

**LE VIOLON DE ROTHSCHILD DE TCHEKHOV
PAR EDGARDO COZARINSKY
VIA L'OPÉRA DE FLEISCHMANN**

FRANÇOIS ALBERA ET VALÉRIE POSENER

Le cas de l'adaptation au cinéma de la nouvelle d'Anton Tchekhov *Le Violon de Rothschild* par le cinéaste Edgardo Cozarinsky en 1996 offre une série de singularités de production et de construction qui empêchent de l'aborder aussi simplement qu'on peut le faire pour de nombreux textes littéraires russes « écranisés » en France (de *L'Idiot* aux *Bas Fonds*, d'*Anna Karénine* à *L'Inondation*) ou ailleurs (*Guerre et paix*, *Anna Karénine*...) voire en Russie ou en URSS mêmes (*La Dame de pique*, *La Dame au petit chien*, etc.).

En effet, le cinéaste ne s'est pas adressé au texte source mais à une première adaptation qui en a été faite non pour l'écran mais pour la scène, pour l'opéra. Il s'agit d'une œuvre de Benjamin Fleischmann, compositeur de Leningrad. Entre la nouvelle de Tchekhov et le film, on doit donc tenir compte d'un relais d'importance, ce traitement intermédiaire destiné à la scène, traitement musical qui transforme le récit originel en livret, le secondarisant par là même en tant que texte.

Est-ce là ce qui singularise le plus cette adaptation ? Pas vraiment car il n'est pas rare – il est même courant – que les adaptations cinématographiques utilisent de tels relais, le plus souvent théâtraux : on connaît le cas de *La Dame de pique* de Pouchkine filmée par Protazanov à partir de l'opéra de Tchaïkovski, mais il en est bien

d'autres et depuis la plus « haute » époque du cinéma : de Griffith dans ses courts métrages des années 1909-1915 au Renoir de *La Chienne*... D'autre part on ne compte plus les *Carmen* au cinéma qui se réfèrent à Prosper Mérimée via Bizet, en se conformant à la version de ce dernier (Preminger, Saura) ou au contraire sans recourir au chant (C. B. de Mille, Chaplin, Jacques Feyder). Il est évident cependant que l'intérêt « technique » que représente un tel traitement intermédiaire n'invalide pas le lien avec l'œuvre-source : il est d'ailleurs fréquent que l'ultime adaptateur – ici : E. Cozarinsky – se réfère, en amont du texte second qu'il adapte, au texte d'origine, fût-ce au titre de la documentation. On posera donc qu'il y a pour nous, aujourd'hui, trois états du texte intitulé *Le Violon de Rothschild*, soient : a) la nouvelle de Tchékhov (1894), b) l'opéra de Fleischmann (1939-1941), c) le film de Cozarinsky (1996). Ce schéma se complique ou s'enrichit cependant pour plusieurs raisons de natures différentes qui touchent chacun des « états » : la première tient à l'existence des différents matériaux de travail de Tchékhov, ses premières esquisses, ses brouillons, qui permettent de suivre en partie la genèse de sa nouvelle, les déplacements qu'il opère et peut-être d'en inférer certaines caractéristiques structurales ; la seconde tient au fait que Fleischmann n'a pas achevé son opéra car il a été tué dans les combats contre les Nazis lors du siège de Leningrad. C'est Dimitri Chostakovitch, qui avait été son professeur, qui l'acheva à la fin de la guerre ; de surcroît, l'opéra ne fut pas représenté avant 1960 ; la troisième tient à la nature particulière de l'adaptation qu'a faite de ce texte et de cet opéra le cinéaste ; l'adaptant en effet pour la télévision et non pour le cinéma, il put choisir une forme mixte intégrant l'opéra lui-même, représenté intégralement, au sein d'un texte englobant qui encadre la représentation elle-même et qui relève à la fois et alternativement, du documentaire et de la fiction historique.

L'adaptation d'un texte dans une autre série signifiante (visuelle, audio-visuelle, etc.), procède, par définition, à un ensemble d'opérations de *transcodage*. Le mot lui-même d'*adaptation* indique suffisamment qu'il s'agit de conformer un objet à un cadre différent du sien, de l'ajuster. S'agissant du récit lui-même, à condition de se situer dans la perspective d'une sémantique structurale telle que l'a construite Greimas par exemple, rien ne s'oppose à envisager un tel transcodage, la matière de l'expression demeurant indifférente à la forme du contenu, à la structure du signifié. Cependant la seule translation d'un système à l'autre de schémas narratifs ne rend évidemment pas compte de l'ensemble d'une

œuvre littéraire. La notion d'adaptation s'impose donc. Cette opération revient souvent à réduire, raccourcir, simplifier un récit romanesque pour le rendre compatible avec la durée standard d'une séance de cinéma (telle que standardisée après 1915 autour d'une heure et demie). L'adaptation d'une nouvelle requiert en revanche l'opération inverse puisqu'elle est une forme littéraire brève, plus brève même qu'un scénario de film. Il s'agit dès lors souvent de la développer au-delà de ce qu'elle proposait selon les contraintes du genre littéraire. On a alors coutume de l'augmenter d'une ou plusieurs autres nouvelles, soit par juxtaposition (exemple : *Grades et hommes* de Protazanov et Doller, 1929, qui juxtapose trois récits de Tchekhov) soit par refonte (*Le manteau*, de Kozincev et Trauberg (1926) réunit la nouvelle homonyme et *La Perspective Nevski* de Gogol).

D'autre part les particularités de l'énonciation linguistique ne se retrouvent pas à l'œuvre dans les mêmes termes au cinéma, sur scène ou à la radio. En dépit des efforts visant à établir des analogies entre les différents systèmes d'énonciation, on conviendra aisément que le statut du narrateur, les diverses focalisations et le style indirect libre ne peuvent apparaître au cinéma que sous des formes très différentes sinon sans vrais rapports avec celles de la langue. A *fortiori* quand un système de représentation possédant des conventions aussi prégnantes que l'opéra (gestualité, chant, répétition des paroles en fonction de la musique, etc.) entre en jeu. On ne saurait par conséquent utiliser comme critère d'analyse celui de la « fidélité » de l'adaptation à la lettre d'un texte dès lors qu'on donne à celui-ci une temporalité différente, des régimes énonciatifs différents, une figurativité, une spatialité, une sonorité, des couleurs qui lui font défaut par nature.

Cette fidélité littérale, plusieurs critiques et théoriciens du cinéma l'ont déjà dit, ne pourrait en effet consister qu'en la lecture dudit texte (André Bazin à propos du *Journal d'un curé de campagne*), voire le filmage du texte (Alexandre Astruc à propos de *Bérénice* de Racine). Cette lecture ou ce filmage n'en offrirait cependant pas moins une interprétation du texte, comme une lecture au théâtre, toujours renouvelée, toujours différente en fonction des circonstances, des aléas, etc. Quelques expériences-limites ou en tout cas radicales existent au cinéma à cet égard (Straub faisant lire son propre texte à Franco Fortini dans *Fortini/Cani* ; Frans van de Staak faisant réciter des passages de *L'Éthique* de Spinoza par des figurants distribués dans les rues d'Amsterdam dans *Du travail de Baruch d'Espinoza*, Guy Debord, Marguerite Duras, etc.).

L'adaptation est donc, quoi qu'il en soit des choix du cinéaste, l'occasion de remettre un texte en circulation sous de nouvelles modalités, d'en éprouver le sens ou les ressorts dramatiques, poétiques, etc. Nous partirons donc de la prémisse selon laquelle toute adaptation d'un texte d'un média dans un autre en propose une lecture. De cette lecture on tire une ou plusieurs interprétations. Le télé-film de Cozarinsky est à cet égard un objet particulièrement intéressant puisque non seulement il *adapte* l'opéra de Fleischmann adapté de Tchékhov et achevé par Chostakovitch, et donc en offre une lecture, mais il l'assortit d'une mise en situation historique en aval et en amont et dès lors *construit* explicitement cette interprétation de l'œuvre à l'aide d'éléments extrinsèques au(x) texte(s) – tant de Tchékhov que de Fleischmann. À cet égard, et sans préjuger des qualités respectives des deux films et des deux démarches, on pourrait comparer l'entreprise de Cozarinsky à celle de *La Maison morte* (*Mërtvyj dom*) de Vassili Fiodorov et Viktor Chklovski (Mejrabpom, 1932). Notre démarche va donc consister à établir la nature de cette interprétation en examinant les éléments de cette construction puis de nous interroger sur le retentissement que ces éléments contextuels peuvent avoir sur la structure interne du texte littéraire et opératique. Les éléments contextuels comportent des matériaux documentaires (actualités et chroniques soviétiques), fictionnels (extraits de films ou de spectacles) – qu'il s'agira d'identifier et dont il s'agira d'éprouver le lien avec le propos – et ils s'inscrivent dans une mise en scène de fiction due au cinéaste lui-même.

Celle-ci, qui est centrée sur le personnage de Dimitri Chostakovitch dont on reconstitue la vie entre 1936 et 1948 par le moyen d'une fiction historique (des acteurs interprètent les rôles de Chostakovitch, sa femme, Fleischmann et les siens, tel et tel personnage du Conservatoire, des instances politiques), offre la structure principale du film. Ce choix de Chostakovitch comme protagoniste principal décentre le film par rapport et à son auteur – Fleischmann – et à l'opéra lui-même. L'opéra de Fleischmann vient s'y insérer comme un sous-ensemble en quelque sorte, voire une production imaginaire du personnage Chostakovitch qui projette une réalisation, alors impossible, de cet opéra en raison du contexte politique. À cet égard, on pourrait confronter ce film de Cozarinsky à un téléfilm allemand consacré au musicien diffusé (également) par la chaîne de télévision ARTE (*Kunst zerstört das Schweigen. Schostakowitsch contra Stalin*, réalisation de Larry Weinstein, co-production Allemagne-Canada, 1997), voire au portrait d'Andréï Tarkovski réalisé par Chris Marker (*Une journée*

d'Andréi Arsenevitch) également diffusé par ARTE. Les uns et les autres mettent en jeu un schéma d'opposition qui est celui de l'Artiste – du génie – face au Tyran incarnée par Staline. L'idée selon laquelle le pouvoir temporel, même illimité ou presque, rêve de s'approprier le pouvoir spirituel de l'art parcourt avec des intensités variables les trois films. Le plus explicite est le film allemand qui évoque à plusieurs reprises la rivalité Staline-Chostakovitch et suggère que Staline tenait à imposer ses goûts musicaux aux musiciens et à Chostakovitch en particulier (c'est-à-dire la musique populaire, l'accordéon en particulier ¹).

Ce face à face de deux titans est une figure classique du mythe de l'Art, un topos. On observe qu'elle se spécifie plus particulièrement sur la musique dont le caractère non-représentatif permet d'occuper plus aisément que tout autre la place de l'Esprit. En dépit du fait que nombre de pièces musicales soviétiques portent des titres très explicites et parfois descriptifs comme *Ode à la victoire*, *Cantate du déboisement* ou *Symphonie mitchourinienne* (trois œuvres de Chostakovitch), elles ne sont pas traitées comme les œuvres filmiques ou picturales et peuvent faire l'objet d'une lecture a contrario de leur titre et de leur fonction officielle (exemple de la 8^e *Symphonie*). Le cinéma, par contre, comme la statuaire et la peinture, est assimilé à la propagande pure, généralement considérée comme emphatique et ridicule (voir l'extrait de *La Chute de Berlin* de Tchaourel, la « statue vivante » d'après Moukhina dans les actualités montrant un défilé sur la Place rouge, les multiples statues de dirigeants dans le film allemand). Le fait qu'à l'occasion Chostakovitch ait écrit la musique de ces films n'entame en rien sa figure d'opposant radical : on qualifie alors cette musique d'« alimentaire ». Cette figure du musicien, détachée de la place qu'il occupe dans le champ musical soviétique, musicien qui incarne l'opposition radicale et pure au pouvoir et ses turpitudes, Cozarinsky la rapproche de deux figures successives, celle du *Jurodivyj*, de « l'innocent », celui qui dit la vérité face au souve-

1. Le film de Lilia Olivier, *Les Enfants illégitimes d'Anton Webern*, sur la musique dodécaphonique russe utilise la même archive où Staline assistant à un défilé ou à un concert en plein air, mime un joueur d'accordéon en inférant son goût pour cet instrument et la musique qui lui est attachée. Par contre, Staline attendri par l'interprétation de la sonate n° 23 de Mozart par Maria Yanova, et qui demande qu'on lui apporte le disque – qu'on devra graver dans la nuit car le concert, entendu à la radio, était en direct – évoqué par Chris Marker qui le cite des mémoires de Chostakovitch, irait dans un autre sens.

rain², puis celle du *Juif*, victime par excellence et du nazisme et du soviétisme.

La lecture du *Violon de Rothschild* se construit donc à partir de ces deux figures d'opposition et de vérité. Chostakovitch, comme artiste, est interpellé par Fleischmann sur la question du *jurodivyj* à l'occasion d'une représentation de *Boris Godounov* ré-orchestrée par le professeur. Chostakovitch explique à ses étudiants que ce personnage de l'Ancien régime n'a pas de parallèle dans l'époque soviétique en raison de la disparition de la religion à laquelle il était relié. Fleischmann revient à la charge dans une conversation privée avec son professeur qui, alors, lui fait lire une lettre qu'éclaire une citation de Pouchkine sur le problème ; l'auteur de la lettre explique qu'à jouer le *jurodivyj*, Chostakovitch sera conduit en prison (il se réfère à la condamnation que celui-ci a subie après la *Symphonie n° 4* et *Lady Macbeth de Mtsensk*). Après la mort de Fleischmann, Chostakovitch est montré comme reprenant à son compte le positionnement de son élève, il reprend l'opéra que celui-ci lui avait adressé, l'achève et s'efforce de le faire jouer. Il connaît alors des difficultés et de nouvelles condamnations pour « formalisme ». Son amitié pour Vainberg, gendre de Mikhoëls, le rend suspect et le film suggère qu'il s'approprie de plus en plus les thèmes juifs, la musique juive : il rédige en effet le cycle de lieder tiré de la poésie populaire juive (op. 79a). Parallèlement à cette évolution, Chostakovitch manifeste sa répulsion pour l'attitude des artistes et intellectuels occidentaux qui, visitant l'URSS, lui manifestent leur solidarité ou leur admiration (George-Bernard Shaw, Romain Rolland, Lion Feuchtwanger, Paul Robeson...). Il dessine donc avec fermeté une contre-figure de l'Artiste dépositaire des souffrances du peuple, opposée à celle des artistes ou intellectuels engagés ou progressistes. Ces deux parties qui encadrent l'opéra déroulent une chronologie, dessinent un contexte, étayent la fiction historique par le recours à des images d'archives : par exemple, Staline n'est jamais interprété par un acteur, il procède toujours, quand le film veut l'évoquer, de bandes d'actualités. Il convient donc d'examiner ces matériaux et le récit de cette chronologie, si brièvement que ce soit.

On relèvera pour commencer que le film date le début de son récit assez précisément puisque, dans les couloirs du Conservatoire,

2. Chris Marker développe à son tour cette identification du musicien et de l'Innocent (*Jurodivyj*) à partir du personnage de Maria Yanova.

des étudiants dont Fleischmann, lisent à voix haute la *Pravda* de janvier 1936 où est publiée la condamnation de *Lady Macbeth de Mtsensk*. Or Chostakovitch n'enseigne pas à ce moment-là au Conservatoire puisque c'est l'inactivité forcée en tant que compositeur qui l'y conduira fin 1937. D'autre part Fleischmann ne suivra les cours de Chostakovitch qu'en 1939. Cette séquence qui condense trois années en une seule est suivie d'actualités où Staline assiste à des défilés de gymnastes sur la Place rouge. D'après les slogans lisibles dans le cadre de certains plans de ce montage de documents, ces défilés appartiennent pourtant à l'après-guerre (il est question de la « patrie soviétique », expression consécutive à la « Grande guerre patriotique »). On retrouve une partie de ces images de défilés dans le film allemand sur Chostakovitch, situées aux alentours de la victoire sur le nazisme (mais avant la reddition des troupes ennemies, la remise des trophées et drapeaux). Puis les étudiants assistent à une représentation à l'opéra de *Boris Godounov* dans l'orchestration de leur professeur – puisqu'il leur en parle dans la scène suivante. Ce travail de Chostakovitch effectué entre décembre 1939 et mai 1940 ne sera représenté qu'en 1959 ; de surcroît, les images de la représentation sont empruntées à un film en sovcolor de 1954, dû à Vera Sroeva, dont la version musicale n'est pas due à Chostakovitch. Après les discussions en tête à tête entre Chostakovitch et Fleischmann où ce dernier se voit encouragé à adapter *Le Violon de Rothschild*, Tchékhov se révélant « un excellent librettiste d'opéra », sans autre raison explicitée, le cours de l'Histoire évoque par le biais d'autres actualités le pacte germano-soviétique, l'invasion de la Pologne puis l'attaque de l'URSS par les nazis.

Le montage de documents conjoint montre ici des manifestations festives d'Allemands (ou d'Autrichiens ?) à l'endroit de Hitler, puis, par le truchement de petites filles courant avec des fleurs vers un dirigeant que la logique du montage désigne comme Hitler, on aboutit à Staline. Le pacte est donc signifié ici par une identification des deux dirigeants et des deux régimes. L'extrait suivant montre l'entrée des Allemands en Pologne et un texte souligne la non-intervention de l'URSS. On enchaîne ensuite sur l'exode des Juifs en direction de l'Est, fuyant l'avance allemande. L'insistance est mise sur un homme portant un violon avant que soit mise en scène la fuite de Moisej (Mieczyslaw) Vainberg, seul rescapé d'un groupe de fugitifs que des motocyclistes allemands ont abattus. Vainberg se réfugie en URSS, où se poursuit sa carrière de compositeur, et se lie d'amitié avec Chostakovitch. Il est, en fait, le vrai

interlocuteur juif de Chostakovitch qui est, dans le film supplanté, par Fleischmann dont la disparition prématurée permet l'identification chostakovienne³.

Fleischmann, dans une correspondance (fictive) avec Chostakovitch, évoque à la fois son travail sur *Le Violon* et sa position de Juif par rapport à la défense du pays. Il s'engage dans les brigades de défense de Leningrad quoique juif, dit-il... Interrogation étonnante de la part d'un Juif soviétique puisqu'à notre connaissance il n'existait pas d'identité juive distincte au plan de l'appartenance au territoire ni de discrimination quant à la mobilisation des Juifs. On prête ici à Fleischmann des propos d'après-guerre. Après la mort de son élève, Chostakovitch qui a été évacué, professe à la fois son amour pour *Le Violon* de Fleischmann et sa culpabilité à l'endroit de son sacrifice patriotique, lui qui exprime la douleur du peuple. Se met ici en place le processus d'identification Chostakovitch-Fleishman qui conduit à l'appropriation bienveillante de l'œuvre de l'élève par le maître.

Le film global de Cozarinsky construit donc un processus d'appropriation de la judéité de Fleischmann par Chostakovitch comme figure du proscrit dont l'Artiste est une modalité (voir la réponse du musicien à son fils venu lui lire sa condamnation publiée dans la presse en 1948). Sa volonté de faire jouer *Le Violon* – « œuvre russe d'un auteur russe écrite par un martyr de la guerre patriotique » – se heurte à l'ostracisme du ministre de la Culture qui dénie à Fleischmann le statut de citoyen soviétique car il serait « cosmopolite et sans racine ». Chostakovitch, après ce refus, errant dans la ville, se fait prendre pour un Juif par des ménagères dans une file qui emploient le même euphémisme que le ministre de la Culture pour justifier son refus d'autoriser la mise en scène de l'opéra de Fleishmann (« *U ètix ljudej* », « *Iz ètix* », « *Ne russkij* »...) – rappel de la scène de l'opéra où Rothschild se fait poursuivre par des gamins et traiter de « Youpin ! » – : Juif est ici sur le même axe paradigmatique que « planqué », « resquilleur », etc. Il croise son ami Vainberg qui lui fait signe de passer outre – car des policiers dans une voiture les observent –, puis, parlant à Vainberg dans la queue d'un magasin, il répond à celui-ci qui regrette le temps, où, jeune homme, à Varsovie, il arrondissait ses fins de mois en jouant (comme Bronza), dans un orchestre juif pour les fêtes, bar-mitsva,

3. Veniamine Fleischmann apparaît dans le film de Cozarinsky comme l'auteur du seul *Violon* ; or on compte plusieurs œuvres à son actif dont des *Préludes pour piano* et des lieder sur des poèmes de Lermontov.

mazel-tov, etc. Chostakovitch répond que lui aussi a joué dans un orchestre juif, sur la scène d'un théâtre, il est vrai, dans un spectacle de Meyerhold (qui dans ce contexte est classé comme juif, ce qui est loin d'être prouvé !). La judéité de cœur de Chostakovitch est construite tout au long du film : elle est d'abord suggérée par la présence chez lui de la « tante Nadejda » dont le mari, poète, vient d'être arrêté (ces quelques éléments suffisent à évoquer la figure de Mandelstam). Ensuite, à l'époque où il orchestre la partition de Fleischmann, en évacuation, on le voit descendre d'un tramway et se prendre à rêver : son rêve présente des extraits de films juifs (documentaires ou fiction ainsi qu'un extrait de spectacle) qui idéalisent le monde disparu du *stetl*, justement.

C'est ensuite que Chostakovitch trouve chez un « Vouquiniste » (*sic*), à la devanture éclairée dans la nuit, un recueil de poèmes populaires juifs. La librairie de derrière sa vitrine lui fait signe qu'il peut emporter le livre sans payer et il l'empoché aussitôt. Ce sera la base de ses mélodies sur des thèmes populaires juifs de 1948. Enfin, arrivé à proximité du cinéma « Palace », devenu « Barricades » où il jouait du piano dans les années 1920 pour accompagner les films muets, il entre dans la salle où l'on projette des actualités. C'est le chanteur noir américain Paul Robeson – blacklisté et quelques années plus tard assigné à résidence aux États-Unis – qui est filmé en URSS et la voix off, adressée à Fleischmann, évoque la vilénie des artistes et intellectuels occidentaux venus cautionner le régime : on voit alors outre Robeson – qui a tout de même la vedette –, George Bernard Shaw (document de 1931), Romain Rolland (1935), Lion Feuchtwanger (ce dernier, en 1937, évoque le sens de l'humour de Staline...). Cette ultime prise de distance de Chostakovitch avec la communauté artistique internationale l'ancre décidément dans son identification à Fleischmann-Rothschild. Comme dans *Monsieur Klein* de Losey, le personnage est amené à devenir juif en quelque sorte.

C'est donc au sein de ce récit biographique construit à partir d'éléments réels réorganisés en fonction du schéma narratif, que prend place l'opéra représenté intégralement. Son mode d'insertion dans la biographie de Chostakovitch entre 1936-1939 et 1948 s'opère sur le mode du rêve. Tandis qu'il attend dans un vaste hall qu'un ministre veuille bien le recevoir puisqu'alors il cherche à faire représenter *Le Violon*, Chostakovitch s'assoupit sur la banquette rouge où il est assis. Et l'opéra commence alors, filmé en plein air, par une noce villageoise. À la fin de l'opéra, quand Rothschild part au loin avec son violon, dansant et voletant, Chostakovitch rouvre les yeux, les referme, les rouvre et tombe sur

un plan rapproché d'une fresque réaliste-socialiste qui le ramène à la dure réalité. Alors le ministre sorti d'une porte lointaine marche vers lui avec empressement en s'adressant à lui mielleusement et la biographie continue. Ce rêve nous livre la lecture particulière de la nouvelle de Tchékhov sur laquelle nous allons nous arrêter maintenant.

a) La nouvelle de Tchékhov met déjà en place une structure d'échange, de passage de témoin. Dans la première ébauche, seuls figurent les personnages de Bronza, le fabricant de cercueils, et de sa femme qui est en train de mourir. Le sujet est centré sur la fabrication du cercueil que le héros doit achever avant la mort de sa femme, car les jours de fête à venir vont l'empêcher de s'y consacrer (Tchékhov note : « Pâques par exemple »). Le nœud du récit réside dans l'opposition entre les préoccupations matérielles du mari et la nostalgie de la femme qui lui rappelle leur enfant mort trente ans auparavant. Dans la nouvelle, que Tchékhov rédige entre décembre 1893 et janvier 1894, cette ébauche d'intrigue est décentrée ou plus exactement placée dans un autre cadre – celui des relations entre Bronza, le violoniste russe, et son souffre-douleur, le flûtiste juif Rothschild. Au premier abord, Jakov, le méchant antisémite qui a toute sa vie maltraité sa femme ainsi que Rothschild, est « racheté » par son sentiment de culpabilité et par la prise de conscience, à la veille de sa mort, d'une autre échelle de valeurs qui l'amène à léguer son violon à Rothschild.

Toutefois la structure du récit est loin de se réduire à cette simple confrontation et présente un système complexe d'oppositions ambivalentes : Jakov, le Russe, est pauvre, mais plus riche que Rothschild. Il peut le maltraiter, le battre et le renvoyer, mais est lui-même renvoyé par l'aide du médecin auquel il s'adresse pour tenter de soigner sa femme. Amer et maussade, il joue cependant une musique joyeuse. Tandis que Rothschild joue une musique triste, mais semble moins souffrir de sa misère. La richesse n'existe pour Bronza que dans son rêve, que réalisera Rothschild après sa mort, exactement dans les termes imaginés par Bronza, grâce au violon légué par celui-ci, et tout en jouant les airs tristes joués par son donateur à la veille de sa mort. La tonalité exclusivement tragique de l'ébauche est contrebalancée dans le récit par le final positif, qui le rapproche en fin de compte du genre de la « blague juive ». Le flûtiste misérable porte, nous dit Tchékhov au début de la nouvelle, le nom du célèbre richard Rothschild. Plaisanterie du destin qui se révèle en dernière instance signe prémonitoire ! Dernière ambiva-

lence de la nouvelle de Tchékhov : le Russe, tout en étant antisémite, est doté de caractéristiques traditionnellement liées à la représentation des personnages juifs : il joue du violon, il est pauvre, passe sa vie à faire des comptes, connaît un destin tragique... son prénom et son patronyme même, pourraient parfaitement être ceux d'un juif.

Pour la publication en recueil, Tchékhov apporte quelques modifications, notamment en retravaillant le langage des personnages, et particulièrement le style indirect libre qui identifie le discours du narrateur à celui de Bronza en insistant sur son antisémitisme. Le terme *evrej* » est notamment remplacé systématiquement par le terme *žid*. À l'inverse, le langage de Rothschild porte davantage les marques de sa prononciation juive, yiddishisée (*švad'ba, celoveka*).

b) Fleischmann simplifie la nouvelle de Tchékhov en concentrant les événements dans le temps et en supprimant l'épisode à l'hôpital. Surtout il termine son œuvre sur le don du violon à Rothschild. L'humour, la « pointe » tchékhovienne liée à l'enrichissement inattendu de Rothschild sont éliminés, laissant dominer la tonalité tragique.

c) L'examen de l'opéra proprement dit révèle plusieurs particularités dues à la lecture du cinéaste car la confrontation avec le livret ne permet pas de les y rattacher. La plus importante est la vision du village qui est donnée dans le film. Comme le dit le press-book du film repris dans les programmes et certains articles, il s'agit « d'une évocation chaleureuse d'un monde juif disparu, celui du *stetl* ». En d'autres termes, le village où Bronza vit avec sa femme et où il confectionne des cercueils, en s'adonnant à la musique à l'occasion des mariages et des fêtes, est-il donné comme un *stetl*, un village juif ? et dès lors, Bronza est-il, comme les autres membres du quatuor, un Juif ? Plusieurs images l'affirment, en particulier celle de Bronza s'éloignant de dos et laissant flotter autour de lui ses *tilsitt*. Son nom complet, clairement russe (Ivanov) ne nous est pas donné, seul figure son surnom, Bronza, ou bien son prénom et patronyme qui prêtent au doute (Iakov Matveïevitch). Dans le sous-titrage anglais dont nous disposons, le nom de famille de sa femme est devenu un patronyme (Ivanovna au lieu de Ivanova). Enfin, les références aux fêtes orthodoxes peuvent apparaître comme dues à l'environnement religieux officiel, et l'impossibilité qui est faite à

Bronza de confectionner le cercueil les jours fériés comme une obligation extérieure à laquelle il doit se soumettre.

Rien de tel n'est suggéré par Fleischmann qui reprend les expressions antisémites que Tchékhov a mises dans la bouche de son charpentier : *česnok, žid ; parxatyj*). La dialectique tchékhovienne se trouve dès lors affaiblie voire évincée au profit d'une autre représentation, à la fois du milieu où est situé le récit et des rapports entre les personnages. Rothschild n'est méprisé par Bronza que comme piètre musicien, jeune, inexpérimenté, incapable de jouer des airs gais. Bronza, devenu juif, donne alors une autre image du juif en général dont la vie misérable est rachetée par l'art et le rêve... C'est dans le même sens que converge une autre modification apportée par le film à un passage de la nouvelle cité en didascalie dans le livret de Fleischmann : ... « *Mal' čiški obradovalis' i brosilis' za nim s krikom "žid !", "žid". I sobaka tože poginalas' za nim s laem.* » Chez Tchékhov, Rothschild se fait même mordre par les chiens qui participent ainsi à l'antisémitisme général. Cette brève scène où Rothschild est poursuivi par les gamins et les chiens et traité de « youpin » acquiert un statut particulier dans le film, les interjections apparaissant dans des cartons de cinéma muet marquant un décalage temporel avec le présent du village... Est-ce une réminiscence de Rothschild ? À la fin de cette scène, Rothschild s'arrête soudain, se retourne vers les enfants, retrouve en quelque sorte sa dignité d'homme, les fusille du regard et les met en déroute, ainsi que les chiens.

Le fait que cette représentation du village soit donnée comme un rêve, une projection de Chostakovitch alors immergé dans la difficulté, l'amertume et le danger, explique sans doute que l'on procède à cette idéalisation du *stetl* que pourtant – sans parler des études historiques et ethnologiques sur ce type de communauté sous l'Ancien régime – les films juifs soviétiques n'ont jamais dépeint sous cette forme (voir : *La Frontière* de Dubson en 1935 ou *Le Bonheur juif* de Granovski en 1928). Rothschild est le Juif auquel va s'identifier Chostakovitch via Fleischmann, Rothschild est le *jurodivyj* du village, il danse et chante, insouciant, délié des viles attaches terrestres de Bronza et des villageois. Cette coïncidence de ces deux figures s'opère donc à travers le musicien : à la fois dans *Le Violon* et dans l'URSS de Staline.

Université de Lausanne
CNRS, Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle