

## **LA DAME DE PIQUE DES CINÉASTES RUSSES, DE LA RUSSIE À L'ÉMIGRATION**

NATALIA NOUSSINOVA

Dès les débuts du cinéma en Russie, on a fait appel à Pouchkine et à son œuvre. À peine l'industrie du cinéma a-t-elle pris pied sur le marché russe que Gaumont y produit *La Vie et la mort de Pouchkine* (1910). Ce film est une suite de scènes connues tirées de la biographie de Pouchkine, mises bout à bout presque sans aucune liaison narrative. On y voit par exemple Pouchkine au lycée déclamant ses poèmes en présence de Derjavine, Pouchkine se battant en duel avec Dantès, Pouchkine sur son lit de mort entouré de ses amis poètes et veillé par la fine fleur de la littérature russe. Cette œuvre est un texte filmique destiné à un spectateur familier du sujet, donc parfaitement capable, malgré les lacunes de la narration, de saisir l'articulation des événements grâce à son imagination et surtout à ses connaissances sur la vie de Pouchkine, devenue un mythe sacré en Russie.

Les adaptations cinématographiques de *La Dame de pique*, œuvre-clé de la littérature russe très connue du public, relèvent plus ou moins du même procédé. C'est particulièrement vrai de la toute première d'entre elles, réalisée à l'aube de l'existence du cinéma en Russie par Piotr Tchardynine et produite par Khangonkov (1910). Destinée à un spectateur qui connaît à coup sûr la source littéraire, ce film est conçu comme une sorte de dialogue avec l'œuvre de Pouchkine, un film-hommage, une référence à la littérature.

Cette présence du code référentiel reste effective pour toutes les adaptations de *La Dame de pique* réalisées par des Russes en Russie et à l'étranger, même si le rôle de ce code varie en fonction de la

date, du lieu et, bien sûr, de la personnalité de l'auteur de l'adaptation.

Bien souvent, l'œuvre de Pouchkine a fait l'objet d'adaptations cinématographiques dans des moments troublés de l'histoire russe, tels que la Première Guerre mondiale ou l'exil des Russes blancs après la révolution de 1917, ce qui correspond tout à fait à la sémiotique des cartes et des jeux de hasard dans la littérature russe, selon le concept de Iouri Lotman. En analysant la nouvelle de Pouchkine dans le cadre de ce thème, Iouri Lotman a extrapolé la sémantique des cartes au-delà d'un thème littéraire pour y voir le symbole d'une époque : « De même qu'à l'époque du baroque, on appréhendait le monde comme un immense livre créé par le Seigneur et l'on faisait de l'image du Livre le modèle de nombreux concepts complexes (mise en texte, l'image du livre devenait sujet thématique), de même, les cartes et le jeu de cartes acquièrent à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle les caractéristiques d'un modèle universel, celui du Jeu de cartes, qui devient le centre de la création d'un mythe original de l'époque <sup>1</sup>. » Si le jeu, selon la définition de Lotman, reproduit un modèle de situation conflictuelle entre les partenaires, la divination, seconde fonction des cartes, est plus encore que la première chargée de l'idée de pénétrer dans la sphère du Fatum, de déchiffrer la volonté de Sa Grandeur le Hasard, susceptible d'assurer le bonheur du noble russe du XVIII<sup>e</sup> siècle ; on peut citer, à titre d'illustration, la présence de favoris devenue coutumière dans le pouvoir d'État de la Russie de cette époque. En développant cette idée, Iouri Lotman souligne : « L'enrichissement était lui aussi perçu par les contemporains comme un phénomène capricieux et dépourvu de toute logique interne. Des fortunes immenses se constituaient en un clin d'œil, au gré des caprices du sort, dans des domaines très éloignés de l'économie. Ces fortunes gigantesques étaient rarement conservées par les héritiers directs au-delà de deux générations. Le transfert capricieux des richesses faisait involontairement songer à celui de l'or et des billets sur le tapis vert du jeu de cartes. Si l'effet des lois économiques, du calcul, des efforts de production destinés à acquérir des richesses était associé au jeu commercial, où calcul et savoir-faire ouvrent la voie du gain, l'enrichissement rapide et arbitraire étaient assimilable au pharaon ou à la

---

1. Ju.M. Lotman, « *Pikovaja dama i tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka* [La Dame de pique et le thème des cartes et du jeu dans la littérature russe du début du XIX<sup>e</sup> siècle] », in id., *Puškin. Stat'i i zametki* [Pouchkine. Articles et remarques], Saint-Petersbourg, « Iskustvo-SPB », 1995, p. 788.

banque du jeu. Or, c'est bien sur ce mode que la noblesse concevait la notion même de richesse : il n'est pas fortuit que l'accapareur Tchitchikov, qui a fait sien dès l'enfance le principe d'amasser, ne devienne pas un propriétaire d'usines, mais un escroc qui recherche un enrichissement instantané et aberrant <sup>2</sup>. » Conséquence de cette foi dans le hasard, « on ne s'étonnera pas de voir remonter à Pouchkine et à Gogol la tradition qui relie justement dans la thématique russe l'idée de l'enrichissement à celle des cartes (de *La Dame de pique* au *Joueur* de Dostoïevski) ou à celle des affaires louches (de Tchichikov à Kretchinski) <sup>3</sup> ».

De la même manière, l'adaptation à l'écran de *La Dame de pique* de Pouchkine intervient souvent lorsque des bouleversements sociaux placent les cinéastes russes dans des situations extrêmes qui provoquent la réapparition de l'immémoriale foi russe dans le Grand Hasard et l'enrichissement instantané, capable de tirer les gens de la misère.

C'est déjà tout à fait le cas pour la deuxième adaptation à l'écran de *La Dame de pique* réalisée en 1916 par Iakov Protazanov et produite par I. Ermoliev. Pour autant, ce film, tourné pendant la guerre, est non seulement l'une des meilleures œuvres du cinéma russe d'avant la révolution, mais s'avère aussi la meilleure de toutes les adaptations de la nouvelle de Pouchkine réalisées à ce jour. La qualité du film, tout comme le contexte de sa réalisation, ont été soulignés par les contemporains : « Au début de la guerre, alors que l'afflux d'œuvres étrangères se tarissait, le cinéma russe chercha fiévreusement de nouvelles voies. À vrai dire, dans la plupart des cas, on recherchait de nouveaux moyens... d'engranger de l'argent. On fit la chasse au sensationnel, aux adaptations de bluettes, on pilla les grandes œuvres de la littérature mondiale, ainsi que les écrivains et les auteurs de théâtre contemporains.

Pourtant, malgré la hâte et l'approximation qui présidaient à tout cela, en dépit, également, des difficultés techniques toujours croissantes auxquelles se heurtait le cinéma russe, on peut constater que c'est précisément durant ces années que celui-ci a fait des progrès manifestes vers l'art cinématographique. C'est alors que vit le jour l'un des meilleurs films du cinéma russe : *La Dame de pique* <sup>4</sup>. »

2. *Ibid.*, p. 796-797.

3. *Ibid.*, p. 800.

4. Ul'tus, « *Pikovaja Dama po Puškinu* » [La Dame de pique d'après Pouchkine], *Kino-Gazeta*, 10, 1918, p. 8.

Cependant, la critique du film de Protazanov était liée à une situation analogue à celle de la perte aux cartes. Le rôle de Hermann était tenu par Ivan Mosjoukine ; celui-ci avait quitté deux ans auparavant le studio de Khanjonkov pour celui de Ermoliev parce qu'il en voulait à Baues d'avoir choisi un autre acteur pour jouer le rôle principal du film *Léon Dreï*. Les succès de l'acteur au sein du studio concurrent ne pouvaient désormais être perçus par Khanjonkov autrement que comme une défaite matérielle, ou, pour parler plus crûment, une perte évidente. C'est pour-



Ivan Mosjoukine

quoi la revue *Pegas*, éditée par le studio de Khanjonkov, publia sur *La Dame de pique* une critique signée de Véronine dont le texte était d'un bout à l'autre une injure à l'égard d'Ivan Mosjoukine. Un court extrait suffira à donner une idée du niveau de cet article : « [...] L'idée de Pouchkine est la suivante : lorsque Hermann gagna quatre-vingt-quatorze mille roubles sur la deuxième carte, "il les prit avec sang-froid et sortit aussitôt" ». M. Mosjoukine donne une autre interprétation : Hermann perd son sang-froid dès la mort de la comtesse. Il devient fou bien avant la partie fatale. Le metteur en scène et ses assistants y sont pour beaucoup : ils l'ont excité comme on le fait d'un taureau dans l'arène, en lui mettant dans les mains des portraits au lieu de cartes, en l'engloutissant dans une toile d'araignée, etc. Et lorsque Hermann-Mosjoukine va ponter pour la dernière fois, on n'a pas sous les yeux un Hermann certain de remporter une dernière victoire, mais un homme-fauve aux yeux exorbités

5. Pouchkine, « La Dame de pique », in Pouchkine, Griboïédov, Lermontov, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1973, p. 453 [traduction d'André Gide et de Jacques Schiffrin].

qui a presque l'écume à la bouche. Lorsque Hermann-Mosjoukine joue pour la dernière fois contre (?) Tchékalinski, il le transperce du regard, comme s'il voulait l'hypnotiser pour le contraindre à modifier le dénouement de la nouvelle de Pouchkine. C'est à tort que le metteur en scène a révélé trop tôt à M. Mosjoukine le sort qui l'attendait. Son jeu aurait été plus simple, mais il aurait gagné en sincérité et en authenticité <sup>6</sup>. »

Les relations entre les studios de la Russie pré-révolutionnaire correspondent tout à fait à la situation du jeu de cartes décrite par Iouri Lotman comme le modèle universel de la société russe à un moment donné. Dans le cinéma de la fin des années 1910 s'ancrent les thèmes de la fatalité, de la franc-maçonnerie et de la compréhension des mystères de la création du monde par des voies magiques ; on voit également apparaître, en liaison avec la littérature du symbolisme, une série de films « mystiques et sataniques » (*Le Triomphe de Satan* de Ia. Protazanov, 1917 ; *Les Corbeaux noirs* de M. Bontch-Tomachevski, 1917 ; *La Secte des Flagellants* de A. Tchargonine, 1917 ; *La Secte des Fuyards*, de A. Tchargonine, 1918 ; *Les Colombes blanches* de N. Malikov, 1918 ; et aussi *Cagliostro* de V. Starevitch, 1918 et *Les Francs-Maçons* de A. Tchargonine, 1918) <sup>7</sup>. En un mot, le cinéma russe des années 1910-1920 reproduit la situation de la société russe de ce temps, tout comme la littérature russe de la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles reflétait son époque.

La sensation d'être face à un monde instable se renforce après la révolution. L'espoir que les cartes brouillées d'une étrange manière seront rebattues, que le destin offrira un enrichissement inattendu et qu'une force mystique viendra vous sauver est une chimère caractéristique de la psychologie des émigrés russes, dont on perçoit aisément l'empreinte dans le cinéma de l'émigration <sup>8</sup>. On n'est donc pas surpris de voir *La Dame de pique* faire l'objet d'assez fréquentes adaptations à l'écran, en Allemagne (Arthur Wellin, 1918 ; Alexandre Razoumny, 1927), en France (Fedor Ozep, 1937), etc.

6. *Pegas*, 4, 1916, p. 95.

7. Voir à ce propos : Natalia Noussinova, « Les films religieux et mystiques du cinéma russe (1917-1918) ou le triomphe de Satan », in Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning (éd.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Lausanne, Les presses de l'Université Laval / Payot, Lausanne, 1992, p. 344-353.

8. Voir Natal'ja Nusinova [Natalia Noussinova], « Kino èmigrantov : stil' i mifologija » [Le cinéma des émigrés : style et mythologie], *Kinovedčeskie zapiski*, Moscou, 18, 1993, p. 253-260.

Les mises en scène avortées de la nouvelle de Pouchkine présentent un intérêt particulier, tout comme les références latentes à *La Dame de pique*. Celles-ci sont assez nombreuses dans *Une terrible aventure*, le premier film que met en scène Iakov Protazanov avec le groupe de Ermoliev sur le chemin de l'émigration. Il y est question bien sûr d'auto-références : Protazanov ne fait pas essentiellement appel à la source littéraire, mais au film qu'il a tourné d'après elle et qui s'est avéré être une des meilleures œuvres qu'il a réalisées avant de quitter la Russie. Le chercheur américain Kristin Thompson interprète la présence de l'affiche de *La Dame de pique* sur le mur du studio que l'on voit dans le film *Une angoissante Aventure* comme une tentative du studio de Ermoliev pour faire la publicité de l'une de ses œuvres passées<sup>9</sup>. On peut supposer que c'était plutôt une tentative de faire la publicité du studio en expliquant que c'était ce même studio qui avait réalisé le célèbre film tourné d'après une œuvre de Pouchkine connue dans le monde entier. Cependant, la référence à *La Dame de pique* de 1916 ne se borne pas à cette seule affiche dans *Une terrible aventure*. La scène précédente, au casino, où l'on accuse le héros joué par Mosjoukine d'être un tricheur (il a dissimulé



*Cagliostro ou Les Faux-maçons*,  
de Ladislav Starévitch, tourné en 1918

une carte dans sa poche) prépare le spectateur à un système d'associations culturelles liées au thème des cartes et du jeu de cartes ; puis, dans l'épisode suivant, on indique que la citation est tirée de *La Dame de pique* (le film et la nouvelle). Le film de Protazanov *Une angoissante Aventure* tout comme la nouvelle de Pouchkine soulignent constamment le thème de la nécessité de dénouer rapidement une situation financière difficile, de commettre un crime pour de l'argent. On a également recours au procédé de mise en

9. Kristin Thompson, « Il gruppo Ermolieff a Parigi : esilio, impressionismo, internazionalismo », *Griffithiana*, 35/36, 1989, p. 41.



écho de deux cultures, qui renvoient à deux époques et à deux pays : à côté de la France contemporaine où se déroule l'action du film tourné sur le chemin de l'émigration, il y a dans le film un renvoi latent à la Russie (la production s'est étalée sur Ialta-Constantinople-Marseille-Paris, autrement dit, la Russie représente le passé et la France, le présent). Souvenons-nous des deux coupes temporelles de *La Dame de pique* : la comtesse âgée-Hermann et la comtesse jeune-le comte de Saint-Germain. On est face à une situation renversée : la France représente le passé et la Russie le présent. Mais *Une angoissante Aventure* fait aussi intervenir le contexte culturel français d'une époque antérieure (le passé français évoqué à travers la culture française) : la référence à *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset, qui explique peut-être que le prénom du héros joué par Mosjoukine soit Octave, le thème de la femme fatale, de l'amour sans espoir d'un jeune homme, l'opposition de la ville et de la campagne et le thème de « l'enfant de son temps ». C'est ce qui fait naître dans le film le thème de l'enfant abandonné, thème d'une auto-description métaphorique propre à la sensibilité des émigrés : dans *Une angoissante Aventure* on crée une « Société des enfants abandonnés » qui est l'antithèse de la « Société des joueurs riches » de *La Dame de pique* de 1916.

La référence à *La Dame de pique* est encore plus nette dans le film de V. Tourjansky *Manolescu* (1929). Le scénario de Tourjansky reproduit avec une précision minutieuse la situation de la nouvelle de Pouchkine, mais le thème du crime pour de l'argent y est affaibli jusqu'à devenir une tricherie mesquine : « Le lendemain soir, des camarades se réunissent chez Georges. Tous sont d'excellente humeur. Quelqu'un propose une partie de cartes. Georges joue et perd... Il a sans cesse Mouche devant les yeux, il tient en main la dame de pique et il lui semble que c'est Mouche. [Rappelons que le Hermann de Pouchkine et de Protazanov croyait lui aussi que la carte avait pris vie et que la vieille comtesse clignait de l'œil]. Georges commence à tricher. Il glisse des huit et des neuf dans son jeu tout en se débarrassant de cartes faibles de manière à gagner à son gré des sommes plus ou moins élevées... Il gagne... Il se laisse aller à l'imprudence. Une carte tombe de sa main, Falsea se dresse d'un bond et l'empoigne par le bras <sup>10</sup>. » Malgré l'affaiblissement de la situation, le principe même du sujet de *La Dame de pique* est reproduit par Tourjansky avec précision : la carte fatale leurre tout

10. Žorž Manolescu, RGALI, f. 2632, op. 1, e.xr. 4, l. 4.

d'abord le joueur grisé par ses brusques gains, puis elle le perd lorsqu'il a oublié toute prudence.

Le projet intéressant de tourner une version de *La Dame de pique* avec Asta Nilsen et Gregory Chmara témoigne de la force émotionnelle que l'œuvre de Pouchkine a acquise dans la conscience occidentale : « La Duse de l'écran, la très grande actrice Asta Nilsen, est invitée par National-Films pour tourner une série de films. On se propose de réaliser une suite d'œuvres qui mettraient en scène la femme durant les quatre saisons de sa vie : le printemps, l'été, l'automne, l'hiver. On a décidé d'adapter dans ce but à l'écran plusieurs grandes œuvres de la littérature mondiale. À ce jour, on se prépare à tourner *Hedda Gabler*. On envisage de faire ensuite appel à *Anna Karénine* et à *La Dame de pique*. Dans cette dernière œuvre, Asta Nilsen jouera le rôle de la vieille comtesse. Cette série suscite beaucoup d'intérêt car le talent et la technique pleine de virtuosité d'Asta Nilsen permettront sans aucun doute à l'actrice de relever avec éclat le défi que constitue ce rôle si difficile. La présence d'un acteur aussi cultivé que Gregory Chmara qui incarnera les principaux rôles masculins de la série sera aussi un élément précieux pour le succès du film. C'est à F. Eckstein qu'on a confié la mise en scène <sup>11</sup>. »

Tournée en France, *La Dame de pique* de Fedor Ozep (1937) n'est pas seulement l'automne de Marguerite Moréno qui y joue le rôle principal, ce sont aussi, sans conteste, les souvenirs que garde Ozep de son propre printemps et de son propre été, passés en Russie et en URSS. Ce film fait manifestement référence à la source littéraire, mais indirectement, par le truchement de *La Dame de pique* de Protazanov dont Ozep a coécrit le scénario, ainsi que l'attestent certaines sources (notamment les archives de la famille de Fedor Ozep) <sup>12</sup>. C'est ce qui explique la touche classique du style de Protazanov : les célèbres ombres sur le mur que l'on retrouve dans le film d'Ozep, le jeu des images renvoyées par les miroirs, le visage de la vieille comtesse sur la carte soudain animée, la scène de la folie de Hermann incarné par Pierre Blanchard, qui rappelle le personnage créé par Ivan Mosjoukine. Toutefois, au tout début de son film, dans la scène de l'arrivée de Hermann au relais de poste, Ozep se cite lui-même. C'est une réminiscence de l'adaptation à l'écran, sous le titre *Le Régistrateur de collègue* (*Kolležskij registrator*) de la

11. « Asta Nilsen i G. Chmara u 'Nacional' Fil'ma' » [Asta Nilsen et Gregory Chmara à 'National-Films'], *Èkran*, Berlin, 1924, p. 31.

12. David Godin, « Fedor Ozep : A Brief Biography », *Griffithiana*, 35/36, 1989, p. 73.





*Cagliostro ou Les Faux-maçons*,  
de Ladislav Starevitch, tourné en 1918

nouvelle de Pouchkine *Le Maître de poste* (*Stacionnyj smotritel'*) ; Ozep avait co-écrit avec V. Tourkine le scénario de ce film tourné durant la période soviétique par Iou. Jeliaboujski et I. Moskvine (1925). D'ailleurs, une scène renvoie au thème des joueurs dans la littérature russe étudié par

Iouri Lotman. Il s'agit de la partie de cartes disputée au relais de poste tandis que les voyageurs attendent le départ ; Hermann est battu par un tricheur qui doit lui rendre son argent sur intervention du capitaine que l'on voit ensuite allumer un cigare à un billet de banque. Cette scène relève en partie du mythe de la Russie et du mystère de l'âme russe, très répandu dans le cinéma de l'émigration. Le film d'Ozep est riche en passages de ce type, destinés de toute évidence au goût européen. C'est notamment le cas de la scène finale où Hermann semble recouvrer la raison et retrouve donc, probablement, l'espoir d'être heureux avec Lise ; cette concession au spectateur occidental en forme de timide « happy end » est une véritable atteinte au texte de Pouchkine. Figurent également parmi les adaptations au goût européen les troïkas, le chœur orthodoxe russe (lors du service funèbre pour la comtesse), et la modification du personnage de la Dame de pique, qui cesse d'être une mégère dont la pupille Lise est le souffre-douleur pour se muer en une grand-mère pleine de bonté, une « babouchka » : le mot n'est d'ailleurs pas traduit, mais transcrit et la comtesse appelle la jeune fille « ma colombe » (*golubka*), un terme qui n'est pas usité en français comme expression marquant l'affection, mais qui est un calque de la tournure archaïque russe *golubuška*. La scène la plus surprenante est celle du duel d'Hermann avec le capitaine Eletski, son rival jaloux auprès de Lise dont les deux héros sont épris dans le film ; on y voit Hermann tirer en l'air et sacrifier son amour en cédant la jeune fille à son ami. Le thème du duel où l'on renonce à tirer sur l'adversaire renferme une allusion à un passage de la nouvelle *Le Coup de pistolet* (*Les Récits de Belkine*) et évoque même peut-être pour le spectateur occidental peu familier de l'œuvre de

Pouchkine un épisode célèbre de la vie du poète : son duel provoqué par la jalousie. Le film d'Ozep se situe à la confluence de plusieurs traditions culturelles : le cinéma russe de la période pré-révolutionnaire, le cinéma soviétique, le cinéma de l'émigration. Il fait référence aussi bien à la culture russe à laquelle Ozep est intimement lié qu'au spectateur français pour lequel le metteur en scène travaille à cette époque-là.

Le scénario d'Evgueni Zamiatine, la dernière version de l'adaptation à l'écran de *La Dame de pique* que nous étudierons, offre une autre sphère de références culturelles. Evgueni Zamiatine a écrit ce scénario à Paris, entre novembre 1931 (date à laquelle Zamiatine émigre sur autorisation de Staline qui répond ainsi à la lettre que l'écrivain lui a adressée en juin 1931<sup>13</sup>) et mai 1935. Nous pouvons établir cette dernière date grâce à une lettre figurant dans les archives Bakhmeteff conservées à l'université de Columbia ; datée du 14 mai 1935, cette lettre adressée par Evgueni Zamiatine à Charles Malamuth a été acheminée de Paris à Los Angeles. Ce texte donne une idée de la situation qui était celle de Zamiatine en émigration et du jugement que portait l'écrivain sur son travail dans le milieu du cinéma : « [...] Comme vous le voyez, je suis en vie. Mais, pour être honnête, ma façon de vivre me plaît bien peu. Le solide capital que j'ai dans la tête, je le dépense en ersatz ; j'écris des scénarios, parce que c'est le seul travail qui soit à peu près convenablement rémunéré ici. Bien que ce soit payé une misère, si l'on se réfère aux normes américaines. Je ne parviens pas à « anticiper » six mois de budget pour m'atteler à un roman. Le plus grand luxe que je puisse m'offrir est d'écrire de nouveaux récits à publier en français, en néerlandais, en anglais, mais surtout pas en russe. [...] Cette vie n'a bien sûr aucun sens. Il faut essayer de provoquer un nouveau "coup d'État"<sup>14</sup>. Mais lequel ? Regagner ma patrie ? Mais elle m'a été jusqu'ici plutôt une marâtre qu'une mère. Certes, on dirait que les choses ont changé aujourd'hui, mais pas pour moi, j'en ai bien peur. Les écrivains ont la belle vie, là-bas. Mais quand je lis cette « belle vie » dans la Liter[atournaïa] Gazeta par exemple, quand je vois cette flatterie éhontée envers la hiérarchie, je suis pris d'une violente nausée. Si je rentre dans mon pays, je ne me rangerai pas parmi les professionnels de la flagornerie et je

13. Voir V.E. Baskakov, « Evgenij Zamjatin i kinematograf » [Evgueni Zamiatine et le cinéma], *Kinovedčeskie zapiski*, Moscou, 3, 1990, p. 90.

14. En français dans le texte.

demeurerai donc un écrivain « hors cadre », condamné à un mutisme total, ou peu s'en faut.

Donc, pourquoi ne pas tenter ma chance aux États-Unis <sup>15</sup> ? »

En demandant à Charles Malamuth de l'aider à s'installer aux États-Unis, Zamiatine propose de faire des conférences ayant pour thèmes le théâtre soviétique, la littérature soviétique, les enfants soviétiques ; il demande qu'on essaie de publier en Amérique son récit *Au bout du monde* (*Na kuličkax*) qui vient d'être traduit en français et pour finir, propose des scénarios : « Une dernière chose. Je vous adresse trois scénarios, ou plutôt quatre. Le premier, *The Captured Tsar*, porte sur Alexandre II et Iourevski. Le deuxième s'intitule *Le Grand Amour de Goya*. Le troisième, *Le Fléau de Dieu*, est consacré à Attila. Le quatrième, c'est *La Dame de pique* <sup>16</sup>. »

On a toutes les raisons de penser que Zamiatine a joint le scénario de *La Dame de pique* au dernier moment. Outre son lapsus « trois [...] ou plutôt quatre », on en veut pour preuve qu'il ne souffle mot de *La Dame de pique* dans le commentaire qu'il fait plus loin de ses « manuscrits ». Le texte du scénario, conservé dans ce même fonds Zamiatine des archives Bakhmeteff, ne comporte que deux annotations, qui sont toutes les deux des évidences : « le scénario est fondé sur la nouvelle de Pouchkine » et « on peut avoir recours pour le film à la musique de l'opéra de Tchaïkovski *La Dame de pique* ». Le texte du scénario ne présente pas de lien direct avec aucune des précédentes adaptations à l'écran de la nouvelle de Pouchkine. Pour autant que la citation rapportée plus haut permette d'en juger, le rapport que Zamiatine entretient avec le cinéma est foncièrement alimentaire. En même temps, il s'efforce d'adapter la nouvelle de Pouchkine pour l'écran, c'est-à-dire de la rendre scénique, intéressante pour le spectateur, utilisant fréquemment des procédés puisés dans l'arsenal des moyens du genre, fort éloignés de l'esprit de l'original, et traitant avec assez de liberté le sujet. En un sens, le travail sur le scénario de *La Dame de pique* débouche pour Zamiatine, en dépit de toute la condescendance qu'il peut éprouver vis-à-vis du cinéma, sur une issue unique : proposer sa

15. Columbia University Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Rare Book and Manuscript Library, Zamiatin Collection, box N5, folder « Correspondence ». Letter of E. Zamiatin to Charles Malamuth, 14.05.1935, p. 1.

16. *Ibid.*, p. 1a. *The Captured Tsar* (en anglais) (= *Car' v plenu*) ; *Le Grand Amour de Goya* (en français) (= *Velikaja ljubov' Goji*) ; *Le Fléau de Dieu* (en français) (= *Bič božij*).

propre variante de la nouvelle de Pouchkine, réécrire le texte classique.

Ainsi, par exemple, le scénario commence à partir d'une scène qui n'est que de façon très générale reliée à la situation que nous propose *La Dame de pique* et qui pourrait bien nous livrer la quintessence de la conception des potentialités du cinéma que le spectateur-écrivain s'est formée : « Dans un salon riche, aristocratique semble-t-il, il se passe quelque chose de fort étrange : des danseurs et leurs cavalières, vêtus des costumes les plus bigarrés (en Turcs, en bergères, en chevaliers, en Égyptiennes, en diables, en moines) entourent un homme qui se tient au milieu de la pièce. Le sourire aux lèvres, celui-ci laisse planer sur tous ces personnages un regard fixe et perçant et ensuite on voit la pièce se remplir d'eau, de plus en plus. Cris d'effroi, les dames relèvent leurs robes, se perchent sur les chaises. Un homme obèse, en trébuchant, tombe dans l'eau, suffoque, se débat. Le personnage qui continue de se tenir calmement au milieu fait un signe de main. L'eau disparaît instantanément. L'obèse cependant continue de se noyer et de crier : "Au secours !", en gigotant sur le plancher pourtant parfaitement sec du salon. Il n'y a eu, bien sûr, pas du tout d'eau, ce n'était que l'une des farces du célèbre comte Saint-Germain à une soirée costumée à Paris chez le duc d'Orléans. L'obèse se relève enfin, regarde autour de lui d'un air égaré. Éclats de rire. Il devient l'objet des risées de toute l'assemblée. C'est le comte russe X, époux d'une beauté qui est connue de tout le Paris mondain sous le nom de la "Vénus moscovite"<sup>17</sup>. Aujourd'hui elle est costumée comme "La Dame de pique", ce qui lui va extrêmement bien<sup>18</sup>. »

Dans cet épisode, qui ajoute au sujet pouchkinien une note de grotesque digne des comiques américains, en même temps que des artifices dignes de Méliès, on trouve également la thématique mystico-satanique du cinéma russe de la fin des années 1910 qui subissait l'influence de la littérature et de la philosophie du symbolisme et qui hésite ici entre référence et parodie. La relation qui se noue entre la jeune comtesse et Saint-Germain (justifiée par la fable mais qui, dans le sujet de la nouvelle de Pouchkine, est simplement évidente) se produit à une époque où le thème carnavalesque est classique pour le cinéma des émigrés ainsi que, semble-t-il, pour leur

---

17. En français dans le texte.

18. Columbia University Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Rare Books and Manuscript Library, Zamiatin Collection, box N2, « *Pikovaia dama* » (film scénario), p. 1-2.



univers mental (la vie sous un masque, sous les apparences d'autrui). Dans l'ensemble, le style du scénario de Zamiatine est des plus elliptique, on a l'impression que l'auteur de cette adaptation est impitoyable envers l'œuvre littéraire, qu'il met à profit son alibi (rap-

procher le texte du goût du spectateur occidental), et que le cinématographe ne représente pour lui que ce qu'étaient les cartes pour Hermann. Le scénariste introduit dans le texte de l'adaptation des éléments de vaudeville en modifiant et en dégradant du point de vue du genre les relations entre la comtesse et Saint-Germain : « [...] elle [la Dame de pique *N.N.*] s'approche du comte Saint-Germain. Quels que soient les rapports qu'elle entretient avec son mari, elle est irritée du fait que Saint-Germain l'a mise dans une situation ridicule. Les joues brûlantes de courroux, elle est maintenant plus séduisante que jamais. Tout en l'admirant, Saint-Germain déclare avec une tranquille insolence qu'il est prêt à réparer sa faute et que pour cela il l'attend chez lui le lendemain soir. Outragée par l'insolence de Saint-Germain, la Dame de pique lui donne un soufflet. Saint-Germain, sans s'émouvoir, baise galamment la main qui l'a frappé, mais ajoute qu'il obligera la dame à le dédommager pour ce geste. La Dame de pique s'installe pour jouer aux cartes. Elle sent avec inquiétude et irritation peser sur elle le regard de Saint-Germain qui ne la quitte pas des yeux. Elle ne cesse d'augmenter les mises pendant le jeu, et ne tarde pas à perdre au profit du duc d'Orléans une énorme somme d'argent. Elle se retire alors avec son mari en promettant au duc de lui envoyer l'argent qu'elle a perdu le lendemain.

[...] Arrivée de la Dame de pique chez elle, explication avec son mari. Celui-ci, personnage ridicule, veule, se révolte de façon imprévue. Il refuse catégoriquement de payer les pertes de sa femme. Elle l'envoie alors dormir dans une autre pièce. Mais la punition n'est d'aucun effet. Le lendemain matin l'époux révolté n'en démord pas. La Dame de pique se retrouve dans une situation



sans issue. Il lui faut coûte que coûte payer au duc ses dettes de jeu aujourd'hui même. Mais où trouver cette somme astronomique ? C'est alors qu'on lui annonce la visite impromptue du comte Saint-Germain. Comme toujours, celui-ci montre une ironie tranquille. En tant que bon chrétien, il veut rendre le bien pour le mal à la comtesse. Il sait qu'elle n'a pas de quoi rembourser sa dette de jeu, mais il peut lui sauver la mise. Sous certaines conditions il peut lui livrer le nom de trois cartes grâce auxquelles la Dame de pique pourrait le soir même gagner n'importe quelle somme au jeu. [...] Première condition : la Dame de pique doit promettre de ne plus jamais profiter du secret de ces trois cartes ni les nommer. Deuxième et dernière condition : la nuit prochaine elle doit se rendre chez lui à l'heure qu'il lui avait indiquée la veille pour lui confirmer son succès au jeu. La Dame de pique est contrainte de donner son accord. [...] Au cours de la nuit, elle est annoncée chez Saint-Germain avec un tas d'argent. Elle a effectivement gagné au jeu une somme colossale qui dépasse de loin l'argent qu'elle avait perdu. Elle reste en compagnie de Saint-Germain jusqu'au lendemain matin. Après cette nuit d'amour, les rôles se trouvent inversés. Elle est désormais la reine et lui n'est plus qu'un sujet tendrement soumis. Mais la belle, pétrie d'amour-propre, n'a pas oublié l'insolence montrée par son partenaire la veille ni qu'elle a dû passer par ses conditions. Et lorsque Saint-Germain lui demande quand ils se verront à nouveau elle lui déclare imperturbablement : "Je n'en sais rien. Peut-être dans vingt ans ou peut-être même quarante." Le lendemain elle part avec son mari à Saint-Petersbourg. La Dame de pique a vu juste. Le sentiment sincère de Saint-Germain est blessé. Mais il ne tarde à se reprendre. C'est avec le même ton de même raillerie insolente qu'il lui demande alors si la perspective de retrouvailles au bout de quarante ans ne l'effraie point. Déjà, elle a quelques rides, qu'on remarque à peine, certes, mais qu'en sera-t-il alors ? Il a touché le point le plus sensible. Le spectre de la vieillesse astucieusement invoqué par Saint-Germain se dresse soudain devant





elle. Elle supplie Saint-Germain de lui donner en guise d'adieu un 'élixir de jouvence', puisque chacun sait qu'il le possède. Un geste de la main de Saint-Germain, et voilà la Dame de pique plongée dans un sommeil hypnotique. Il lui ordonne alors par suggestion de se sentir toujours jeune. Il le lui répète alors qu'elle est déjà réveillée. La belle est satisfaite. Elle ne soupçonne aucunement qu'il s'agit d'une vengeance des plus subtile et des plus cruelle de la part de Saint-Germain <sup>19</sup>. »

Une situation de vaudeville ne pouvait être suggérée chez Pouchkine que par les relations entre la comtesse et son mari (« Feu mon grand-père, autant qu'il m'en souvient, lui servait d'intendant en quelque sorte <sup>20</sup>. ») ainsi que par la scène où on le voit puni pour son refus aussi imprévu qu'obstiné de lui payer sa dette (« Elle le giffla, et, pour consommer la disgrâce, fit, cette nuit-là, chambre à part <sup>21</sup>. ») Après la trivialisation voulue de la situation, que Zamiatine va encore accentuer par la suite, suit chez Pouchkine son ennoblissement : « Vous avez entendu parler du comte de Saint-Germain, dont on raconte tant de merveilles. Vous savez qu'il se faisait passer pour le Juif errant, pour l'inventeur de l'élixir de vie, de la pierre philosophale. [...] Ma grand-mère, qui l'aime encore à la folie, ne supporte pas d'entendre parler de lui sans respect. Elle savait que le comte de Saint-Germain pouvait disposer de sommes énormes, et décida de s'adresser à lui. Elle lui écrivit donc un billet, le priant de passer au plus tôt chez elle. Le vieil original accourut, et la trouva tout accablée de désespoir [...]. Saint-Germain se mit à réfléchir : "— Je vous avancerais bien cette somme, dit-il, mais je sais que vous n'auriez de repos qu'après me l'avoir rendue, et je n'aurais donc pas levé vos ennuis. Je propose un autre moyen : regagner l'argent. [...] Et il lui révéla un secret que chacun de nous paierait cher <sup>22</sup>..." »

Dans le processus d'adaptation de *La Dame de pique*, Zamiatine développe et mène jusqu'à l'extrême limite ce que Pouchkine laissait le soin à son lecteur d'imaginer. Chez Pouchkine, on peut lire : « La comtesse commença à se déshabiller devant un miroir. On lui ôta son bonnet orné de roses ; on enleva sa perruque poudrée, découvrant ses cheveux tout blancs coupés ras. Les épingles pleuvaient autour d'elle. Sa robe jaune brodée d'argent

19. *Ibid.*, p. 2-4.

20. A. Pouchkine, *op. cit.*, p. 428.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 429.

glissa jusqu'à ses pieds gonflés. Hermann assista à tous les mystères répugnants de cette toilette. Enfin la comtesse demeura en peignoir et en bonnet de nuit. En ce costume plus conforme à son âge, elle paraissait moins hideuse et moins effroyable <sup>23</sup>. » Chez Zamiatine, la même scène est traitée d'après le thème qu'on lui a donné de l'élixir de vie sur le mode de l'illusion, de l'incapacité à prendre conscience de son âge qui rend la vieillesse encore plus repoussante : « Hermann est comme précédemment dans son cabinet noir, qui donne sur la chambre de la vieille comtesse. Là se déroule la toilette de nuit de la Dame de pique. Les chambrières enlèvent la poudre de riz et le rouge, enlèvent la perruque, et, au lieu de la femme qui, dans la salle de bal, pouvait encore passer pour belle, il ne reste plus qu'une ruine. De sa cachette Hermann observe ce spectacle effrayant <sup>24</sup>. »

Dans la veillée de la Dame de pique, celle-ci est dépeinte par Pouchkine sous l'aspect d'un cadavre pétrifié, mais l'apparition dans sa chambre d'un jeune homme a pour effet de ramener à la vie cette morte : « La comtesse, toute jaune, remuait ses lèvres pendantes et se balançait de droite et de gauche. Dans ses yeux ternes on lisait une absence complète de pensée, et, en la regardant se balancer ainsi, on aurait pu croire que le mouvement de l'horrible vieille ne provenait pas de sa propre volonté, mais d'un secret mouvement galvanique.

Subitement, ce visage de mort changea d'expression. Les lèvres cessèrent de remuer, les yeux s'animèrent. Un inconnu s'était dressé devant la comtesse <sup>25</sup>. »

Chez Zamiatine, Hermann devient un transfuge de l'au-delà, de ce miroir qui, chez Pouchkine, n'était que le témoin de la toilette de nuit de la comtesse ; et l'animation de la comtesse qui l'a pris pour le jeune Saint-Germain (selon une note du scénariste, un seul et même acteur devait jouer les deux rôles) revêt un caractère totalement ambigu.

« Enfin les chambrières sont congédiées. La Dame de pique reste seule, figée, immobile dans son fauteuil. Devant elle, sur le trumeau entre les fenêtres, il y a un miroir, avec le portrait de Saint-Germain qui s'y reflète vaporeusement. La vieille comtesse semble commencer à sommeiller. Le reflet de Saint-Germain dans le miroir vacille. Et soudain, comme sorti du miroir, Hermann fait son appa-

23. *Ibid.*, p. 442.

24. E. Zamjatin, « *Pikovaja dama* », *op. cit.*, p. 13.

25. A. Pouchkine, *op. cit.*, p. 442.

rition. Il s'approche lentement de la vieille comtesse. L'espace d'un instant, elle marque de l'effroi. Mais aussitôt après l'expression de son visage change. Elle a reconnu le jeune officier, se redresse dans le fauteuil et... lui tend les bras. Hermann recule. Son visage exprime dégoût et effroi. La Dame de pique le voit. Elle se laisse retomber dans son fauteuil. Le visage caché dans ses mains, elle est toute secouée de sanglots silencieux. Hermann est maintenant agenouillé à ses pieds, il l'enlace, lui éloigne les mains de son visage, la supplie de lui pardonner. Et si son cœur à elle ne recèle ne serait-ce qu'une goutte de sentiments humains, de le sauver. Sa vie est entre ses mains, il lui faut absolument savoir les trois cartes. Trois cartes, pour l'amour de Dieu, pour l'homme aimé, pour l'amour, puisqu'autrefois son cœur a frémi pour l'amour. La vieille comtesse demeure assise, immobile, comme si elle n'entendait pas, sans voir Hermann, qui attend avidement sa réponse. Rendu furieux, Hermann bondit sur ses pieds et sort un pistolet. Si elle ne veut pas répondre de bon gré, il l'obligera bien à parler. Recroquevillée dans son fauteuil et se protégeant de ses bras tendus, la Dame de pique murmure : "Non, non, je veux vivre. – Alors, les trois cartes, dit Hermann impitoyable <sup>26</sup>". »

À partir de cet instant, le développement de l'action du scénario de Zamiatine suggère une contamination entre les motifs de *La Dame de pique* et de ceux de *Crime et châtiment*. Le pistolet que Hermann a fait tomber dans la chambre de la comtesse suscite une enquête judiciaire. Celle-ci est menée par un juge d'instruction vétilleux qui joue avec Liza (Elisabeth ?) « comme le chat avec la souris » et qui rappelle Porphyre Petrovitch. Les deux sujets se confondent pour culminer dans la scène où Hermann perd au jeu. Le juge, accompagné d'un officier de la place, se rend chez Tchékalinski où l'on joue afin d'arrêter Hermann. Celui-ci, en voyant la carte fatidique, perd l'esprit et se venge, deuxième mise à mort de la comtesse, mais pour cette fois volontaire. « Hermann n'entend rien. Il ne quitte pas des yeux la carte qui a entraîné sa perte. Et soudain il voit une bouche édentée, tordue par un rictus. La Dame de pique lui sourit et lui fait des clins d'œil... Pris d'un accès de folie furieuse, il crie : "Ah, maudite vieille... Il faut te tuer une seconde fois !" Il saisit alors une dague posée sur une chaise et la plante dans la carte. [...] On emmène Hermann à l'asile d'aliénés <sup>27</sup>. »

26. E. Zamiatin, *op. cit.*, p. 13-14.

27. *Ibid.*, p. 23-24.

La référence à Dostoïevski de façon générale apparaît dans le scénario de Zamiatine déjà auparavant sous la forme d'un Saint-Pétersbourg nocturne dans lequel erre Hermann qui cherche à échapper à ses créanciers. La seconde fonction des cartes qui est la divination, l'expression de la volonté de ce même Hasard dont parlait dans son article Iouri Lotman est ici exprimée par les prédictions d'une tzigane : « Dans la rue une tempête de neige. Lanternes, colonnes, monuments. Le Saint-Pétersbourg nocturne file devant Hermann comme dans une hallucination. Il se retrouve devant l'entrée de la résidence de la Dame de pique, puis dans un parc où les arbres lui tendent des mains noires. Et enfin il échoue dans un bouge ouvert la nuit. Musique, chants des tziganes, danses. Larmes d'ivrogne d'un marchand qui se repent publiquement d'on ne sait quel assassinat. Avec l'argent qui lui reste Hermann commande du vin. Le visage tragique du jeune officier attire l'attention de l'une des tziganes. Elle prend place à côté d'Hermann, prend sa main, et elle est frappée par les événements inéluctables et proches qu'elle déchiffre dans les lignes de sa main. "La mort ?" lui demande Hermann. "Oui, mais pas la tienne", lui répond la tzigane. Elle voit des tas d'or, et puis quelque chose de tel qu'elle en est elle-même effrayée et devient silencieuse. Elle éprouve une pitié involontaire pour cet homme condamné par le destin. Remplie d'une compassion mêlée de tendresse, elle lui prodigue des caresses et Hermann, en se relâchant, s'incline soudain vers elle comme un enfant. Elle l'emmène chez elle <sup>28</sup>. »

Les reminiscences de différents thèmes de la littérature russe, de Dostoïevski jusqu'à Gogol (voir *Les Joueurs* et *Le Journal d'un fou*) et même Sologoub (*Mademoiselle Liza*, comme est souvent nommée l'héroïne du scénario) sont imbriquées dans le schéma du sujet pouchkinien du scénario de Zamiatine. On peut entendre les harmoniques de ces thèmes dans la scène finale qui représente un dénouement typique pour le cinéma émigré, un *happy end* paradoxal : le héros a perdu l'esprit (final russe tragique) mais il est heureux (le spectateur occidental attribuera tout cela aux particularités de la mystérieuse âme russe, mais, pour lui, le héros ne doit pas souffrir à la fin du film). Mais ce spectateur croira-t-il à la possibilité d'un final si étrange ?

« Scène finale dans l'asile d'aliénés. C'est déjà l'été. On psalmodie des prières. Le bruissement d'une danse. Un cri de commandement. Rires. Tout se mêle en une symphonie sauvage. Et soudain

28. *Ibid.*, p. 6.

elle cesse, un silence plein de recueillement s'installe. Dans la salle est entré Hermann. Devant lui tous se prosternent, on lui embrasse les mains. Les uns le considèrent comme un homme immensément riche, pour d'autres il est Napoléon, pour d'autres encore un saint. Il accepte toutes ces marques de déférence comme un dû, il règne ici sur tous. Il dispose enfin du pouvoir sur les autres, il est heureux. On appelle Hermann au parloir où l'attend Liza qui lui a apporté de la nourriture et des fleurs. Il ne la reconnaît pas. Avec une grâce royale, il ordonne à l'employé de l'asile qui l'accompagne de remettre à cette jeune fille mille pièces d'or. Liza s'efforce de réveiller en lui sa conscience et il semble effectivement que quelques images du passé défilent dans son cerveau. Les bruits des fous qui parviennent de la salle deviennent moins [complexes ? N. N.]. De plus en plus nettement s'entendent des fragments de musique de bal, le tintement de l'or aujourd'hui, l'orchestre d'un restaurant, un chant liturgique. Tout cela peu à peu est couvert par les cris de joie des fous qui s'élèvent brusquement. L'ombre qui avait gagné le visage de Hermann se dissipe. Après avoir fait un signe d'adieu à Liza, il se retire, c'est qu'on l'attend. Le médecin console Liza, qui retient ses larmes à grand peine : Monsieur Hermann se sent parfaitement heureux. Et lui, qui est docteur, se demande souvent s'il est si utile que cela de chercher à guérir les gens du bonheur <sup>29</sup>. »

Le scénario de Zamiatine ne fut pas mis en scène. Sa carrière au cinéma ne fut pas très heureuse dans l'ensemble. Il est possible que le cinématographe se soit vengé ainsi de l'attitude qu'avait Zamiatine envers le métier de scénariste. Il est également possible que Zamiatine ait été organiquement inapte à s'assimiler pareille fonction. Le chercheur allemand Reiner Holdt cite à ce sujet dans un article le témoignage que nous livre A. Steinberg, qui connaissait personnellement Zamiatine, dans ses mémoires : « On l'écoutait poliment, on prenait congé de lui et on ne lui promettait même pas une réponse... L'un des dirigeants d'une firme cinématographique allemande qui s'intéressait aux œuvres de Zamiatine et les lisait traduites en allemand lui avait dit : "Vous êtes très Russe, il vous est impossible de vous adapter à notre vie <sup>30</sup>." »

29. *Ibid.*, p. 24.

30. A. Štejnberg [Steinberg], *Druz'ja moix rannix let (1911-1928) [Amis de mes années de jeunesse]*, Paris, 1991, p. 162. (cité d'après : Rajner Gol'dt [Rainer Holdt], « Podzemel'e Guntona [Le Sous-Sol de Hunton] : un scénario inconnu de Zamiatine », in L. Geller [Heller], *Novoe o Zamjatine [Du nouveau sur Zamiatine]*, Moscou, « MIK », 1997, p. 157.



Cette opinion émise par un producteur allemand de cinéma suscite toute une série de réflexions incidentes. Dans quelle mesure peut-on « adapter » à une vie étrangère un texte littéraire engendré par son propre pays et sa propre époque ? Un écrivain peut-il se faire l'auteur d'une adaptation littéraire sans devenir coauteur aux dépens du scénariste ? Il n'existe pas de réponse unique à ces questions, mais pour l'instant, parmi toutes les adaptations à l'écran de la nouvelle de Pouchkine, c'est le film de deux cinéastes russes bien éloignés de la littérature qui demeure un chef-d'œuvre inégalé : *La Dame de pique* que Protazanov et Mosjoukine ont tourné en Russie en 1916 avant de prendre le chemin de l'exil.

*Institut du cinéma de Moscou (NIIK)*

*Traduit du russe par Roger Comtet et Sylvie Martin*