

ANNA KARÉNINE :
UNE TRANSPOSITION PROBLÉMATIQUE,
ENTRE CENSURE ET STÉRÉOTYPES

HÉLÈNE MENEGALDO

Le titre du roman de Tolstoï n'évoquera à personne l'image de Lévine fauchant avec ses paysans. Pourtant, c'est lui qui, au terme d'une gestation de quatre années, était devenu le héros principal et le porte-parole de l'auteur. Ce détail montre à quel point sont prégnantes les images des films successifs qui ont constitué le drame d'Anna en l'histoire exemplaire d'une femme déchirée entre sa passion pour son amant et l'amour qu'elle porte à son fils, rejetée par le monde qu'elle défie et enfin acculée au suicide.

Anna Karénine, en effet, a connu une grande fortune au théâtre et surtout à l'écran : la première adaptation américaine, muette, date de 1915, elle sera suivie en 1927 de *Love*, avec Greta Garbo dans le rôle-titre, et du film de Clarence Brown huit ans plus tard. Après guerre, les studios de Londres en tourneront un remake et, plus près de nous, le film de Bernard Rose fera revivre l'immortelle héroïne. Le sujet connu certainement des adaptations en Russie avant même la révolution, puisqu'entre 1908 et 1917, il y eut plus de trente films tirés des œuvres de Tolstoï.

La situation change au pays des soviets. En effet, si Lénine voit en Tolstoï le « miroir de la révolution », il souligne aussi les contradictions de son œuvre, le danger du tolstoïsme et les limites d'une pensée qui, tout en dénonçant le capitalisme, n'a pas su comprendre l'importance de la classe montante, du prolétariat. Par ailleurs, le chef bolchévique se méfie « de ceux qui ont les yeux constamment fixés sur la seule question sexuelle, comme Bouddha sur son nom-

bril [...]. Dans le parti, au sein du prolétariat en lutte, conscient de son appartenance de classe, il n'y a pas de place pour ça¹ ». Les « débris d'empire » que sont Anna et Vronsky vont bientôt céder la place, sur les écrans, aux « bâtisseurs de la vie nouvelle ». Il fallut attendre 1967 pour qu'un metteur en scène osât s'attaquer en URSS à un ouvrage aussi peu prolétaire, mais en même temps si propice aux grandes fresques qu'affectionnait le cinéma soviétique.

Le roman se prête en effet admirablement aux reconstitutions historiques à grand spectacle, aux morceaux de bravoure tels que les courses de chevaux, à des moments d'intense émotion lors des manifestations d'une passion qui, pour les spectateurs non-Russes, manifeste la démesure de l'âme slave. La comparaison entre les deux adaptations américaines et la version franco-anglaise de 1948, réalisée par Julien Duvivier, en permettant de repérer les éléments retenus, devrait éclairer les contextes de production, en particulier l'arrière-plan idéologique propre à chacune des deux aires géographiques. À cet égard, l'image de la Russie véhiculée par ces films est révélatrice et il semble pertinent d'évoquer le film soviétique de A. Zarkhi pour voir si, de ces « regards croisés », ressort une vision que l'on pourrait rapprocher de l'ouvrage de Tolstoï dont les principales caractéristiques vont d'abord être brièvement rappelées.

I. DU ROMAN À L'ÉCRAN : UNE QUESTION DE CHOIX

S'inspirant à l'origine d'un fait divers, Tolstoï voulait traiter de l'adultère et de ses conséquences. Rapidement, le roman familial, genre déjà un peu désuet à l'époque, s'étoffe et se transforme en fresque historique et sociale ancrée dans la réalité de son temps mais reflétant aussi les problèmes intérieurs de l'auteur : après l'abolition du servage en 1861, la Russie vit une période de rupture où s'amorce le déclin de la noblesse et l'ascension parallèle de nouvelles couches sociales tandis que s'intensifie l'activité révolutionnaire qui aboutira, en 1882, à l'assassinat du tsar libérateur. Le passage à la modernité, symbolisé dans le roman par le développement du chemin de fer avec son monstre d'acier, la locomotive, s'accompagne de changements dans les mœurs : la question de l'émancipation féminine est à l'ordre du jour, elle apparaît à plusieurs reprises dans le texte de Tolstoï. En même temps, l'écrivain traverse une

1. Lénine, *Sur l'art et la littérature*, T.III, Paris, 10/18, 1975, p. 133-134.

grave crise morale et connaît la tentation du suicide, qu'il attribue-ra à son alter ego, Lévine.

L'histoire des amours de Lévine et de Kitty vient alors doubler l'histoire initiale d'Anna et de Vronsky, les intrigues se croisent et s'enchevêtrent, les deux fils du récit étant reliés par Stiva Oblonsky qui, bien qu'étant responsable de la faute première qui déclenche la narration, représente une certaine forme de stabilité : il est en effet le seul personnage sur lequel les événements n'ont aucune prise, sa nature terrienne le protégeant de toute inquiétude métaphysique. Les autres personnages évoluent dans l'idée que s'en fait l'auteur, à commencer par Anna Karénine qui, de femme vulgaire et de basse extraction qu'elle était à l'origine, devient une femme du grand monde, un être exquis et complexe dont le charme subjugué même l'austère Lévine. Karénine, par contre, d'être juste et bon, victime des passions de sa femme, se transformera en un de ces êtres de papier que Tolstoï déteste par-dessus tout. Les autres personnages changeront eux aussi au fil du récit sous l'effet d'une passion « fatale » au sens où le fut celle de Tristan et d'Yseult, ce qui la situe sur un autre plan que les amours de l'héroïne de Flaubert que l'on cite souvent parmi les prototypes d'Anna.

Dans la caractérisation des personnages, les liens de parenté jouent un rôle important : par exemple Anna, sœur d'Oblonsky, sublime un temps ses pulsions dans son rôle social et son amour pour son fils, mais l'aspect caché, maléfique et nocturne de sa nature se révèle lors du bal, Kitty est la sœur de Dolly, et l'on devine qu'elle aura le même destin de gardienne des valeurs familiales. Les nombreux déplacements des personnages et les lieux où ils résident dessinent un triangle géographique auquel se superpose un triangle moral. Aux villes – Saint-Pétersbourg l'aristocratique et Moscou la marchande – s'opposent la campagne russe qui a préservé les valeurs authentiques auxquelles le citadin se ressourcé, et l'étranger (Allemagne, Italie), lieu de la frivolité et de la superficialité.

L'histoire s'inscrit dans un temps régi par les rites sociaux – saison des bals, séjours à la datcha – mais encore soumis aux rythmes naturels et cosmiques, perceptibles dans le cycle des saisons et l'écoulement de la vie humaine, avec les temps forts de la mort (celle de Nicolas) et de la naissance (le fils de Lévine). Sous l'effet de l'angoisse ou de la maladie, le temps subit des distorsions que Tolstoï fait partager à ses lecteurs. Cette dimension temporelle, ce souffle large et puissant qui traverse tout le roman en est l'une des caractéristiques fondamentales, l'autre étant le réseau complexe de parallélismes, redoublements, retournements de situations qui le

structure : l'architecture du roman, dont Tolstoï disait qu'elle était si habile qu'on ne pouvait déceler la clé de voûte qui tient tout l'édifice, le sens étant inséparable du « labyrinthe infini des enchaînements » qui est l'art même.

Roman double, *Anna Karénine* met en scène les dédoublements des personnages ou leur reduplication, les oppositions entre l'ombre et la lumière, le présent et le passé, jeux de miroirs multiples qui ouvrent à l'onirisme et aux états intermédiaires de la conscience et imposent de choisir entre un réalisme illustratif et un symbolisme allusif, où le petit sac rouge d'Anna, par exemple, pourrait trouver sa place. Il offre deux difficultés majeures pour l'adaptation à l'écran : sa longueur et sa complexité d'une part – huit parties, 239 chapitres – et l'hésitation même de l'auteur concernant le sens à donner à l'exergue, « À moi la vengeance et la rétribution ». Dans son acception triviale, cette citation de la Bible peut justifier la punition terrestre d'Anna, alors que dans l'optique chrétienne, le Dieu de miséricorde reste seul juge de l'âme humaine et peut pardonner la pécheresse.

Par contre, le travail du scénariste est facilité par le découpage du texte en petites scènes correspondant aux chapitres, caractérisées par l'unité de temps et de lieu et le petit nombre de personnages ainsi que par des indications scéniques souvent reprises à l'écran dans les « grandes scènes », en particulier celle de la rencontre à la gare ou de l'explication d'Anna avec Karénine.

Enfin, *Anna Karénine* étant aussi le titre donné au roman, on peut penser que l'héroïne symbolise la Russie elle-même en quête de son identité, tiraillée entre ses deux prétendants, l'Orient et l'Occident, la tradition et la modernité.

II. TOLSTOÏ À HOLLYWOOD

« Les Américains ont un faible pour les Russes et la Russie et ils leur consacrent des films d'une évocation naïvement prétentieuse, écrit en 1927 un lecteur de *Cinéa*. Après *Le Batelier de la Volga*, *L'Aigle Noir*, *Résurrection*, voici *Anna Karénine*. Ce n'est pas un mauvais spectacle, mais il constitue tout de même un prototype de la formule conventionnelle de la reconstitution et de la décoration erronées ². »

2. Cité par François Albéra, *Albatros, des Russes à Paris, 1919-1929*, Milan, Mazzotta, Cinémathèque française, 1995, p. 26.

Il s'agit ici de la première version, *Love*, de John Goulding, dont on tourna deux fins : dans la première, Anna se jetait sous les roues du train, mais dans la deuxième variante, la mort providentielle de Karénine, époux au demeurant compréhensif et soucieux seulement de préserver les apparences, permettait un happy end où l'héroïne et son amant pouvaient enfin former un couple légitime. Le scénario comporte quatorze séquences, dont une chasse aux loups qui permet à Vronsky de déclarer sa flamme. Dès les premières images, *Love* déstabilise le lecteur de Tolstoï en situant la rencontre entre l'héroïne et Vronsky dans une troïka, le train étant sans doute trop prosaïque et pas assez « couleur locale ». La troïka verse dans la neige et Anna, pressée de regagner son foyer, part à pied dans la tempête, suivie par le jeune officier. Tous deux aboutissent providentiellement à une auberge où les attend un dîner aux chandelles agrémenté d'un spectacle tzigane. Le spectateur se sent aussitôt en terrain de connaissance : à Pigalle, au Caveau Caucasien, par exemple, assidûment fréquenté par les touristes américains de l'entre-deux guerres.

Lorsque l'inconnue soulève enfin la voilette qui dérobaît ses traits, le comte, ébloui, s'empresse de faire porter ses bagages dans la suite d'Anna qui résiste un peu à ses façons cavalières. La voilette, anachronique, sera remplacée dans les adaptations ultérieures par le nuage de vapeur qui, à la descente du train, cache le visage de l'héroïne. Tolstoï ici n'est qu'un prétexte pour donner à Greta Garbo le rôle de femme infidèle qui était déjà le sien dans *The Temptress* (1926) et *Flesh and the Devil* (1927) avec John Gilbert, qui était alors son Vronsky dans la vie.

La complicité amoureuse des deux vedettes et leur bonheur évident ont davantage contribué au succès du film que la reconstitution historique évoquée plus haut, et qui s'arrête en fait à l'uniforme de Vronsky : Anna, en effet, comme les autres personnages féminins, porte des toilettes créées par Gilbert Adrian, contemporaines de l'époque du tournage.

Le critique américain Richard Corliss souligne que dans cette version peu canonique, la rivalité oppose en fait à Vronsky Sergueï, le fils d'Anna et son unique amour : les scènes de retrouvailles entre la mère et le fils sont chargées d'une forte tension érotique due à la sensualité du jeune acteur de Lacy remplacé, dans la version de 1935, par un garçonnet insipide : « entre les deux, il y a la même différence qu'entre un satyre androgyne et un faune asexué, entre le dieu Pan et Peter Pan »... note le critique, ironique.

Sept ans plus tard, John Gilbert, prototype du « latin lover », est remplacé par Fredric March, au jeu plus lisse, et l'actrice, renonçant à l'image de sex symbol forgée dans ses premiers films, peaufine le mythe Garbo, celui d'une beauté sophistiquée, sublime et inaccessible : la spontanéité et l'expressivité de la première Anna Karénine ont disparu au profit d'un jeu très retenu, de mimiques contrôlées que pourrait expliquer la nécessité de cacher sa passion aux yeux du monde, mais qui contribuent à maintenir une certaine distance entre elle et Vronsky dans les scènes plus intimistes.

En plus des distorsions importantes que subit le scénario par rapport à la ligne narrative privilégiée, ce qui frappe dans l'adaptation de Clarence Brown, c'est l'omniprésence du folklore et de la couleur locale – qu'elle soit russe ou italienne. Par exemple, la scène de la première rencontre à la gare est précédée, non d'une description de la maison Oblonski, mais de cinq scènes surajoutées, qu'on croirait écrites spécialement pour le chœur symphonique russe mentionné dans le générique. L'incipit est un plan en plongée sur une assiette, puis le champ s'élargissant par un travelling arrière permet d'embrasser du regard un groupe de jeunes officiers debout autour d'une table qui n'en finit pas, et en train de chanter des airs folkloriques rebattus, mais n'appartenant pas au répertoire militaire de l'époque tsariste.

L'accent est mis d'emblée sur la nourriture et la boisson, les signes de la gloire militaire sont valorisés par le cadrage et les mouvements de caméra, la symétrie et l'organisation sont soulignées dans cette présentation de la caste militaire comme société fermée : la scène rajoutée devient une scène-clé. Les trois scènes suivantes – chansons et danses tziganes dans un cabaret, rencontre entre Oblonsky et Vronsky au restaurant et surtout celle, grotesque, où les officiers s'enivrent en cadence et en bon ordre avant de ramper sous la table – répondent aux attentes d'un public friand de stéréotypes censés peindre l'âme slave dans sa démesure et ses excès.

Mais le remplissage folklorique, s'il ralentit l'entrée en matière, prépare en même temps le dénouement, puisque Vronsky est peint comme un ivrogne et un débauché, ami de Stiva Oblonsky avec qui il se rend aux bains russes (encore une invention du scénariste). C'est sur l'image des deux hommes dénudés – mais pudiquement ceints d'une serviette – que se clôt ce préambule qui pourrait s'intituler « mœurs et coutumes des officiers russes ».

Ce goût pour la couleur locale se retrouve dans d'autres épisodes, notamment lors de la description circonstanciée du mariage de Kitty et Lévine, vu d'en haut, c'est-à-dire à partir du point de vue

dominant du spectateur américain (ou européen), observant cette cérémonie comme d'une loge de théâtre, avec curiosité ou tout au plus, un intérêt purement ethnographique : la dimension religieuse est gommée au profit du décoratif et du spectaculaire. Ce « kitsch à la russe » culmine dans l'épisode de l'Opéra où l'aristocratie pétersbourgeoise du XIX^e siècle assiste à la représentation d'un ballet russe façon Diaghilev où de joyeux paysans en costumes folkloriques se trémoussent dans un décor rappelant vaguement celui du *Coq d'Or* peint par Gontcharova.

L'idylle coupable d'Anna et de Vronsky, décrite en parallèle à celle du couple légitime, se déroule à Venise et fait la part belle à tout l'attirail d'un voyage de noce rêvé par les midinettes, alors que Tolstoï se contente de noter sobrement : « Depuis trois mois déjà Vronsky et Anna voyageaient ensemble en Europe. Ils avaient visité Venise, Rome, Naples et venaient d'arriver dans une petite ville italienne où ils comptaient séjourner quelque temps. » Il est significatif que dans le roman, le couple ne s'installe pas dans une ville touristique – ce qui reflète les goûts de l'auteur lui-même – et que tout l'épisode soit en fait consacré à une réflexion sur l'art et la création, par le biais de la rencontre avec le peintre Mikhaïlovski, inspiré par Brullov : les Russes venaient en Europe pour s'y ressourcer au contact des chefs-d'œuvre de l'art et pour y créer eux-mêmes.

Ces chapitres réflexifs sont remplacés par la scène avec le gamin italien qui éveille chez l'héroïne le souvenir de son propre fils, Sergueï. L'épisode verse dans un misérabilisme choquant lorsque le couple en gondole jette des pièces à la population enfantine « allogène », sans toutefois se mêler à elle. On ne peut s'empêcher d'y voir le reflet d'une attitude colonialiste exprimant le sentiment de supériorité des blancs nantis face aux peuples pas tout-à-fait civilisés. De plus, cet épisode, absent dans le texte, rend l'amour maternel frustré d'Anna responsable de la décision de retourner en Russie, alors que chez Tolstoï la responsabilité en incombait à Vronsky, à qui l'inaction forcée et l'absence de vie sociale commençaient à peser. Anna, tout au contraire, était parfaitement heureuse entre Vronsky et leur petite fille, qui a disparu du scénario. Ce détail change considérablement la situation d'Anna, moins liée à Vronsky même si elle est davantage libre de ses mouvements.

Comme dans le livre, le film fait alterner scènes intimistes et scènes de groupe, celle du bal par exemple où l'on note une insistance sur l'aspect organisé et hiérarchique de la danse : même les préludes amoureux sont soumis à un strict rituel dans la haute

société où le bal remplace la marieuse de village. L'épisode tout entier est présenté sur un mode léger, et non dramatique : c'est un marivaudage où deux danses suffisent à Kitty pour renoncer à Vronsky le séducteur et revenir au sérieux Lévine. Le plaisir de la danse est sensible, mais non la passion naissante qui ne se manifestera que lors de la rencontre nocturne dans la gare perdue au milieu de la tempête de neige. Le choix de l'acteur (Basil Rathbone) qui joue Karénine – homme de belle allure, quoique rigide et peu sympathique, mais à peine plus âgé que le personnage de Vronsky – réintroduit le triangle amoureux classique et banalise l'aventure tout en ôtant à la femme infidèle l'excuse de l'âge du conjoint. Trois scènes trop longues entre Anna et son fils la montrent dans son rôle de mère, permettant au spectateur d'apprécier le bonheur auquel elle renonce au profit du brillant, mais volage officier.

Le choix cornélien entre l'amant et l'enfant est visualisé dans une scène où l'héroïne reste seule au milieu d'une allée partageant le plan en deux, alors que Vronsky s'éclipse par les bosquets vers la gauche et Sergueï vers la droite. Cette insistance sur le rôle maternel rapproche le film de Clarence Brown du « maternal melodrama » en vogue à l'époque, et dont *Blonde Venus*, avec Marlène Dietrich, offre un bon exemple.

Il demeure cependant un doute quant à la nature du bonheur que l'héroïne goûte avec son officier : le caractère désincarné des relations amoureuses, telles qu'elles apparaissent à l'écran, fait qu'on se demande s'il y a bien eu faute, et à quel moment. La scène de l'aveu consiste en un échange de paroles doublant l'échange de balles – le couple joue au croquet sous l'œil réprobateur du chœur antique incarné par les amis de la princesse Betsy – et ce dialogue amoureux tire la fable du côté de la *Princesse de Clèves* plutôt que de l'héroïne de Dumas que Garbo incarnera bientôt dans *Camille* (1937). Cet aspect éthéré est souligné dès la première vision d'Anna derrière la vitre du train, lorsqu'un voile de vapeur tour à tour dévoile puis dérobe au regard un visage sublimé. À cette apparition fait pendant la dernière scène où le mystère troublant du personnage est rendu par la simple alternance sur son visage de l'ombre et de la lumière due au passage du train sous lequel Anna va se jeter, la dualité de sa nature étant matérialisée par l'éclairage.

Ces deux moments de grâce, où s'exprime une fidélité à l'esprit du roman de Tolstoï, font pardonner au film bien des libertés prises avec le texte.

III. « THE FRENCH TOUCH »

Tourné à Londres en 1948, le film de Julien Duvivier, auquel on a pu reprocher son académisme, offre une reconstitution historique très soignée grâce au travail de Vladimir Wiazemski qui évite l'écueil du folklore gratuit, en dehors de l'épisode vénitien. La superbe photographie d'Henri Alekan met en valeur le jeu de Vivien Leigh. L'actrice rend crédible l'évolution qui transforme Anna, d'une femme radieuse, sûre d'elle, incarnation de l'ingénue perverse qu'elle est dans la scène du bal, en une femme blessée, angoissée, sombrant peu à peu dans la folie. Les autres acteurs ne sont malheureusement pas à sa hauteur : le falot Vronsky, le brave Lévine – trop vieux, trop lourd et « paysan », Oblonsky roulant des yeux à tout bout de champ témoignent d'emblée d'un parti-pris d'orienter l'intrigue comme le jeu des acteurs vers le théâtre de boulevard et les effets faciles. Le tragique cède le pas au comique, comme dans l'apparition de Nicolas, le frère tuberculeux de Lévine, présenté comme un ivrogne « à la russe » venant troubler l'ordre public (rôle qu'il aura encore dans la scène de la fenaison, alors qu'il est prêt de mourir).

Les premières images du film se déroulent sur le fond de la première page du roman – « les familles heureuses heureuses le sont toutes à leur manière... » et les dernières apparaissent en surimpression sur la page de Tolstoï décrivant la mort de son héroïne. Le récit est enfermé dans le cadre des deux citations « canoniques » qui l'authentifient et le limitent en même temps à la seule histoire d'Anna, le texte écrit acquiert une résonance quasi-biblique et prend la place de l'exergue absent. Cette réduction évacue Vronsky dont on ne connaît pas la réaction à la mort d'Anna et supprime donc le problème de sa culpabilité et de sa punition tout en réduisant son rôle à celui de simple comparse.

La huitième partie, l'histoire de Lévine – sa tentation du suicide et son acceptation finale de la vie – disparaissant totalement. Hanté par la mort, comme Anna Karénine, mais à un moment de son existence où il a obtenu tout ce qu'il désirait – l'amour de Kitty, le mariage, un enfant – Lévine trouve une issue dans une foi religieuse qu'il s'impose, en quelque sorte. Ce thème de l'apaisement et de l'acceptation est la réponse de Tolstoï et inclut Anna, donnant un éclairage différent à son destin.

Les modifications apportées à la biographie d'Anna posent également problème : la petite fille qu'elle a de Vronski est mort-née – faut-il y voir un symbole et une punition immanente ? – ce qui, par

ailleurs, donne à l'héroïne une totale liberté. L'épisode du voyage à l'étranger est traité de façon à donner le maximum de place à la couleur locale et au pittoresque : promenade en gondole à Venise, vie dans un palazzo donnant sur le Grand Canal où Vronsky aperçoit des barques chargées d'officiers russes ramant avec énergie – ce qui éveille chez lui la nostalgie du pays et de la vie militaire – rencontre avec un petit garçon italien, le neveu du gardien, qui rappelle à Anna son propre fils et l'incite à revenir à Saint-Pétersbourg, tous ces moments sont de pure invention. L'accent est mis ici aussi sur le sentiment maternel d'Anna, venant empoisonner les moments heureux qu'elle pourrait vivre avec Vronsky.

Par ailleurs, la réconciliation apparaît comme totale entre Stiva Oblonski et Dolly que l'on voit toujours ensemble – et heureux – dans le film, et le mariage entre Kitty et Lévine est une réussite. Le metteur en scène a choisi d'illustrer le thème des « familles heureuses... » alors que Tolstoï dépeint justement la difficulté d'établir une vie de couple en cette période de passage à la modernité et de rupture sur le plan social et moral : l'entente dans la premier couple reste de surface – Dolly se sacrifie pour ses enfants, le couple Anna-Karénine se défait, le couple Anna-Vronsky est condamné à l'échec, celui de Kitty et Lévine ne connaît pas le bonheur escompté. Deux autres couples possibles, celui de Karénine et Lydia et celui de Koznychev et Varenka, ne peuvent se former à cause de l'histoire personnelle de chacun des protagonistes.

Le seul véritable couple du roman, finalement, est celui que forment Anna et Lévine. Couple symbolique, porteur de valeurs d'authenticité étrangères aux autres personnages.

L'adaptation gomme la complexité des autres situations et caractères et entraîne une simplification outrancière en mettant l'accent uniquement sur le couple Anna-Vronsky, l'intransigeance du mari et la perte de Sergueï apparaissant comme les facteurs déclenchants du déséquilibre mental croissant d'Anna, encore renforcé par l'humiliation qu'elle subit à l'Opéra et qui lui signifie son exclusion du monde qu'elle a défié.

Parallèlement, on observe une tendance au grotesque et au vaudeville, surtout dans la première partie. Par exemple, la scène de l'auscultation de Kitty par un jeune médecin à la mode, situation choquante pour l'époque, est montrée avec forces détails visant à provoquer le rire du spectateur, alors que la révolution intérieure que vit Kitty au cours de son séjour en Allemagne est passée sous silence. La vision qu'a Anna du monde avant sa mort, le « dévoilement des apparences » qui lui révèle les relations humaines sous leur vrai jour, est comme projetée sur les scènes antérieures. Par

exemple, lors du mariage de Kitty, une galerie de portraits présente des personnages dignes des *Ames mortes* de Gogol. Leur côté caricatural et grotesque est encore renforcé par le parti-pris de montrer les visages en gros plan. Ce choix, qui favorise l'identification du spectateur, ralentit en même temps considérablement l'action. Le film est donc tirailé entre deux pôles, le mélodrame et la farce. Dans quelques scènes pourtant, traitées sur le mode onirique, s'ouvre une autre dimension, plus proche de l'esprit de Tolstoï.

IV. MOTIVATIONS

On constate donc qu'il existe un noyau narratif déjà constitué qui prédétermine les choix, le scénario étant repris dans ses grandes lignes d'une adaptation à l'autre, sans qu'il y ait retour au roman auquel on se réfère pourtant explicitement. L'accent est mis sur le triangle Anna – amant – enfant, sur le thème de la faute de la femme et son inévitable punition, l'adultère apparaissant comme normal pour l'homme, le personnage du mari subissant des variations en fonction de l'accent mis sur la morale de l'histoire.

Dans ces avatars successifs Tolstoï aurait sans doute eu quelque peine à reconnaître son héroïne qui, traversant la frontière russe et changeant d'époque, s'adapte aux conditions locales et à l'air du temps. Hollywood à ses débuts emprunte à la littérature du XIX^e siècle le thème de la femme perdue : *La Dame aux camélias* connaîtra quatre adaptations américaines. Chez Tolstoï cependant le contexte social ne laisse d'autre motivation à la « chute » de l'héroïne que l'amour : Anna n'est ni une femme entretenue, ni une jeune fille jetée sur le pavé par la misère ni même, comme chez Flaubert, une femme aspirant à une vie sociale à la mesure de ses ambitions. Grâce à sa haute naissance et à sa fortune personnelle, elle peut braver la société aristocratique dont elle est issue pour se réaliser affectivement. Sa recherche d'authenticité et son refus des conventions sociales fournissent une justification à sa conduite « immorale », et l'amour du couple « déviant », nimbé de romantisme, peut nourrir les fantasmes des spectatrices.

Or, c'est justement ce que craint la critique américaine, qui accuse le cinéma de pervertir les jeunes femmes et de les inciter à la débauche et même à la délinquance. Résumant l'opinion commune, Jason Joy, le censeur officiel de la MPPDA³, écrit dès 1932 :

3. *Motion Picture Producers and Distributors Association*, organe de censure interne de l'industrie du cinéma, épaulé par la *Catholic Legion of Decency* qui appelle à boycotter les films jugés immoraux.

« Il est important de quitter la salle avec l'idée bien ancrée que l'immoralité n'est pas justifiable, que la société est en droit d'exiger de ses femmes une certaine conduite, et la femme coupable, grâce à la prise de conscience de son erreur, doit dissuader les spectatrices de suivre son exemple ⁴. »

À partir de 1934, un film comme *Love*, tout baigné d'une sensualité païenne, multiforme et joyeuse, devient impensable, comme en témoigne le remake de Clarence Brown, exemplaire à cet égard puisqu'on connaît le détail des interventions de la censure sur le scénario et le film en cours de réalisation, grâce au rapport annuel de Joseph Breen, le chef du Production Code Administration. Ce dernier félicite Brown pour son obéissance : pas de scène de lit, pas de baisers et surtout « l'impression de la faute d'Anna est permanente et cumulative et devient complète au dénouement. »

Les discours moralisateurs de Karénine, en effet, ne suffiraient pas à renforcer les vertus familiales, car l'époux légitime est antipathique et manque de charité chrétienne. Même la fin dramatique n'est pas suffisante en soi. Ce qui est positif, par contre, c'est qu'Anna, « dès le début de l'affaire, ne connaisse pas un seul instant de bonheur sans nuage » note le censeur, qui décrit avec complaisance les souffrances endurées par l'héroïne. Si le film traitant de la femme adultère a encore droit de cité, c'est dans un but didactique : rappeler les normes morales, imposer des règles strictes. La transgression doit éveiller la crainte, la passion ne peut être peinte sous un jour séduisant, ce qui explique le jeu très sobre, voire figé, de Greta Garbo et les ellipses du récit, encouragées par la censure, car il faut éviter de peindre les détails de l'adultère. Dans cette version édulcorée, le suicide d'Anna serait incompréhensible si le scénariste ne transformait Vronsky en goujat qui abandonne Anna pour la princesse Sorokine et s'enrôle pour la guerre afin d'échapper à un amour devenu pesant.

Comme le souligne Léa Jacobs, le comité de censure s'attaque à la structure narrative elle-même, si bien que les films traitant de sujets identiques avant et après 1934 n'ont plus en commun que le thème. Dans le cas d'Anna Karénine, la vedette aussi est la même, mais la vamp est devenue une « reine des neiges » nordique. D'origine étrangère, comme beaucoup d'autres actrices qui font carrière à Hollywood dans l'entre-deux-guerres, Garbo joue les beautés lointaines ou exotiques, alimentant les rêves d'un « ailleurs » du spectateur américain. Incarnant l'héroïne de Tolstoï

4. Cité par Lea Jacobs, *The Wages of Sin*, cf. biblio., p. 3, trad. H. Menegaldo.

puis *Ninotchka* en 1939, elle apporte sa note personnelle au mythe cinématographique de l'âme slave.

Par ailleurs, l'abondance du kitsch à la russe s'explique par les derniers sursauts de la mode orientaliste et de l'attrait pour l'exotisme, réactivé par les émigrés Russes blancs et le succès des ballets Diaghilev⁵ : l'Amérique, à la suite de l'Europe, prend pour une manifestation de l'âme slave encore barbare ce qui était en fait la création d'un groupe de novateurs imprégnés de culture occidentale, une réinterprétation avant-gardiste des sources de l'art et du folklore national. La révolution d'octobre est encore proche, les émigrés russes sont visibles dans le paysage, la mythologie attachée aux exilés transparait dans les passages mettant en scène l'aristocratie de l'époque impériale, le comte André Tolstoï, consultant⁶, cautionne l'authenticité de la reconstitution historique – entièrement réalisée en studios à Hollywood ! – et le costumier Adrian pare Greta Garbo de robes qui mettent en valeur la beauté de l'actrice et font revivre les fastes d'une Russie disparue.

C'est dans ces années de réaction morale qu'un autre couple illégitime part à la conquête de l'Amérique : Laurence Olivier et Vivien Leigh, pressentie pour incarner Scarlett O'Hara dans *Autant en emporte le vent*. Ce rôle rendra l'actrice célèbre et facilitera une identification entre ses apparitions à l'écran et sa vie privée. Le destin de Scarlett, son mépris des conventions et sa solitude finale offrent des similitudes avec celui d'Anna Karénine que Vivien Leigh interprétera après-guerre. Tuberculeuse et sujette à des crises de dépression, l'actrice anglaise incarne l'héroïne de Tolstoï avec une force de conviction exceptionnelle, portant le film sur ses épaules.

En l'absence d'une censure morale dans l'Angleterre de cette période, les partis-pris de mise en scène du film produit par Alexandre Korda s'expliquent sans doute par le désir d'exploiter un scénario déjà éprouvé, mettant en valeur une actrice que le producteur avait lancée en 1935 en lui confiant son premier grand rôle,

-
5. Les ballets Diaghilev s'étaient rendus en tournée aux USA en 1913, Stravinsky y avait régulièrement donné des concerts à partir de 1925, Balanchine s'y installe en 1933.
 6. Il n'a pas été possible d'établir si des liens de parenté unissaient André Tolstoï à l'auteur d'*Anna Karénine*. On sait par contre que Marcel L'Herbier écrivit une lettre indignée à Ilya Tolstoï, fils de l'écrivain, l'accusant de dénaturer l'œuvre de son père en cautionnant une réalisation américaine de *Résurrection*. (cf. F. Albéra, *op. cit.*, p. 28).

celui d'Elizabeth I^{ère}, tout en misant sur le désir d'évasion d'un public désireux de se divertir et d'oublier la guerre.

Une brève comparaison avec le film russe de A. Zorkhi, tourné à l'époque de la stagnation, montre que pour une longueur égale à celui de Duvivier, le metteur en scène soviétique inclut les deux lignes du roman, sauvegarde la chronologie et l'épaisseur temporelle. Le choix des acteurs, avec A. Vertinskaïa dans le rôle de Kitty, Maïa Plissetskaïa dans celui de la princesse Betsy et, dans le rôle-titre, une Tatiana Samoïlova déjà bien épanouie assura à l'époque le succès de cette production, tout comme la direction d'orchestre de Katchatourian. Ce film intègre l'héritage formel d'Eisenstein et les recherches plastiques de la fin des années cinquante. Par exemple, la volonté de rendre compte de la subjectivité des regards se traduit par une fragmentation des plans et un travail sur la bande-son. C'est aussi dans la version russe qu'on trouve la seule scène érotique entre les deux amants dont la passion physique est perceptible à plusieurs moments.

Cet aspect moderniste, cependant, ne peut faire oublier au spectateur d'aujourd'hui le fort parfum de l'époque brejnévienne qu'exhale le film, parfum qui suinte des appartements, des costumes, des coiffures, de l'ambiance des gares... La « maison Oblonsky » rappelle l'intérieur d'un apparatchik, Dolly fait terriblement ménagère soviétique. Anna elle-même semble presque plébéienne, comparée à l'aristocratique Garbo, et son drame s'éclaire à la lumière de la description marxiste de la famille.

Il est intéressant de voir comment le metteur en scène résout l'épineux problème de l'évasion à l'étranger : nulle image de l'Occident pourrissant sur ses lagunes, mais pour les deux amants, une promenade à cheval entre les murs austères d'une antique forteresse et dans les paysages arides d'une Crimée très stylisée. La seule touche d'exotisme du film vient des phrases françaises (conformes au texte original et absentes des versions étrangères) qu'échangent les personnages. Par exemple, le trouble de Kitty lors de la scène du bal est signifié par son passage au russe. Ce film, consciencieux et honnête, présente un Tolstoï « soviétisé », qui manque de classe, car la reconstitution historique se limite aux signes matériels de l'époque, mais ne rend pas son esprit : la trahison se situe ici au niveau de l'aplatissement de l'« idée » du roman.

Révélatrices des attentes des pays de production, de leurs préjugés et de leurs problèmes internes, ces différentes adaptations témoignent du processus de mythification de l'héroïne incarnant une certaine image de l'idéal féminin au détriment du respect de la

complexité du roman. Les adaptations occidentales contribuent au maintien des stéréotypes sur l'âme russe et font la part belle à un folklore de pacotille, absent de l'adaptation soviétique, relativement fidèle mais terne. Ainsi, d'un côté du rideau de fer comme de l'autre, la prégnance des modèles et le poids des idéologies dictent des choix réducteurs qui gomme la dimension symbolique et métaphysique du roman-source : de ces regards croisés naît un palimpseste où chaque culture projette ses peurs et ses fantasmes.

FILMOGRAPHIE

The Garbo Silents : Torrent, Love, Wild Orchids, plus a short sequence from the Divine Woman, Laser Disc, MGM Home Entertainment, 1997.

Anna Karenina, MGM, 1935, Clarence Brown.

Anna Karenina, 1948, Alexandre Korda.

Anna Karenina, 1967, Alexandre Zarkhi.

BIBLIOGRAPHIE

Richard Corliss, *Greta Garbo*, New York, éd. Pyramid, 1974.

Lea Jacobs, *The Wages of Sin, Censorship and the Fallenwoman film, 1928-1942*, The University of Wisconsin Press, 1991.

*Université de Poitiers,
Département d'Études slaves – CRIMS*