiques étaient représentés, sous forme de scènes et de tableaux alternés ; relèvent de cette esthétique des films tels que *La Puissance des ténèbres* (1909, P. Tchardynine, d'après Tolstoï), *Roussalka* (1910, V. Gontcharov, d'après Pouchkine), *Eugène Onéguine* (1911, V. Gontcharov, d'après Pouchkine). Ne pouvant qu'illustrer grossièrement la fable (au sens formaliste du terme) des œuvres, le jeu des acteurs se rapprochait de la pantomime, axée sur les gestes et les jeux démonstratifs de physionomie inspiré des mises en scène tragiques. Ces procédés d'expression rudimentaires, servis par des acteurs de second rang, n'aboutissaient qu'à des adaptations divertissantes dans le meilleur des cas, mais inférieures à tous égards à leur modèle. Cantonnée à une fonction d'imitation, l'adaptation alimentait les griefs adressés au cinéma dans son ensemble : d'une part, elle démontrait l'incapacité du cinéma à traduire l'expressivité du discours littéraire ; d'autre part, le cinéma n'était pas un art à part entière, puisqu'il devait emprunter ses sujets aux autres disciplines.

À partir de 1917, les adaptations qui vont à nouveau faire leur apparition sur les écrans sont, nous l'avons dit, les œuvres d'artistes issus du milieu théâtral d'avant-garde, tels I. Protazanov, A. Sanine, mais aussi V. Gardine²⁹, qui mettront à contribution la fine fleur de la profession dramatique (acteurs, décorateurs, etc.)³⁰. Cette implication nouvelle du milieu théâtral va permettre à l'adaptation des classiques d'évoluer vers une forme expérimentale féconde pour le cinéma dans son ensemble.

29. Presque l'intégralité de ces films prérévolutionnaires a été perdue. Cependant, les critiques de cette époque, notamment pour les adaptations de Tourgueniev, faisaient état d'une « atmosphère » particulière et de la présence frappante de l'esprit de l'œuvre. Perdue également fut l'adaptation du *Portrait de Dorian Gray* de V. Meyerhold (1916).

30. Les plus grands acteurs issus des théâtres prestigieux (comme le théâtre Alexandre) ne le dédaignent plus. Citons V. Davydov, V. Maksimov, I. Pevtsov, I. Perestiani, N. Lissenko ou encore I. Moskvine ou I. Mosjoukhine... Des décorateurs comme A. Levitski, P. Ermolov, N. Kozlovski, V. Egorov, V. Balliouzek, quant à eux, modifieront progressivement la nature et le rôle des décors de cinéma.

Depuis plusieurs années, le Théâtre d'Art faisait l'expérience de l'adaptation de la prose à la scène, pratique dont V. Némirovitch-Dantchenko était extrêmement friand (adaptation pour la scène de *L'Idiot*, en 1908, des *Frères Karamazov* en 1910, etc.)³¹. Comprenant désormais le potentiel narratif et artistique du cinéma, réalisateurs et professionnels du théâtre vont faire l'expérience d'adaptations visant non plus l'illustration mais l'incarnation des œuvres littéraires, et plus précisément du réalisme littéraire à l'écran. L'enjeu consista à transposer les nouveaux procédés de mise en scène réalistes et psychologiques du théâtre d'avant-garde dans le langage cinématographique. Il s'agissait des procédés du célèbre « drame psychologique » basés sur la lenteur de jeu, l'incarnation du sentiment... Ils allaient profondément influencer ce que Fiodor Otsep diagnostiquait dès 1916 comme le « style russe » cinématographique (au drame psychologique s'ajoutait la lenteur des films, leurs fins tragiques, une esthétique livresque), style qui étonnait tant le public étranger. Ces adaptations de classiques mettaient en œuvre un travail sur l'immobilisme, les pauses. Iakov Protazanov, pour *La Dame de pique* (1916) s'inspira des *Petites Tragédies* de Pouchkine alors mises en scène au Théâtre d'Art. I. Mosjoukhine y fut, comme dans *Le Père Serge*, époustouflant. Pour *Polikouchka* (qui mettait en scène le grand acteur Ivan Moskvine), A. Sanine appliqua la théorie selon laquelle l'absence de mouvement renforce l'impression. Le critique et théoricien du cinéma Valentin Tourkine formula ainsi sa perception du film :

C'est une sorte de synthèse entre la simplicité géniale de l'art théâtral, la lenteur de la narration littéraire et la technique cinématographique. C'est un dépassement du cinéma avec les moyens du cinéma³²...

Ces adaptations frappaient également par la maîtrise nouvelle des extérieurs (*Le Père Serge*), de la lumière (*Polikouchka*).

Cet apport du théâtre mis au service de la littérature insufflera au cinéma une esthétique nouvelle. Pour Mikhaïl Iampolski, ce détour vers le théâtre, loin d'être une régression, fut un « pas en arrière indispensable³³ ». Il s'agissait d'imiter les découvertes de mise en scène dramatiques pour mieux dépasser le théâtre. Le

31. Un théâtre se dédiait même spécialement à cette pratique, le Théâtre dramatique et littéraire (1895-1917) d'A. Souvorine à Saint-Petersbourg.

32. V. Turkin, *Kino*, 2, 1922.

33. Mikhaïl Yampolski, « *Polikouchka*, transition ou rupture », in *Le Cinéma russe avant la révolution*, Paris, éd. Ramsay Cinéma, 1989, p. 99-107.

choix des grandes œuvres littéraires comme bases des films invitait à une exploration psychologique subtile et à la restitution du réalisme littéraire. Ainsi R. Ianguïrov d'écrire :

Les cinéastes s'efforçaient obstinément de traduire dans le langage visuel l'acuité psychologique de la prose de l'écrivain. C'est précisément à ce modèle inaccessible, mais néanmoins visé, que le cinéma russe était en grande partie redevable de son style inimitable, celui du drame psychologique qui s'affirma vers le milieu de la décennie 1910-1920³⁴.

Depuis le XIX^e siècle, les arts russes avaient été marqués par une tradition d'interdisciplinarité caractérisée notamment par un phénomène constant de réinterprétation des classiques dans d'autres répertoires. Il n'est que de penser à P. Tchaïkovski composant *Eugène Onéguine* (1878) et *La Dame de pique* (1890), à Nikolai Rimski-Korsakov et ses opéras inspirés des nouvelles de Gogol... Il s'agissait là de pratiques d'adaptations au sens de réinvestissements formels des classiques – à l'opéra, au ballet, au théâtre. Située à la confluence de trois disciplines, l'adaptation cinématographique des classiques dans les années 1916-1919 se situe dans le prolongement de cette tradition intertextuelle. L'imitation du théâtre et de la littérature, loin d'être l'exercice de style d'un cinématographe mal doté, fut en outre une des étapes importantes du développement du langage cinématographique en Russie, l'utilisation de la littérature et le rapprochement formel avec le théâtre permettant aux cinéastes de montrer les possibilités narratives du jeune art, les possibilités de recreation visuelle de l'œuvre littéraire par des procédés proprement visuels.

Dans les années suivant la révolution, les expériences et travaux théoriques du groupe formaliste (I. Tynianov, V. Chklovski, B. Eichenbaum) vont poursuivre le travail engagé au sein de ces adaptations par un travail minutieux de définition des procédés d'expression cinématographiques. Ainsi poseront-ils, au-delà même des notions fondamentales de « fable » et de « sujet », les jalons d'une *poétique cinématographique*. L'objectif des formalistes consistait à créer la base théorique d'une stylistique propre au cinéma. Dans ce cadre, leur démarche n'était pas de prohiber la littérature au cinéma, mais bien au contraire, d'expérimenter au plus près les collusions des deux langages. Ainsi vont-ils se servir de l'adaptation (Tynianov notamment, au travers de son travail sur le scénario du *Manteau* de Gogol (1926), Chklovski, avec celui de *La Fille du capi-*

34. Rachit Ianguïrov, « La canonisation par l'écran... », art. cit., p. 27.

taine (1928)... en tant qu'objet médian, cherchant à prouver l'existence d'une narrativité cinématographique autonome³⁵. L'adaptation ou *cinéficat*ion devait évoluer vers sa conception la plus moderne : pour B. Eichenbaum, elle n'est « ni mise en scène, ni illustration, mais traduction dans le langage du cinéma³⁶ ».

Ces travaux furent malheureusement mis à l'étouffoir dès l'entrée en vigueur du réalisme socialiste, au début des années 1930. Il faudra attendre la naissance d'une sémiologie du cinéma dans les années 1960 (I. Lotman, Ch. Metz, A. Bazin) pour voir éclore une théorie de l'adaptation enfin réhabilitée dans sa dimension productive et non reproductive.

Dans les années 1910, le recours à la littérature classique dans le cinéma russe n'a pas résulté de processus spontanés, exclusivement liés à la tradition russe d'interdisciplinarité, ou encore à un réflexe logocentriste. Il répondait à diverses nécessités du moment – concurrencer les firmes étrangères sur un terrain national, apporter au jeune cinématographe ses lettres de noblesse face à l'hostilité des milieux intellectuels, etc.

Dans les périodes suivantes, la présence de la littérature au cinéma relèvera également toujours de processus largement contextuels et fonctionnalisants. Sous Jdanov, les adaptations d'œuvres classiques du répertoire littéraire (Tchékhov, Gogol) contribueront à maintenir l'illusion d'une production dynamique ainsi qu'à inscrire le pouvoir soviétique dans le prolongement de la grande culture nationale. Dans les années 1960-1970, à travers les œuvres de cinéastes comme N. Mikhalkov, A. Kontchalovski ou E. Lotianou, l'adaptation des classiques nationaux deviendra une forme allégorique permettant le retour subtil au cinéma, via la littérature (Dostoïevski), de thématiques encore inabordables dans des fictions. À la même époque, les adaptations monumentales de Tolstoï (*Guerre et Paix* de S. Bondartchouk en 1958, ou *Anna Karénine* de A. Zarkhi dix ans plus tard) contribuaient, pour le pouvoir et à grand renfort de moyens, à livrer une image grandiose de la culture soviétique, notamment à l'étranger. Dans les années 2000 enfin, des cinéastes importants (P. Lounguine, V. Bortko) étaient invités par les chaînes

35. Leurs travaux sur les scénarios d'adaptations et des textes tels que « Littérature et cinéma », « La littérature du point de vue du cinéma », « Le cinéma est-il un art » (B. Èjxenbaum, 1926), « Présentation du scénario *Le Manteau* » (J. Tynjanov, 1926), ont indubitablement fondé la réflexion sur l'adaptation au cinéma.

36. B. Eichenbaum, « Littérature et cinéma » (1926), in François Albéra (éd.), *Les Formalistes russes et le cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 204.

de télévision à illustrer les classiques pour le plus grand nombre, dans une démarche populiste et commerciale...

Les différentes fonctions assumées par l'adaptation au cours d'un siècle de cinéma en Russie doivent être analysées sur un mode pragmatique et l'on doit écarter les poncifs d'ordre affectif et culturel. La pratique de l'adaptation des classiques littéraires au cinéma en Russie ne relève pas, en dépit d'une forte tradition intertextuelle, d'un réflexe conditionné d'imitation du grand art littéraire. La sélection des œuvres portées à l'écran, tout comme l'esthétique des adaptations, nous renseignent sur les rapports d'une communauté culturelle à son passé et à son patrimoine commun.

Université de Franche-Comté