

## LA LITTÉRATURE RUSSE AU MIROIR DES CINÉMAS ÉTRANGERS

ROGER COMTET

Dans le cinéma actuel, l'œuvre littéraire adaptée n'est le plus souvent qu'un simple point de départ, un prétexte à scénario ; ce lien de subordination est illustré par le fait qu'un succès à l'écran peut assurer le succès ou la redécouverte de l'œuvre littéraire adaptée ; c'est ainsi que depuis la sortie de *La Marquise d'O...* d'Éric Rohmer en 1976, six éditions différentes de la nouvelle de Heinrich Kleist ont paru en France. De même, le succès du roman de Pasternak *Le Docteur Jivago* traduit chez Gallimard en 1958 et celui du film qu'en a fait David Lean en 1965 sont intimement liés. Pourtant, en général, la renommée d'une adaptation cinématographique et celle de l'œuvre dont elle s'est inspirée sont indépendantes ; le metteur en scène tient désormais à marquer sa préséance sur l'œuvre qu'il adapte, ce qui se traduit en général par le choix d'œuvres peu connues qui ne risqueront pas de lui ravir la notoriété, ou encore le choix d'un titre différent comme s'il s'agissait de brouiller les pistes. On voit ainsi *L'Éternel Mari* de Dostoïevski devenir *L'Homme au chapeau rond* dans l'adaptation qu'en avait réalisée Pierre Billon en 1946 ou *Le Revizor* de Gogol travesti en *Le Pays des mirages (Délibábok országa)* par la réalisatrice hongroise Márta Mészáros en 1983.

Rares en fait sont les cinéastes qui relèvent le défi de se mesurer avec des œuvres littéraires majeures et universellement reconnues<sup>1</sup> ; un rapide sondage tendrait à montrer qu'il s'agit surtout des

---

1. Dans la liste des « cent films du siècle » retenus par la rédaction du journal *Le Monde* pour les soumettre au vote de ses lecteurs le 13 mai 1999, 55 films sont adaptés

*Misérables* de Victor Hugo, d'*Othello* et *Hamlet* de Shakespeare, de *Guerre et paix* et *Anna Karénine* de Tolstoï, du *Faust* de Goethe, des *Frères Karamazov* et de *L'Idiot* de Dostoïevski, de *La Dame de pique* et du *Maître de poste* de Pouchkine. Se dessine ainsi entre écrivain et réalisateur un rapport de force tout à l'avantage du second d'entre eux. Mais cette situation est en fait le résultat d'une longue évolution.

## I. L'ÉVOLUTION DU RAPPORT ENTRE LITTÉRATURE ET CINÉMA

Dès la naissance du cinéma s'est posé le problème de son contenu, de sa forme. Les premiers films de Louis Lumière ne comportaient ni mise en scène, ni scénario. Il s'agissait de simples reportages, de tranches de vie, comme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* de 1895 ou *Le Couronnement du tsar Nicolas II* réalisé la même année. Dans un premier temps, ces essais ont largement suffi à alimenter l'enthousiasme des foules, que ce soit en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne, aux États-Unis ou en Russie qui connut le cinéma dès 1896. Mais le problème s'est posé assez rapidement d'aller plus loin dans l'exploitation des potentialités de cet art nouveau, de lui donner un contenu ; le plus simple était de lui faire raconter des histoires, conformément aux habitudes et aux attentes du public. Or la littérature constituait un stock inépuisable de fictions toutes prêtes à être exploitées, et c'est ainsi que commença la relation complexe entre littérature et cinéma. Cela explique que, pour donner des exemples entre mille, le cinéma japonais puise ses origines dans le théâtre national<sup>2</sup>, que le cinéma polonais d'avant-guerre était spécialisé dans l'écranisation de sa littérature nationale. On estime que jusqu'en 1914 les adaptations ont constitué plus d'un tiers des sujets de films dans le cinéma mondial.

Le phénomène se manifesta tout d'abord par la vogue du théâtre filmé ; avant 1914 règne en France le Film d'Art qui puise dans le répertoire de la Société des Gens de Lettres. Les cinémas gardèrent d'ailleurs longtemps l'appellation de « théâtres cinématographiques » et on parlait du cinéma avec le vocabulaire du théâtre

---

d'œuvres littéraires, mais rares sont ici les auteurs vraiment connus ; on ne peut guère citer que Marcel Aymé, Andersen, Moravia, Claudel, Delteil, Giono ou des écrivains aux marges de la littérature comme André Simonin, Boileau-Narcejac, Cecil Saint-Laurent ou Dashiell Hammet. De plus, les œuvres notoires sont rarissimes dans cette liste : *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand.

2. Voir Max Tessier, « Les rapports de la littérature et du cinéma au Japon », in id. (éd.), *Cinéma et littérature au Japon de l'ère Meiji à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 9.

comme dans cette notice du *Larousse universel* de 1922 : dans les studios, « véritables théâtres mécanisés », « évoluent, sous l'œil exercé d'un metteur en scène habile, des acteurs spécialement exercés pour ce théâtre muet, auquel les trucs et ficelles du théâtre ordinaire apportent leur contribution <sup>3</sup> ». Cette relation privilégiée entre théâtre et cinéma s'est trouvée renforcée par l'avènement du cinéma parlant à compter de 1929 ; on sait que jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale et même jusqu'en 1945 rares étaient les succès des scènes parisiennes à ne pas être transposés immédiatement à l'écran <sup>4</sup>. La désaffection pour ce genre d'adaptations n'est venue qu'après. Du reste, le cinéma aurait pu être à l'origine d'un genre littéraire nouveau, celui des intertitres, ou « cartons », au rôle narratif essentiel, n'eût été le triomphe du parlant <sup>5</sup> ; on sait que s'y étaient illustrés les Allemands du Kammerspiel, tels Thea von Arbou, ou Carl Meyer, scénariste de Murnau, qui rédigeait scénarii et intertitres en vers libres ; il faudrait citer aussi Anita Loos ou Clyde Bruckman aux États-Unis ; les recherches typographique sur les caractères des intertitres ne sont pas non plus sans rappeler celles des *Calligrammes* d'Apollinaire. À une époque plus récente, le genre du « ciné-roman » (roman-photo tiré d'un film) représente un nouvel avatar littéraire du cinéma <sup>6</sup>.

En fait, c'est très tôt que les plus grands réalisateurs avaient compris qu'ils avaient à leur disposition un moyen d'expression radicalement nouveau dont les potentialités ne demandaient qu'à être exploitées ; c'est ainsi que certains ont voulu rivaliser avec la littérature, la surpasser. On cite toujours David Wark Griffith qui, aux États-Unis, rêvait de faire mieux que Dickens dans *Naissance d'une nation* (1915) ou *Intolérance* (1916), ce que Eisenstein devait évoquer dans une étude célèbre <sup>7</sup>. Mais d'autres réalisateurs sont allés plus loin en souhaitant une rupture totale avec la littérature ; en URSS, ce mouvement fut particulièrement évident car il s'inscrivait dans la tendance générale à faire table rase du passé. Avec son « Ciné-œil » (*Kino-Glaz*) Dziga Vertov prétend « démarquer totale-

3. *Larousse universel*, Paris, 1, 1922, p. 456.

4. Voir H. Agel, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, 1957, p. 123. (« Que sais-je ? », 751).

5. On sait que les tentatives pour se passer de ces « cartons » afin d'accéder à la pureté des seules images ont tourné court ; Henri Diamant-Berger, qui avait délibérément conçu en 1923 son film *Le Mauvais Garçon* sans intertitres, dut en introduire une certaine sous la pression des exploitants appréhendant la réaction du public.

6. Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet ont créé des ciné-romans à partir de leurs propres films ou scénarii.

7. S.M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous », *Les Cahiers du cinéma*, 231, 1971, p. 16-22 ; 232, 1971, p. 25-26, 35-42 ; 233, 1971, p. 11-18.

ment le cinématographe du théâtre et de la littérature <sup>8</sup> ». Il tourne donc des films sans dramatisation, sans acteurs, sans recours à la littérature ni au théâtre ; de même, la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique, représentée entre autres par Kozintsev, Trauberg et Youtkevitch) rejette et honnit littérature et théâtre. Dans *Le Cuirassé Potemkine* tourné en 1925, Léon Moussinac a pu ainsi saluer une œuvre « qui ne devait rien à la littérature ni au théâtre <sup>9</sup> ». Il semble d'ailleurs que le film inachevé d'Eisenstein *Le pré de Béjine* (*Bežin lug*) (1938-1939) détourne à dessein le titre de la nouvelle des *Notes d'un chasseur* de Tourgueniev pour mieux opposer le nouveau et l'ancien. En France, récemment, le cinéma de la Nouvelle Vague, avec son mépris du sujet, son souci de casser le scénario classique, participe aussi de cette rupture avec la tradition littéraire.

On peut donc estimer qu'à l'heure actuelle le cinéma s'est émancipé de la littérature, la soumettant désormais à ses desseins, même si la tradition des adaptations est demeurée parfois très forte, comme dans le cinéma britannique dont c'est la grande spécialité ; le théâtre filmé demeure, mais il tend à constituer un genre cinématographique à part, comme en témoigne l'expérience du *Roman d'un acteur* de Bernard Dartigues (menée à partir de 1995). Cette émancipation caractérise d'ailleurs tous les genres du cinéma, comme le cinéma comique qui, dès Max Linder et Charlie Chaplin, a su se libérer des recettes toutes faites du café-concert et du cirque. Le rapport de forces entre cinéma et littérature s'est en fait inversé puisque, de bonne heure, c'est le cinéma qui en est venu à influencer l'écriture littéraire comme en témoignent le roman *Manhattan transfer* de John Dos Passos (1925), ou *Les Insulaires* (*Ostrovitjane*) (1918) où Eugène Zamiatine s'inspire dans sa narration de la technique du montage cinématographique ; pensons aussi aux œuvres des futuristes, fascinés par la vitesse et le cinéma, ou même à Tolstoï dont quelques œuvres tardives témoignent aussi de cette influence <sup>10</sup>.

- 
8. G. Betton, *Histoire du cinéma*, 5<sup>e</sup> éd. corrigée, Paris, PUF, 1997, p. 29. (« Que sais-je ? », 81).
  9. Cité d'après G. Betton, *ibid.*, p. 28. On relèvera cependant que le cinéaste russe avait projeté d'adapter *An American tragedy* de Dreiser (texte du projet traduit en français : G.A. Astre (éd.), *Cinéma et littérature*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 88-96). Par ailleurs, il avait tourné un court métrage, *Le Journal de Gloumov*, destiné à être projeté au cours des représentations théâtrales de *Pour tout sage il y a assez de simplicité* d'Alexandre Ostrovski en 1923.
  10. Émerveillé par le cinéma et sa possibilité de multiplier les lieux de l'action, Tolstoï a multiplié aussi ceux-ci dans sa pièce *Le Cadavre vivant* parue après sa mort en 1911 : l'action s'y déroule dans douze endroits différents.

La relation que nous venons d'évoquer entre littérature et cinéma est cependant tributaire du prisme d'un scénario qui fait intervenir trois acteurs : l'écrivain dont l'œuvre est adaptée, le scénariste, le réalisateur. Ces trois places peuvent être occupées par trois personnages différents ; c'est le cas par exemple dans *Le père Serge* d'après Tolstoï, réalisé par Lucien Gasnier-Raymond en France en 1945 selon un scénario de Charles Spaak. Moins courante est la combinaison qui associe un réalisateur et un écrivain auteur du scénario du film, comme dans *Hiroshima mon amour* tourné par Alain Resnais en 1958 à partir du scénario et des dialogues composés par Marguerite Duras. L'écrivain peut intervenir aussi pour écrire le scénario tiré de l'une de ses propres œuvres ; tel est le cas des *Tontons flingueurs* réalisé par Georges Lautner en 1963 sur un scénario composé par André Simonin à partir de l'un de ses romans. Une ultime configuration est dessinée par des réalisateurs qui assument les trois fonctions à la fois ; on a ce type de démiurges avec Pagnol dans *César* (1936), Sacha Guitry dans *Le Roman d'un tricheur* (1936), Cocteau dans *Les Parents terribles* (1948), Marguerite Duras dans *India Song* (1974). Toutes les œuvres que nous venons de citer nous rappellent qu'en France le cinéma a toujours entretenu des liens étroits avec le monde de la littérature, quitte à s'asservir cette dernière. On peut s'expliquer ainsi que la littérature française occupe une place de choix dans le monde pour les adaptations à l'écran <sup>11</sup>. Cette symbiose pourrait bien cependant avoir été encore plus étroite en Russie et dans l'ex-URSS.

## II. LA TRADITION RUSSE

En nous limitant strictement à la littérature et au cinéma d'expression russe, nous avons relevé dans celui-ci plus de 650 adaptations littéraires au terme d'un décompte approximatif, ce qui est tout à fait considérable. Il apparaît que bien rares sont ici les œuvres littéraires à ne pas être passées par l'« écranisation » (*èkranizacija*) ; cela se vérifie dès la naissance d'un cinéma national en Russie avant 1914 qui a voulu rivaliser avec les firmes étrangères qui s'étaient solidement installées ici (Pathé, Gaumont, Cines). Ce développement s'explique en partie par l'indigence des adaptations littéraires russes que produisaient ces firmes ; le *Pères et fils* d'après

11. Le *Knauss Buch von Film* de 1956 enregistrait dans le monde depuis les origines du cinéma 75 adaptations de Dumas Père, 60 de Victor Hugo, 50 de Balzac, 30 de Zola, même si Shakespeare occupait la première place avec 120 films.

Tourgeniev tourné en France par Pathé et exporté en Russie y suscita l'hilarité par sa méconnaissance totale des réalités russes ; quand Gaumont commit un ambitieux *Résurrection* condensé en dix minutes de projection, cette production fut jugée « soit ridicule, soit extrêmement irritante <sup>12</sup> ».

La montée en puissance du cinéma russe fut impressionnante, en dépit de l'hostilité de l'Église orthodoxe et de la censure : trente films en 1910, cinq cents en 1916 <sup>13</sup>... Dès 1896, l'écrivain Gorki avait découvert le cinéma à la célèbre foire de Nijni-Novgorod et lui avait consacré des pages prémonitoires <sup>14</sup>. Tolstoï, comme nous l'avons déjà rappelé, avait été séduit et il a suggéré le scénario de *Noce paysanne* (*Krest'janskaja svad'ba*) tourné en 1911 par Tatiana Tolstaïa. Cette fascination pour le septième art ne devait plus se démentir chez les écrivains russes : c'est Andreïev, Kouprine, Brioussov qui tirent des scénarii de leurs propres œuvres durant la guerre <sup>15</sup> ; Andreïev va même figurer dans le film d'Eugène Bauer *Nelly Raintseva* tourné en 1916 ; un peu plus tard, on connaît les expériences d'acteur et de réalisateur de Majakovski. Lounatcharski qui n'était pas seulement un dirigeant bolchevique mais aussi un écrivain nous a laissé des écrits sur le cinéma et de nombreux scénarii, comme celui de *Mariage d'ours* (*Medvež'ja svad'ba*) adapté du *Lokis* de Mérimée en 1926. Les formalistes nous ont légué aussi de nombreux écrits sur le septième art car leur remise à plat de la littérature et de ses procédés coïncidait avec le mouvement d'émancipation du cinéma qui avait alors cours en URSS <sup>16</sup> ; ils ont aussi écrit des scénarii comme Tynianov qui a composé celui de *Neiges sanglantes* (*Sojuz velikogo dela*) pour Kozintsev et Trauberg en 1927, ou Chklovski qui rédigea celui de *Dura lex* adapté de Jack

- 
12. J. Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976 (trad. de l'anglais), p. 44.
  13. L'historien du cinéma russe Veniamin Višnevskij recensait deux mille films russes tournés avant 1917 (V.E. Višnevskij, *Xudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Moscou, 1945).
  14. M. Gor'kij, « Sinematograf Ljum'era » (Le cinématographe de Lumière), *Odesskie novosti*, 1896, n° 3681, 6.06 ; texte traduit in J. Leyda, *ibid.*, p. 472-474.
  15. Voir *Ekaterina Ivanovna et Dni našej žizni* (*Jours de notre vie*) pour Andreïev en 1914 ; *La Vie dans la mort* (*Žizn' v smerti*) de Brioussov en 1914 ; *Trus* (*Le Froussard*) de Kouprine en 1915.
  16. Voir B. Ėjxenbaum & Viktor Šklovskij (éd.), *Poëtika kino* (*Poétique du cinéma*), Moscou, 1927 (il s'agit de la première anthologie de textes sur le cinéma qui ait été composée). Voir aussi : V. Chklovski, « Littérature et cinématographie », in *id.*, *Résurrection du mot en littérature et cinéma*, Paris, Gérard Lubovici, 1985, p. 91-146 (trad. du russe) ; F. Albera (éd.), *Les formalistes russes et la poésie du film*, Paris, Nathan, 1996.

London pour Koulechov en 1926. On doit aussi à Ossip Brik de nombreux scénarii dans les années 1920-1930<sup>17</sup>. À l'inverse, on sait que Koulechov est parti de l'observation des écrivains comme Tolstoï pour asseoir sa théorie et que son film *Le grand consolateur* (1933) est une réflexion sur les rapports entre l'écrivain, son personnage et son lecteur.

Cette symbiose a fini ensuite par s'institutionnaliser dans le domaine russe. Dès ses débuts, le régime soviétique a considéré le cinéma comme un excellent moyen pour populariser la culture littéraire ; son homologue hongrois, la République hongroise des Conseils, ne faisait qu'aller dans le même sens en décrétant en 1919 qu'une série d'œuvres littéraires nationales et étrangères devait être portée à l'écran<sup>18</sup>. Cela peut expliquer le phénomène des écrivains-cinéastes comme un Vassili Choukchine, à la fois écrivain, scénariste-adaptateur, metteur en scène et acteur de ses propres films ; comme l'écrivain Viktoria Tokareva, il avait été formé à l'Institut de cinéma de Moscou (*VGIK*)<sup>19</sup> ; Tokareva est l'auteur d'une douzaine de scénarii construits parfois à partir de ses propres œuvres. Le phénomène des écrivains-scénaristes a été important en URSS pour des raisons alimentaires car les scénarii étaient confortablement rémunérés ; les écrivains soviétiques ont donc été en général des scénaristes extrêmement productifs. Cela n'a pu qu'encourager l'adaptation des œuvres littéraires à l'écran, exception faite, bien sûr, de celles qui subissaient les foudres de la censure ; il est certain que quantité d'œuvres ont été adaptées en raison surtout de leur message idéologique. Citons ici les onze adaptations de Lavreniov, les dix de Konstantin Simonov, les neuf de Cholokhov et Gaïdar, sans parler de Galina Nikolaïeva, de Pavel Nilin ou de *Et l'acier fut trempé* de Nikolai Ostrovski. Mais la littérature russe d'avant la Révolution n'a pas été pour autant négligée puisque les chiffres dépassent ici tout ce que l'on peut imaginer en Occident.

À cette bourse des valeurs, on trouve d'abord Tchekhov avec une soixantaine d'adaptations, suivi de Pouchkine (plus d'une cinquantaine), Gogol (39), Tolstoï (38), le dramaturge Aleksandr Ostrovski (29), Tourgueniev et Gorki (27), Dostoïevski (17) qui put

17. Dont ceux de *L'Héritier de Tchinguiz-Khan (Tempête sur l'Asie)* de Poudovkine (1928).

18. Voir Jean-Paul Jeancolas, *Cinéma hongrois 1963-1968*, Paris, CNRS, 1989, p. 25. Les auteurs retenus par ce bureau littéraire comportaient entre autres Stendhal, Zola, Hugo, Gorki, Tolstoï, Ibsen, Heinrich Mann.

19. Sigle de *Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii (Institut de cinéma d'état de l'Union)*.

être adapté à partir du moment où le pouvoir soviétique leva l'interdit qui pesait sur ses œuvres ; citons encore Lermontov (15), Gontcharov (3), mais seulement quatre adaptations pour Saltykov-Chtchedrine qui était pourtant porté aux nues par l'idéologie officielle. Ce palmarès appelle plusieurs remarques.

Tout d'abord, pendant toute la période soviétique, la grande littérature russe classique a été un refuge et un espace de liberté où l'on pouvait venir rêver et s'abstraire de la grisaille du réalisme socialiste ambiant ; une encyclopédie consacrée à Pouchkine dans le cinéma peut ainsi compter pas moins de 448 pages<sup>20</sup> ! Par ailleurs, le palmarès nous rappelle que les nouvelles et les pièces de théâtre se prêtent beaucoup mieux à l'adaptation que les romans, ce que l'on peut vérifier avec l'importance de Tchekhov, Pouchkine, les nouvelles de Tolstoï et Dostoïevski etc. Il s'agit là d'une simple adéquation du temps de narration avec les deux heures de projection d'un film canonisées depuis les années 1920 et qui explique les affinités du cinéma avec les « petits genres » littéraires.

Ces affinités ne peuvent manquer de nous rappeler que le théâtre russe d'avant 1917 s'était fait une spécialité des adaptations d'œuvres romanesques, s'attaquant à des œuvres aussi importantes que *Guerre et paix* de Tolstoï, *L'Idiot*, de Dostoïevski, *Antres pétersbourgeois* de Krestovski, l'Eugène Sue russe. Le Théâtre d'Art de Moscou (MXAT) excellait en ce domaine avec ses adaptations remarquées de Dostoïevski (*Les frères Karamazov* en 1910 et *Les démons* en 1913). On peut légitimement penser que ces adaptations ont frayé la voie aux adaptations cinématographiques, au moins en terre russe.

Une autre particularité de la filmographie russe est le culte des grands écrivains que traduit l'abondance des films qui leur sont consacrés ; on a là un écho du succès rencontré par le même thème dans la littérature, avec des collections comme « La vie des hommes remarquables » (*Žizn' zamečatel'nyx ljudej*) ; on se souvient aussi des vies de Pouchkine, Küchelbecker et Griboïedov rédigées par Tynianov. Nous avons relevé ici vingt films consacrés à Pouchkine, sept à Tolstoï, six à Gorki, cinq à Lermontov, quatre à Dostoïevski, trois à Tchekhov, deux à Bielinski, deux à Turgenev, un à Boulgakov, Gogol ; auteurs plus récents, Grin et Gaïdar ont eu droit également à un film. Ailleurs qu'en Russie, le phénomène est bien

---

20. *Puškinskij kinoslovar'* (Dictionnaire cinématographique de Pouchkine), Moscou, Gosfil'mfond, 1999, 448 p.

loin de revêtir la même ampleur et il demeure marginal <sup>21</sup>. Il y a là une spécificité russe qui fait écho, toutes proportions gardées, aux biographies romanesques affectionnées par Henri Troyat comme *Tolstoï* en 1965, *La Vie passionnée* de Gogol en 1971, *Tourgueniev* en 1985, *Gorki* en 1986...

On ne saurait enfin passer sous silence l'importance des adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma d'animation russe ; ce cinéma avait acquis ses lettres de noblesse dès avant 1917 avec Ladislav Starevitch et ses films de marionnettes qui puisaient leur inspiration dans le patrimoine littéraire russe ; avant d'émigrer en France en 1919 Starevitch a ainsi fondé une tradition reprise entre autres par Aleksandr Ptouchko, tradition à laquelle nous devons de nombreuses adaptations d'œuvres littéraires par le cinéma d'animation russe. Ce cinéma qui s'adresse prioritairement aux enfants nous rappelle que la littérature enfantine est en Russie traditionnellement un genre noble auquel les plus grands écrivains n'ont pas dédaigné de sacrifier (voir Pouchkine, Tolstoï, Tchekhov, Tchoukovski, Marchak etc.).

### III. TRADITIONS ÉTRANGÈRES : FRANCE, ALLEMAGNE, ÉTATS-UNIS, ITALIE

Si nous nous tournons maintenant vers les cinémas non russes, nous pouvons utiliser le répertoire que nous avons constitué et que le lecteur trouvera après cette contribution ; avec toutes ses approximations dues aux difficultés de documentation, en particulier pour la période du muet qui a précédé 1914 et pour les cinémas les plus exotiques, ce corpus reflète néanmoins de grandes tendances. Il permet par exemple d'apprécier la part relative des adaptations russes dans les cinémas nationaux ; on aboutit au classement suivant par ordre d'importance numérique décroissante : la France (44), à quasi égalité avec l'Allemagne (43), puis les États-Unis (36), l'Italie (33), la Tchécoslovaquie (11), la Hongrie (10), le Mexique (8), la Grande-Bretagne (7), le Japon (7), la Pologne (6), la Finlande (5), la Yougoslavie (4) et une série de cas isolés (Argentine, Autriche, Cuba, Danemark, Finlande, Inde, Norvège, Pérou, Suède...). On signalera, hors classement, le film suisse de Claude Goretta consacré à la personnalité d'Anton Tchekhov (*Tchekhov ou le miroir des*

21. Voir *The Life of Emile Zola* de William Dieterle aux États-Unis en 1937, *André Gide* de Marc Allégret en 1952, *An Angel at my Table* de Jane Campion en Nouvelle-Zélande en 1990 (film qui évoque la vie de Janet Frame).

*vies perdues*, 1964). On peut penser que la proximité géographique ou culturelle peut rendre compte de l'importance de ces adaptations selon les pays ; cela concerne de toute évidence l'Allemagne, la Hongrie, « pays passeur <sup>22</sup> », le Japon et les pays slaves. Mais, en fait, nous allons vérifier à partir des quatre premiers de la classe (France, Allemagne, États-Unis et Italie) que chaque cinéma national représente, même dans le domaine des adaptations littéraires, un cas spécifique <sup>23</sup>.

### Le cas français

En France, la quarantaine d'adaptations recensées se répartissent dans le temps de la manière suivante : avant 1918 : 2 ; de 1918 à 1939 : 12 ; années 1940 : 4 ; années 1950 : 5 ; années 1960 : 5 ; années 1970 : 2 ; années 1980 : 7 ; années 1990 : 1 ; années 2000 : 2 <sup>24</sup>. Ce qui frappe ici, c'est la régularité, comme si la littérature russe n'avait cessé en France d'inspirer nos cinéastes ; l'étiage des années 1970 peut s'expliquer par l'effet à distance du phénomène de la Nouvelle vague qui voulait marquer une rupture avec la tradition. On relève dans les années de guerre une unique adaptation, celle de la pièce de Tourgueniev *Un mois à la campagne* avec le film de Pierre Blanchar *Secrets* sorti en 1942 qui devait être en phase avec le cinéma d'évasion prisé par le public français à cette époque.

La grande période demeure celle des années de l'entre-deux-guerres où une véritable russomanie a sévi en France <sup>25</sup> ; celle-ci prolonge celle d'avant 1914 initiée par la mémorable Alliance franco-russe : les œuvres littéraires russes ont été alors traduites d'arrache-pied après la révélation qu'avait été *Le Roman russe* d'Eugène Melchior de Vogüé paru en 1886 ; elles étaient donc connues et à la disposition du lecteur francophone ; c'est ce qui a permis, par exemple, à un Pierre Chenal de se passionner pour la littérature russe et d'utiliser la traduction de *L'Idiot* par Jean

22. Z. Hajnády, « La littérature russe classique vue par la critique hongroise », *Slavica occitania*, 5, 1997, p. 157.

23. Nous laisserons de côté le Japon dont le cas est excellemment évoqué par Christian Galan dans la suite de ce numéro à propos d'Akira Kurosawa.

24. Il s'agit du film de Marleen Gorris *La défense Loujine* d'après Nabokov, tourné en 2000, et du téléfilm des frères Taviani *Résurrection* d'après Tolstoï, réalisé en 2001 en France et produit par France 2, RAI, Pampa Production et Bavaria ; il a été diffusé par la chaîne France 2 le 26 décembre 2001.

25. Voir entre autres Hélène Menegaldo, *Les Russes à Paris (1919-1939)*, Paris, Autrement, 1998.

Cruzeville pour son film. Cette russomanie se trouva renforcée après 1917 par l'arrivée en France d'une forte communauté russe émigrée, la plus importante de la diaspora (150 000 personnes), avec des élites artistiques et intellectuelles, qui perpétuait chez nous le souvenir de la Russie impériale qui avait tant bercé l'imaginaire français au pays de la République avant 1914.

Cette russomanie s'est exprimée en particulier dans une série de films tournés alors en France et qui mettent en scène une Russie plus ou moins folklorisée mais conforme aux poncifs chéris par le public français<sup>26</sup>. Les cinéastes français ont alors créé, hors adaptations littéraires, une bonne quinzaine de films à atmosphère russe au cours de la période ; on peut citer ici à titre d'exemple *Ariane, jeune fille russe* de Paul Czinner tourné en 1931 ou *Katia* de Maurice Tourneur daté de 1938 (le lecteur trouvera une liste de ces films en annexe à la présente contribution). Mais il faut ajouter à cet ensemble de films une bonne dizaine d'autres réalisés en France par des cinéastes russes immigrés. On peut citer comme exemple *Les Nuits moscovites* d'Alexandre Granovsky tourné en 1934 ou *Le Mensonge de Nina Petrovna* de Victor Tourjansky daté de 1937 (voir la liste placée en annexe). Ce dernier film était en fait un remake de celui tourné en 1930 par Raymond Bernard, ce qui prouve la vogue des sujets russes alors !

Il se trouve que la plupart des cinéastes russes exilés s'étaient installés en France, créant même un groupe qu'on a appelé « École russe de Montreuil<sup>27</sup> ». Les Russes ont ainsi enrichi le cinéma français d'une quantité de collaborateurs de valeur<sup>28</sup>. Pareille symbiose

- 
26. On a pu voir récemment sur les écrans de la télévision, en avril-mai 2001, un écho de ce phénomène avec la série « La Russie vue de France » qui a présenté sur France 3 six films : Fedor Ozep, *Les Frères Karamazoff*, 1931 (version française) ; Alexis Granovsky, *Les Nuits moscovites*, 1934 ; Pierre Chenal, *Crime et châtiment*, 1935 ; Alexis Granovsky, *Tarass Boulba*, 1936 ; Maurice Tourneur, *Katia*, 1938 ; Maurice Tourneur, *Le Patriote*, 1938.
27. C'est la Société Ermolieff, qui s'était installée là après une brève halte dans les studios de Yalta ; Pathé l'avait aidée à se réinstaller dans des studios avec l'ensemble de la troupe. Lui succèdera la firme Albatros, fondée et dirigée par Alexandre Kamenka en 1922. Cette école a inspiré le cinéma français jusqu'en 1940 avec le « réalisme poétique » (voir Hélène Menegaldo, *op. cit.*, p. 44-48).
28. On relève ici des metteurs en scène : Léonide Moguy, Fedor Ozep, Dimitri Kirsanoff, Victor Tourjansky, Alexandre Volkoff, Anatole Litvak, Ladislav Starevitch, Alexandre Kamenka, Alexandre Alexeïeff... ; des acteurs souvent prestigieux : Chaliapine, Gregory Chmara, Ivan Mosjoukine (considéré comme la première star apparue dans le cinéma mondial), Sacha et Ludmilla Pitoëff et leurs enfants, Valéry Injikinoff, Nathalie Lissenko, Michel Vitold, Nicolas Koline, Pierre Batcheff, Lila Kedrova, Sandra Milovanoff... ; des décorateurs comme André Andreïev, Georges

franco-russe s'explique en grande partie par la domination mondiale du cinéma français avant 1914 qui s'était exercée en particulier sur le cinéma russe. On peut affirmer que l'influence du cinéma français y a été prépondérante de 1896 à 1914. On sait que Pathé et Gaumont en étaient venus à tourner leurs films à sujet russe en Russie même <sup>29</sup>, ce qui a entraîné de multiples interférences ; on peut penser ici à Louis Forestier (1892-1954), chef opérateur, qui devait demeurer en Russie après la Révolution après 1917 et y faire carrière ; le cinéaste français Georges Lampin était un Français de Russie, né à Ékaterinbourg, qui avait commencé sa carrière comme régisseur de théâtre à Moscou avant de venir s'installer en France ; on peut penser aussi à l'actrice Marie (Mary) Marquet ou au scénariste Jacques Companeéz tous les deux nés à Saint-Pétersbourg. La russomanie ambiante explique aussi que l'actrice française Germaine Lebas prit le pseudonyme de Nadia Sibirskaïa en devenant la compagne de Kirsanoff. Les va-et-vient entre France et Russie devaient d'ailleurs perdurer après 1917 ; il suffit de penser à Protazanov qui avait suivi la troupe de Ermoliev en France avant un séjour en Allemagne et son retour en URSS en 1923 ; Piotr Tchardynine fit lui aussi le voyage de 1921 à 1923. Eisenstein, quant à lui, tourna en 1929 un court-métrage *Romance sentimentale* lors de son étape parisienne alors qu'il se rendait en Amérique. Il donna même une conférence à la Sorbonne le 17 février 1930 : « Les nouveaux principes du film russe ».

Tous ces faits expliquent le succès des adaptations d'œuvres littéraires russes à cette époque en France ; parmi elles, c'est Dostoïevski qui l'emporte largement avec 8 films, suivi par Pouchkine et Tchekhov (quatre films chacun), Tourgueniev et Gogol (deux films), Gorki et Chmeliev (un film). Cette distribution reflète assez fidèlement la hiérarchie interne qui règne au sein de la grande littérature russe classique, elle démontre aussi une familiarité certaine du public français avec tous ces chefs-d'œuvre.

---

Wakevitch, Lazare Meerson... ; des chefs opérateurs comme Boris Kaufman, Michel Kelber, Rudy Maté, Eugen Schüfftan, Nicolas Toporkoff... ; des costumiers comme Georges Annenkov, Alfred Junge... ; des producteurs comme Alexandre Mnouchkine (le père d'Ariane...) ; des maquilleurs comme Hagop Arakelian, etc.

29. Voir Leyda, *op. cit.*, p. 44-47. Les films de Pathé étaient diffusés en France sous la marque « Le Film russe ».

## Le cas allemand

Nous retrouvons en Allemagne entre les deux guerres des traits communs avec la situation française ; il y a, au sein d'une émigration russe importante (environ 100 000 personnes) une concentration des élites appartenant à l'intelligentsia ou au monde artistique dans la capitale et une longue tradition de traduction et de popularisation de la littérature russe<sup>30</sup>. Cette influence s'est renforcée avec l'expressionnisme qui a retrouvé dans beaucoup de types littéraires russes l'outrance du *Cabinet du Docteur Caligari*, le sens du chaos, la force des pulsions, l'irrationnel. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Robert Wiene passe du *Cabinet* tourné en 1919 à *Raskolnikow* daté de 1923 avec le même type de décors « caligaresques ». Mais a pu jouer aussi dans le succès des adaptations de la littérature russe une autre spécificité germanique, celle des contacts et des affinités avec le monde russe qu'on voit se manifester dès le moyen âge et qui va se renforcer avec la République de Weimar. On sait en effet qu'après la Grande Guerre et les traités « inégaux » qui y mirent fin une communauté d'intérêts germano-soviétique s'était établie. Cette communauté a joué aussi dans le domaine cinématographique ; il y eut des coproductions comme celle du *Cadavre vivant* d'après Tolstoï tourné par Fedor Ozep à la fois à Berlin et Moscou et produit par le Mejrabpom<sup>31</sup>, organisation basée en Allemagne et qui soutenait le cinéma soviétique (Ozep profita de l'occasion pour passer à l'Ouest, mais non Poudovkine qui jouait le rôle principal...). On vit de même le cinéaste soviétique Aleksandr Razoumny envoyé en mission en Allemagne pour tourner *Les Hommes de trop* d'après Tchekhov et *La Dame de pique* d'après Pouchkine en 1926 ; Mikhaïl Doubson, alors attaché commercial à Berlin, s'y initie aux techniques du cinéma et tourne *Deux Frères* en 1929 et l'étonnant

30. Voir Reinhard Lauer, « Les échanges littéraires germano-russes à l'époque du réalisme », *Slavica occitania*, 11, 2000, p. 313-331.

31. Le sigle correspond au russe *Meždunarodnaja rabočaja pomošč'* « Secours ouvrier international » ; née en Allemagne dans les milieux communistes pour aider l'URSS à lutter contre la famine survenue en 1921, cette organisation en était venue ensuite à aider le jeune cinéma soviétique en lui fournissant matériel et pellicules et à fonctionner comme une sorte de société germano-soviétique. Sa filiale soviétique (*Mežrabpom Rus'*) disposait de studios à Moscou qui ont été en activité de 1924 à 1932. Elle disparut dans la tourmente des purges de 1937, et fut désormais ignorée par la littérature cinématographique soviétique. En 1997 le Gosfilmfond a déposé à la Cinémathèque de Toulouse tous les films produits par le Mejrabpom : dix-huit longs-métrages et seize courts-métrages (voir Raymond Borde, « Le fonds russe de la Cinémathèque de Toulouse », *Slavica occitania*, 7, 1998, p. 17).

film anti-militariste *Gaz asphyxiant* en 1930<sup>32</sup> ; la même année, ce sont les réalisateurs Evgueni Tcherviakov et Aleksandr Zarkhi qui viennent tourner *Villes et années* d'après Fedin dans les studios allemands Derussa. En quittant l'URSS en 1931, Valéry Injikinoff vient tourner le film *Typhon* en Allemagne avant de se fixer en France. À l'inverse, Gustav Ucicky va utiliser le décor de Moscou pour son film *Mord in Savoy (Savoy Hotel 217)* tourné en 1936 ; et Slatan Dudow, le futur cinéaste de Brecht, ira écrire sa thèse consacrée au cinéma soviétique à Moscou en 1929. Cette coopération va bien sûr se faire plus limitée à compter de 1933 ; des cinéastes russes durent quitter l'Allemagne, comme Fedor Ozep, alors que d'autres choisissaient de rester comme Victor Tourjansky. Mais, à cette date, l'essentiel des adaptations de la littérature russe avait déjà été réalisé.

Si on examine dans le détail ces adaptations, on voit que Tolstoï y arrive en tête avec treize adaptations de ses œuvres, suivi par Dostoïevski (8) et Pouchkine (6) ; on trouve ensuite Gogol, Boulgakov, Léonide Andreïev, Tchekhov, Gorki et Ehrenbourg. Le succès de Dostoïevski n'a rien qui puisse nous étonner dans un pays qui lui a érigé une statue et où la Deutsche-Dostojewski-Gesellschaft a toujours été très active. Pour le reste, on relèvera que le cinéma allemand a misé comme le cinéma français sur les grandes valeurs de la littérature russe. Après 1933, les adaptations se font rares mais on doit relever le très grand succès à l'échelle de l'Europe du *Maître de poste* d'après Pouchkine tourné par Gustav Ucicky en 1940 sur fond de pacte germano-soviétique. Après la guerre, on note entre autres en RFA le remake du *Maître de poste* par von Baky en 1955, suivi de *Résurrection* par Rolf Hansen en 1958 et *Guerre et paix* de Volker Schloendorffer en 1983 (fort éloigné du roman de Tolstoï à vrai dire). En RDA nous n'avons pu relever qu'une coproduction avec la France en 1951, ce qui est assez surprenant dans un pays qui se devait d'adopter la culture russe et où plusieurs cinéastes, tel Konrad Wolf, avaient été formés en URSS. Cette relative désaffection d'après-guerre est à mettre en rapport avec l'atonie du cinéma germanique jusqu'au réveil des années 1960 ainsi qu'à la rupture culturelle entre l'Allemagne de l'Ouest et Russie qui ne devait prendre fin qu'avec les retrouvailles de la perestroïka.

---

32. Titres russes : *Dva brata* et *Jadovityj gaz* ; Eisenstein était venu rendre visite à Doubson sur les lieux du tournage de ce dernier film.

### Le cas américain

Les trente-trois adaptations du cinéma américain que nous avons dénombrées se montrent assez régulièrement étalées dans le temps : sept avant 1919, cinq dans les années 1920, six dans les années 1930, trois dans les années 1940, cinq dans les années 1950 avant de revenir à deux ou trois adaptations pour chacune des décennies qui vont suivre, exception faite des années 1980 qui n'en ont connu aucune. C'est ici Tolstoï qui domine avec dix adaptations dont les cinq de *Résurrection*, les trois d'*Anna Karenine* et les deux de *Guerre et paix* ; Dostoïevski suit avec six adaptations : *Crime et châtement* (3), *Les frères Karamazov* et *Le joueur* (1). Tchekhov et Gogol ont eu droit chacun à deux adaptations, Andreïev, Pasternak, Soljenitsyne et Tourgueniev à une. On prendra garde au fait que dans des films comme *Vanya on the 42nd Street* de Louis Malle ou *Love and Death* de Woody Allen le lien avec l'œuvre littéraire qui leur sert de point de départ est assez lâche.

Dans toutes les adaptations évoquées, on note l'importance des metteurs en scène d'origine étrangère, ce qui n'a rien d'étonnant dans le melting-pot américain habitué à récupérer les talents venus du monde entier ; nous venons de citer Louis Malle mais on pourrait aussi bien mentionner le Suédois Sjöström, l'Autrichien Josef von Sternberg, l'Allemand Henry Koster, les Britanniques Jack Clayton, Jack Lee-Thompson ou Edmund Goulding, le Polonais Aleksandr Ford, le Géorgien Rouben Mamoulian... On sait par contre que les cinéastes russes ne rencontrèrent à Hollywood qu'un succès mitigé et que la plupart repartirent en Europe après une brève et décevante aventure américaine. On notera encore que les adaptations trahissent le goût hollywoodien pour les superproductions qui sont à l'échelle du pays ; tel est le cas de *Guerre et paix*, *Le Docteur Jivago*, *Les Frères Karamazov*, *Tarass Boulba*, etc. Rien d'étonnant donc à ce que ce soient surtout les romans russes qui ont été adaptés (19 sur 33).

### Le cas italien

L'Italie n'a jamais accueilli de diaspora russe comparable à celles de la France ou de l'Allemagne ou même de pays plus modestes comme la Pologne ou la Tchécoslovaquie. Par contre, elle a toujours excellé dans l'édition et la traduction, ce qui a instauré une familiarité avec la littérature russe dont témoignent par exemple

les frères Taviani <sup>33</sup>. Après l'Âge du muet d'avant la Première Guerre mondiale et ses sept adaptations, il faut attendre les années 1940 pour que la littérature russe se manifeste à nouveau sur les écrans transalpins. Six adaptations sont alors réalisées ; suivront neuf autres dans les années 1950, trois dans les années 1960, quatre dans les années 1970, trois dans les années 1980 et une dans les années 1990. On relève ici l'importance des coproductions : *Les Eaux printanières* de Jerzy Skolimowski a été tourné avec la Grande-Bretagne, *Le Maître et Marguerite* avec les Yougoslaves, *Le Joueur* de Claude Autant-Lara est franco-italien, *Guerre et paix* de King Vidor est italo-américain... Parmi les œuvres purement italiennes, on relève surtout des adaptations de nouvelles courtes comme *La Fille du capitaine* d'après Pouchkine, ou de pièces de théâtre comme *La Mouette* de Tchekhov. En opposition au gigantisme américain, les Italiens ont donc cultivé ici la retenue, l'intimisme, des tonalités mineures qui évoquent la « petite musique » tchekhovienne. On note encore que les cinéastes russes n'ont pas fait carrière en Italie, à l'exception de l'intermittent Victor Tourjansky dont une partie de la carrière s'y est déroulée après la guerre.

L'exemple des quatre cinémas nationaux que nous avons évoqués montre bien que le dialogue polyphonique à quatre voix qu'entretient la littérature russe avec ses adaptations au cinéma (langage cinématographique, expression littéraire, cinéma national et littérature russe) s'articule différemment selon les cultures et les traditions culturelles des pays d'accueil. C'est un nouvel exemple d'interculturalité entre le monde russe et les cultures du monde.

#### 4. ANNEXE : FILMS À SUJET RUSSE HORS ADAPTATIONS LITTÉRAIRES Tournés en France entre 1920 et 1940

##### 4.1. Cinéastes français

Édouard-Émile Violet, *La Bataille*, 1925.

Germaine Dulac, *Âme d'artiste*, 1925.

Raymond Bernard, *Le Joueur d'échecs*, 1926.

Jacques de Baroncelli, *Nitchevo*, 1926.

33. « [...] nous sentons le lien avec le XIX<sup>e</sup> siècle, surtout le XIX<sup>e</sup> siècle russe, Tolstoï, Dostoïevski. La religiosité de ces auteurs – comme action concrète et comme utopie aujourd'hui, dans notre temps – s'est transformée en "politicité". » (Cité d'après J.-L. Passek (éd.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse-VUEF, 2001, p. 754) On peut penser aussi à *Théorème* de Pasolini où l'on retrouve l'inspiration du tolstoïsme de *La Mort d'Ivan Ilitch*.

- Marcel L'Herbier, *Nuits de princes*, 1929.  
 Paul Czinner, *Ariane, jeune fille russe*, 1931 (version anglaise la même année *The loves of Ariane*).  
 René Barberis, *Les Amours de Casanova*, 1933 (avec Mosjoukine).  
 Gustav Ucicky, *Au Bout du monde*, 1933 (version allemande *Flüchtlinge*, 1933, avec Hans Albert).  
 Nicolas Farkas, *La Bataille*, 1933 (avec Charles Boyer et Annabella).  
 Victor Janson & Jean-Bernard Derosne, *Son Altesse impériale*, 1933 (tourné en Allemagne, version allemande : *Der Zarevitsch*).  
 Jacques Deval, *Tovaritch*, 1935.  
 Jacques de Baroncelli, *Michel Strogoff*, 1935.  
 Marc Allégret, *Sous les yeux d'Occident / Razoumov*, 1936 (avec Jean-Louis Barrault, Jacques Copeau, Pierre Fresnay, Michel Simon).  
 Jacques de Baroncelli, *Nitchevo*, 1936 (avec Harry Baur).  
 Pierre Billon, *Au Service du tsar*, 1936.  
 Nicolas Farkas, *Port-Arthur*, 1936 (avec Danielle Darrieux).  
 Jean-Paul Paulin, *La Danseuse rouge*, 1937.  
 Félix Ganders & Jean Delanoy, *Tamara la complaisante*, 1937.  
 Marcel L'Herbier, *La Tragédie impériale*, 1937.  
 Jean Dréville, *Troïka sur la piste blanche*, 1937.  
 Jean Dréville, *Le Joueur d'échecs*, 1938.  
 Maurice Tourneur, *Katia*, 1938.  
 Maurice Tourneur, *Le Patriote*, 1938 (avec Harry Baur).  
 Charles Méré & Paul Schiller, *Serge Panine*, 1938.  
 Jean Dréville, *La Brigade sauvage*, 1939.  
 Claude Orval, *La Femme traquée*, 1939.

#### 4.2. Cinéastes russes immigrés

- Alexandre Volkoff, *Casanova*, 1926 (avec Mosjoukine et Leucadia KARENNE).  
 Victor Tourjansky, *Michel Strogoff*, 1926.  
 Alexandre Granovsky, *Les Nuits moscovites*, 1934 (avec Harry Baur).  
 Wladimir Strijewski, *Les Bateliers de la Volga*, 1936.  
 Victor Tourjansky, *Le Mensonge de Nina Petrowna*, 1937.  
 Wladimir Strijewski, *Nuits de princes*, 1937 (production de J.N. Ermolieff).

*Université de Toulouse-Le Mirail,  
 Département de slavistique – CRIMS*