Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.u-paris10.fr

Ecole doctorale 395 : Milieux, cultures et sociétés et passé et du présent

Membre de l'université Paris Lumières

Amine Afellous

Etude comparative transdisciplinaire de la figure du cosaque, dans la littérature et le cinéma.

Thèse présentée et soutenue publiquement le ***14/10/2019***
en vue de l'obtention du doctorat de Arts du spectacle: cinéma
de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de M. Antoine de Baecque (Ecole Normale Supérieure)

Jury :

Rapporteur·e :	Mme Marie-Pierre Rey	Professeur d'Histoire russe et soviétique, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Rapporteur·e :	M. Alexandre Stroev	Professeur de Littérature générale et comparée, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle
Membre du jury :	Mme Karen Haddad	Professeur de Littérature comparée, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Laurence Schifano	Professeur d'Etudes cinématographiques, Université Paris Nanterre

REMERCIEMENTS.

Je tiens à remercier mon directeur de recherche M. Antoine Debaecque qui a su me faire confiance durant ces huit dernières années ainsi qu'au personnel administratif de l'ED 138.

En amont de ce travail, je tenais aussi à exprimer ma reconnaissance à Mme Karen Haddad qui a dirigé mes premières recherches en Master sur les cosaques en littérature.

Pour leurs relectures et leur conseils j'aimerai exprimer ma gratitude à Pierre Augros, Virgile Leca, Joël Augros, Louis Philippon, Coralie Quehen, ainsi qu'à tout ceux qui m'ont soutenu dans mes recherches.

À Carolann Brisset, Olsene Essoh et à leurs familles…

SOMMAIRE.

REMERCIEMENTS. 2

SOMMAIRE. 4

Introduction générale. 8

1ère Partie : Les cosaques dans l'Histoire. 11

Introduction. 11

Chapitre I : Qui sont les cosaques ? 11

1. Etymologie du terme cosaque. 12
2. La naissance des cosaques d'Ukraine. 12
3. Les autres communautés cosaques. 21

Chapitre II : Les cosaques dans l'histoire russe et ukrainienne. 25

1. Les cosaques ukrainiens. 25
2. Les cosaques russes. 30

Chapitre III : La Scythie antique. 44

1. Une culture nomade et guerrière. 45
2. Leur religion et leurs rites funéraires. 46

Conclusion. 48

2ème partie : Le mythe littéraire des cosaques. 49

Introduction. 49

Chapitre I : Le mythe cosaque avant le XIXème siècle. 50

1. Des guerriers barbares 51
2. Une société utopique et égalitaire de guerriers libres. 57
3. Le mythe des Amazones et de la Scythie antique. 65

Conclusion. 68

Chapitre II : l'image négative des cosaques lors de la Campagne de France. 69

Introduction. 69
1. Les barbares du Nord. 70
2. Ennemis de la civilisation. 74
3. De piètres guerriers. 80
Conclusion. 84
Chapitre III : La représentation de cosaques restés célèbres au XIXème siècle. 85
1. Mazepa, entre héros au destin romantique et traître fourbe. 85
2. Khmelnytsky, un habile homme d'Etat. 92
3. L'influence du mythe littéraire des cosaques dans la peinture au XIXème siècle. 95
Conclusion. 97
3ème Partie : Le mythe cosaque au cinéma. 98
Introduction. 98
Chapitre I : Les adaptations de *La Fille du capitaine*. 102
1. Une barbarie exotique. 104
2. Le cosaque héros du peuple. 122
3. Un symbole de liberté. 142
Conclusion. 156
Chapitre II : Les films occidentaux. 158
The Cossacks, George William Hill et Clarence Brown – 1928. 158
1. De la tribu exotique à la horde barbare. 160
2. Lukashka et Maryana, deux symboles de liberté. 171
3. Lukashka le héros cosaque. 176
Tarass Boulba, Alexis Granowsky – 1936. 183
The Rebel Son (Le fils rebelle), Adrian Brunel – 1938. 183
1. Des Barbares exotiques 185
2. Un chef barbare : Tarass Boulba 190
3. Les cosaques en tant que symbole de liberté 195

Taras Bulba, Jack Lee Thompson – 1962. 207

Le fils de Tarass Boulba, Henri Zaphiratos – 1964. 207

1. Une barbarie exotique. 208
2. Tarass Boulba, un héros cosaque. 213

Conclusion. 219

Chapitre III : Les films russes et soviétiques. 220

Казаки (Les cosaques), Vassili Pronine – 1961. 220

1. Un Caucase lointain et exotique. 221
2. Mariana, une femme libre… 226
3. Lukashka, le héros cosaque. 229

Тихий Дон (Le Don paisible), Olga Preobrazhenskaya et Ivan Pravov - 1930. 235

1. Des cosaques barbares aux coutumes dépaysantes. 237
2. Des cosaques symboles de liberté. 244

Тихий Дон (Le Don paisible), Sergueï Guerassimov - 1957-1958. 250

And Quiet Flows the Don (Le Cour du Don paisible), Fiodor Bondartchouk - 2006. 250

1. Des cosaques barbares au folklore pittoresque. 252
2. Des cosaques symboles de liberté. 256
3. Des cosaques héros du peuple. 263

Поднятая целина (Terres défrichées), Youli Raïzman – 1939. 269

Поднятая целина (Terres défrichées), Alexander Ivanov 1959 – 1961. 269

1. Des cosaques rétrogrades aux relents barbares. 270
2. Des cosaques symboles de libertés. 281
3. Nagulnov un héros cosaque communiste. 301

Железный поток (Le Torrent de fer), Efim Dzigan - 1967. 313

1. Des batailles et des pillages dignes d'une horde barbare. 314
2. Le nomadisme. 322
3. De l'anarchie à la discipline, l'éducabilité des cosaques. 326

Conclusion. 332

Chapitre IV : La rivalité russo-ukrainienne. 333

Тарас Бульба (Tarass Boulba), Vladimir Bortko – 2009. 333

Дума про Тараса Бульбу (Une pensée pour Tarass Boulba), Peter Pinchuk et Eugène Bereziak – 2009. 333

1. *Une pensée pour Tarass Boulba,* un film nostalgique du passé cosaque. 334
2. *Tarass Boulba,* des cosaques russes dépeints comme une horde barbare. 341

Conclusion. 348

Conclusion. 350

Conclusion générale. 353

BIBLIOGRAPHIE. 357

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE PRIMAIRE. 357

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE. 359

ANNEXES. 367

Entretien avec Henry Zaphiratos au sujet du film *Le fils de Tarass Boulba.* 367

Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan Mahmoud IV de Turquie. 371

Le Jugement de Pougatchev. 372

Mazeppa aux loups. 373

Le cosaque Mamaï. 374

Index des personnes. 375

Table des matières. 378

Introduction générale.

Au cours du XIXème et du XXème siècle, les cosaques furent un thème dont on trouva la trace dans plusieurs romans russes. Inspiré par leur rôle historique dans les conflits entre les cosaques d'Ukraine et la Couronne polonaise, Nicolas Gogol composa le roman intitulé *Tarass Boulba* qui fut publié sous deux versions successives en 1835 et en 1842. Dans la foulée, Alexandre Pouchkine publia un autre roman historique en 1836, *La Fille du capitaine*, qui prit comme toile de fond la révolte menée par Pougatchev, un cosaque du Don, qui prit la tête d'une jacquerie durant laquelle il fut suivi par les cosaques du Iaïk (l'ancien nom de l'Oural). Enfin au cours de ce siècle, Léon Tolstoï composa le roman *Les Cosaques* qui parut en 1863. Il prend comme toile de fond la guerre du Caucase et l'existence de la communauté des cosaques du Terek auprès de laquelle l'auteur a séjourné.

Au XXème siècle, après la révolution russe, les cosaques demeurent un thème ou un sujet utilisé par les écrivains soviétiques dans des romans reprenant une toile de fond historique. C'est le cas du *Don paisible* de Mikhail Cholokhov, parut entre 1928 et 1940, qui relate le destin épique d'un jeune cosaque du Don à travers la décennie 1912 – 1922 qui englobe la Première Guerre Mondiale, la révolution puis la guerre civile russe. Du même auteur, on découvre en 1932 le premier tome des *Terres défrichées* qui prend comme sujet la collectivisation des terres dans la région du Don dans un village de cosaques. Enfin on peut également citer *Le Torrent de fer*, d'Alexandre Serafimovitch publié en 1924, qui reprend les évènements de la guerre civile russe et met en scène les cosaques du Kouban.

Comme on le constate l'intégralité de ces œuvres est basée sur des faits historiques auxquels participent les cosaques, bien ancrés dans la réalité. Pourtant ces guerriers font l'objet d'une représentation mythique qui rapproche leur représentation à celle de la barbarie, comme défini par Pierre Michel :

> Il est, depuis l'ère des invasions, […] le sombre faire-valoir d'une civilisation qui trouvera son nom bien après lui. Habitants des pays lointains, monstres, démons, bêtes brutes, voici

> les barbares porteurs de tous les péchés : paresse, avarice, envie, inconstance, perfidie, cruauté, lubricité[1].

Cette peinture de leur dimension brutale est le fruit de leur histoire mouvementée avec les puissances les environnants. De ce passé naquit un mythe littéraire que l'on retrouve dans les romans que nous avons évoqués. Enfin ces romans furent l'objet d'adaptations au cinéma au cours du XXème siècle qui reprit à son compte et étoffa leur image romanesque. Pourtant dans ces adaptations de romans russes, on ne retrouve pas exactement la même image des cosaques selon l'époque ou le lieu de production. C'est pourquoi dans notre étude nous tenterons de définir le mythe cosaque au cinéma à partir de son image littéraire, elle-même inspiré du rôle historique de ces guerriers.

Dans le corpus de films que nous allons étudier on trouvera les différentes adaptations de *La Fille du capitaine* qui furent produites aussi bien en Occident qu'en Russie ou en Union soviétique. Il s'agira de, *La fille du capitaine* de Yuri Tarich, de *La Volga en flammes* de Victor Tourjansky, *La Figlia del Capitano* de Mario Camerini, *Tempesta* d'Alberto Lattuada, *La Fille du capitaine* de Vladimir Kaplunovsky, *Révolte russe* d'Alexander Proshkin, et *La Fille du capitaine* d'Ekatarina Mikhailova.

Nous porterons ensuite notre regard sur les adaptations du roman de Gogol à travers le film d'Alexis Granowsky *Tarass Boulba*, celui d'Adrian Brunel, *The Rebel Son*, *Le fils de Tarass Boulba* d'Henri Zaphiratos, ainsi que les versions russes et ukrainiennes réalisées respectivement par Vladimir Bortko et Peter Pinchuk assisté d'Eugène Bereziak. Nous avons exclu de notre analyse le film de Vladimir Strijevsky dont nous n'avons pu retrouver la trace ainsi que celui d'Alexandre Drankov datant de l'époque impériale, qui se résume par une courte saynète expérimentale de moins de cinq minutes qui n'offre que peu de pertinence dans notre étude. Enfin nous laisserons de côté le film indien *Veer, le héros du peuple*, puisqu'il s'agit d'une transposition de l'intrigue imaginée par Gogol qui ne concerne par les cosaques.

Nous analyserons également les deux adaptations du roman de Tolstoï, celle muette produite aux Etats-Unis et réalisé par George W. Hill et Clarence Brown, ainsi que celle de 1961 de Vassili Pronine. A ce propos, nous n'avons pu retrouver la trace de l'adaptation soviétique de 1928 réalisée par Vladimir Bartski.

[1] Pierre MICHEL, *Un mythe romantique : Les Barbares 1789 – 1848*, Lyon, Presses Universitaires, édition numérisée, 1981, p. 10.

En ce qui concerne le *Don paisible*, on se penchera sur l'adaptation de Sergueï Guerassimov, de Fiodor Bondartchouk ainsi que sur le film muet réalisé par Olga Preobrazhenskaya et Ivan Pravov. On trouvera également les deux adaptations des *Terres défrichées* réalisées par Youli Raïzman ainsi que celle d'Alexandre Ivanov, ainsi que la seule adaptation du *Torrent de fer* porté par Efim Dzigan.

A partir de ces films qui découlent du mythe littéraire du cosaque, trouvant lui-même sa source dans leur histoire mouvementée, nous pourrons mettre en lumière l'adaptation de ces différents traits mythique au cinéma et nous demander de quelle manière leur représentation s'étoffe et évolue avec le temps et à travers des contextes idéologiques et artistiques qui influent sur leur perception.

1ère Partie : Les cosaques dans l'Histoire.

Introduction.

Le mythe littéraire et cinématographique des cosaques prend sa source dans leur histoire tumultueuse avec les puissances étatiques qui les voisinaient, ainsi que dans leur culture pittoresque et leur organisation égalitaire qui marquèrent l'imaginaire des observateurs extérieurs de l'époque, qu'ils soient Russes ou Occidentaux. Afin de traiter cette question du mythe cosaque avec le plus de clarté et de pertinence, il nous faudra d'abord faire la lumière sur leurs origines et sur les réalités historiques des cosaqueries, ainsi que sur les rôles mouvementés qu'elles jouèrent durant l'histoire.

C'est pourquoi, dans notre approche, nous rendrons compte de ce qu'étaient véritablement les communautés cosaques, avant d'observer les épisodes notables de leur histoire que l'on retrouvera dans les films de notre corpus. Enfin nous aborderons le sujet des « Scythes » de la « Scythie » antique, communément perçus comme les lointains ancêtres des Ukrainiens et auxquels le mythe cosaque est parfois rattaché.

Chapitre I : Qui sont les cosaques ?

Dans un premier temps nous nous attacherons à dresser les contours du phénomène cosaque à travers les origines et la constitution de la cosaquerie zaporogue, ainsi que par l'étude de leur organisation et de leurs mœurs pittoresques. Ensuite, on se penchera rapidement sur l'existence des autres cosaqueries qui se formèrent spontanément dans les steppes russes durant la même période.

1. Etymologie du terme cosaque.

L'étymologie du terme cosaque décrit les premiers contours historiques de ces guerriers libres.

C'est dans deux documents datant du XIIIème et du XIVème siècle que l'on trouve les premières occurrences du terme cosaque, le *Codex comanicus* (année 1290 et 1330-40) et le *Synaxarion sougdaia*. Dans ces documents qui contiennent des éléments de langue tatare (couman), le terme *quzzaq* signifie « garde, sentinelle », *ghasal cosak* est un « poste de garde ». C'est de cette forme que découle le nom slave « cosaque ». L'étymologie sur laquelle s'accordent désormais les spécialistes, indique que ce terme est dérivé de diverses langues turques. Le sens général du mot *qazaq* serait « homme libre, sans attache » mais en turc djaghataï, il signifie « aventurier, vagabond », et *qazaqana* est un « habitant libre de la steppe », chez les Kazakhs, il peut qualifier à la fois un « cavalier émérite » ou un « célibataire ».[2] Sa racine étymologique (*qaz-*) signifierait « errer, fuir ».

Ainsi, on constate que l'origine du terme « cosaque » renvoie moins à une population précise qu'à une catégorie d'individus libres vivant dans la steppe, d'origines diverses.

2. La naissance des cosaques d'Ukraine.

L'apparition des cosaques en Ukraine à la fin du XVème siècle, coïncide d'une part avec l'influence grandissante de la *Szlachta* catholique sur ce territoire et d'autre part avec la guerre contre le *Khanat* de Crimée allié à la Moscovie contre la Lituanie.

En effet, depuis la fin du XIVème siècle et l'union de Krevo et jusqu'à la fin du XVème siècle, l'influence polonaise avait progressivement pris le pas sur l'influence ruthène amenée par les

[2] Iaroslav LEBEDYNSKY, Les Cosaques, Une société guerrière entre libertés et pouvoirs, Ukraine - 1490 – 1790, Paris, éd. Errance, 2004, p. 27-28.

Lituaniens qui avaient adopté le culte orthodoxe et le slave-oriental comme langue administrative. Ainsi une partie de l'aristocratie lituanienne se convertit au catholicisme puis se constitua une *szlachta* sur le modèle polonais, c'est-à-dire une noblesse militaire qui arracha aux souverains des privilèges et des immunités exorbitantes au détriment des paysans et artisans[3]. Cette évolution durcissait considérablement la vie des paysans sur le territoire ukrainien, qui relevait alors essentiellement de la Grande-principauté de Lituanie.

De plus, la rivalité au sujet de l'héritage ruthène entre la Lituanie et la Moscovie provoqua un conflit entre les deux États dont les chefs se revendiquaient souverains sur toute la Ruthénie[4].

Le conflit lituano-moscovite et l'alliance de ces derniers avec le khan de Crimée soumis au pouvoir ottoman provoquèrent des attaques dévastatrices dans les provinces ukrainiennes : Kiev en 1484, la Podolie en 1485, de nouveau la Kiévie en 1488 et jusqu'en Volhynie en 1490.[5]

C'est dans ce contexte d'impuissance du pouvoir lituanien contre ces attaques qu'apparurent les premières initiatives locales de défense et de représailles, c'est-à-dire que des Ukrainiens se firent cosaques pour se défendre des tatars qui ravageaient leur territoire. Ils furent dès le départ encadrés et encouragés par des gouverneurs ou responsables militaires lituaniens qui voyaient dans ce phénomène un moyen de défense contre les attaques du khanat de Crimée.[6]

Ainsi c'est par ce contexte marqué par les pillages des Tatars dans une région déstabilisée par un conflit militaire que se formèrent les premiers groupes de cosaques.

[3] *Ibid*, p. 35.

[4] *Ibid.*, p. 35-36.

[5] *Ibid.*, p. 36.

[6] *Ibid.*

2.1 Les cosaques zaporogues.

On doit l'apparition des zaporogues et de leur première *sitch* (le camp)[7] au contexte de domination polonaise sur les terres ukrainiennes et à la présence d'un chef issu de la noblesse.

La domination de la *Szlachta* catholique sur les territoires d'Ukraine s'amplifia dès le début du XVIème siècle alors que la Lituanie avait été vaincue par Moscou en 1514 et qu'une révolte nobiliaire ruthène échoua.

Cette domination catholique sur l'Ukraine renforça le sentiment d'injustice et de mécontentement déjà présent à la fin du XVème siècle. Ainsi la cosaquerie devint de plus en plus séduisante pour les révoltés, les mécontents et les aventureux, et représenta un phénomène qui ne cessa d'augmenter au début du XVIème siècle.[8]

C'est également durant la même période qu'eurent lieu les premières tentatives d'organisations institutionnelles de communautés cosaques.

Selon une anecdote de Marcin Bielski cité par Lebedynsky[9] la naissance symbolique de la cosaquerie d'Ukraine daterait de 1516 et d'une expédition menée par le staroste Przeclaw Lanckoronski sur la ville turque d'Akkerman. D'autres nobles investis de commandements locaux contribueront par la suite à la formation de groupe de cosaques contre les incursions tatares.

C'est le cas du successeur de Lanckoronski, Ostap Dachkevytch, gouverneur de Tcherkassy, qui après avoir subi le siège du khan de Crimée en 1532, conseilla au roi et à la diète polonaise

[7] « Camp, "capitale" des Cosaques zaporogues du bas-Dniepr. On trouve souvent dans la littérature française la graphie Sietch, transcrite du russe. Terme ukrainien désignant un "abattis d'arbres". », cf. *Ibid*. p. 247.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

la formation d'un corps permanent de deux mille fantassins cosaques appuyés par de la cavalerie pour servir de garde-frontière[10].

Dans ce même élan le roi de Pologne et grand-prince de Lituanie Sigismond-Auguste Ier ordonna en 1540 le recensement des Cosaques ukrainiens (qui n'eut sans doute jamais lieu) dans une tentative de prévenir d'éventuels incidents avec le khanat de Crimée, et par conséquent l'Empire Ottoman, qui pourrait entraîner la Lituanie dans une guerre qu'elle n'aurait pas déclaré.[11]

Malgré cela, dès 1550 le prince ukrainien Dmytro Vychnevtsky surnommé « Baïda » pris la tête d'une bande cosaque afin de reprendre aux tatars et ottomans la région située entre le Bouh et le Dniestr (*Yedisan*). En réponse, Sigismond-Auguste II « le commit à la garde d'un fort sur l'île de Khortytsia, dans la boucle du Dniepr, au sud des rapides du fleuve ». Cette région du Dniepr moyen et du bas-Dniepr était truffée d'îles séparées par des bras d'eau offrant aux cosaques de Baïda une base arrière idéale pour leurs expéditions. Ainsi, il se mit à mener des expéditions de sa propre initiative contre les possessions tatares et ottomanes du sud de l'Ukraine en dépit des ordres du roi de Pologne. Cependant il dut évacuer le fort de Khortytsia en 1558 après une nouvelle offensive du khanat de Crimée, ce qui ne l'empêcha pas de persister dans son combat contre ces derniers. La fin de Baïda est funeste : il est battu en 1563 alors qu'il tentait de prendre le trône de Moldavie ottomane, il est capturé puis exécuté à Constantinople. Il demeure dans la mémoire collective le premier héros cosaque et son supplice est relaté dans l'un des plus anciens chants cosaques d'Ukraine.[12]

La destruction du fort de Khortytsia n'empêcha pas des cosaques de se réinstaller sur le bas-Dniepr où leur présence est attestée dès 1568. Au contraire, le premier camp de Baïda servit de modèle à d'autres établissements de ce type et I. Lebedynsky explique que :

> Ces forts en bois étaient appelés « *sitch* », d'un terme ukrainien désignant un « abattis d'arbres ». Les documents polonais (Journal de la Diète de 1585) évoquent pour la première fois en 1585 les Siczowi Kozacy, les « Cosaques de la *sitch* ». Ces mêmes Cosaques prirent par la suite le nom de « Zaporogues », c'est-à-dire ceux qui résident « au-delà (za) des

[10] *Ibid.*, p. 37.

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid*, p. 38.

> Rapides (porohy) », et plusieurs établissements fortifiés du bas-Dniepr furent successivement la *sitch* par excellence, la « capitale » des Zaporogues[13].

Par la suite, divers continuateurs reprirent le flambeau laissé par Baïda-Vychnevetsky et certains chefs cosaques passèrent à la postérité en étant promu rétroactivement « hetman » (qui n'a rien à voir avec le titre d'ataman) par la tradition ukrainienne, titre réservé normalement aux généralissimes polonais et lituaniens.

Ainsi on doit l'avènement des zaporogues et l'apparition de leur *sitch* au contexte de tension sociale avec le pouvoir polonais et à l'initiative fondatrice du prince Baïda-Vychnevetsky.

2.2 Mœurs et organisation.

La *sitch* zaporogue fut longtemps considérée comme le symbole de la cosaquerie en tant que république idéale des guerriers. En comparaison des autres communautés cosaques, elle est celle qui a conservé le plus longtemps ses anciennes traditions égalitaires.

- L'initiation.

En théorie, on devenait cosaque « en se portant volontaire et en étant accepté par les autres. » Les conditions à remplir semblait être « l'aptitude physique ou intellectuelle, et l'appartenance – ou la conversion – au christianisme de rite oriental ». Il faut nuancer ce dernier pré-requis puisque la *sitch* semble avoir accepté des catholiques à ses débuts et ce n'est qu'en 1632, lors du conflit des Eglises en Ukraine polonaise que l'assemblée zaporogue décida de les exclure.[14]

- L'organisation d'une république idéale de guerriers.

Le camp militaire que représente la *sitch* était divisé en *kourin* (baraquements des cosaques zaporogues) auxquels chaque zaporogue était attaché de façon permanente. Le pouvoir politique et militaire dans la *sitch* était exercé par l'assemblée, la *rada*, qui le déléguait à un

[13] *Ibid.*, p. 38.

[14] *Ibid.*, p. 114-115.

groupe de représentant élus. Il s'agissait d'un système en gigogne, c'est-à-dire que chaque *kourin* avaient les mêmes institutions que la *sitch* sous forme miniature.[15]

En plus de l'attribution des ressources, cette *rada* décidait des guerres, des alliances et des traités de paix. Habituellement, elle se tenait trois fois par an (au début de l'année, au 1er octobre et aux alentours de Pâques) mais elle pouvait être convoquée à tout moment à la demande d'un groupe de cosaques suffisamment nombreux. L'assemblée du début d'année était particulièrement importante puisque le *kochovyï* otaman qui présidait la réunion procédait par tirage au sort à l'attribution des terres, des zones de pêche ou de chasse, etc… ; afin de ne laisser aucune place à la contestation.[16]

Entre les réunions de cette assemblée, un groupe de dignitaires investis de foncions militaires et civiles exerçait donc le pouvoir. Élus pour un an, ils pouvaient être réélus sans limitation comme être révoqués à tout moment. Leur élection dans le cadre de la *rada* était particulièrement atypique. Si des membres de l'ancien « exécutif » étaient déposés, il devait quitter sur-le-champ leur poste et se fondre dans la masse des cosaques. Ensuite,

> Pour pourvoir les charges ainsi rendues vacantes, nul ne pouvait se porter candidat lui-même. Chaque cosaque était libre de proposer un nom ; ceux qui étaient pressentis devaient quitter immédiatement l'assemblée et rentrer dans leur *kourin*, pour ne pas être soupçonnés d'avoir cherché à influencer la foule. Quand l'accord s'était fait, un groupe de cosaque venait chercher l'élu, qui opposait une résistance symbolique, et le ramenait dans le cercle. Là, il devait refuser au moins deux fois l'honneur qui lui était fait, l'accepter enfin, et il était maculé de neige ou de boue pour lui rappeler qu'il ne serait jamais que le mandataire et le serviteur de la communauté[17].

Parmi les postes à pourvoir on trouve celui de *kochovyï otaman* (l'otaman du camp), le chef de la communauté zaporogue. Ce poste qui n'était pas sans risques (nombre d'entre eux furent déposés en temps de paix ou massacrés en temps de guerre) offrait à son titulaire de grands égards et un large pouvoir tant que son charisme et ses succès militaires lui permettaient de

[15] *Ibid.*, p. 128-130.

[16] *Ibid.*, p. 130-131.

[17] *Ibid.*, p. 131.

rester en place. Il était à la fois le commandant en chef des troupes et le juge suprême.[18] Il était rarement réélu mais quelques chefs prestigieux le furent de nombreuses fois.

Parmi les autres postes on trouve celui d'*osavoul*, qui était à l'origine une sorte d'adjoint du chef. Il exerçait différentes tâches de police, comme le maintien de l'ordre ou l'exécution des sentences, et faisait également office de « scrutateur » aux assemblées. Le juge recevait audience et conseillait les verdicts que l'otaman devait prononcer. A ce titre, le droit cosaque était coutumier et la justice expéditive. Les crimes passibles de la peine de mort étaient le meurtre, le vol, les violences entre cosaques, la désertion et les relations homosexuelles. Le scribe avait, quant à lui, le monopole absolu de l'écrit officiel et était celui des dignitaires qui était le plus volontiers reconduit par l'assemblée.[19]

Enfin, on trouvait dans la *sitch* un grand nombre de dignitaires de second rang en tant qu'adjoints de chaque fonction (sous-*osavoul*, sous-scribe), et des officiers charges précises, symboliques ou concrètes. A ce titre, on peut citer le responsable de l'artillerie (*pouchkar*) ; l'interprète (*tovmatch*) ; le surveillant des poids, mesures et taxes (*kantarjii*) ; les responsables des péages (*chafar*) ; les gardiens de la bannière (le *korounjyi*) et de l'enseigne à queue de cheval (le *bountchoujnyi*) ; le tambourinaire (*dovbych*), etc…[20]

A l'occasion de ces élections ou de débats concernant les alliances politico-militaires, la *rada* pouvait dégénérer en bataille rangée. En l'absence de décompte de voix ou de règle majoritaire claire, les décisions étaient prises sur la base du consensus quand un groupe était en capacité d'imposer sa volonté aux autres. Si ce consensus n'était pas accepté, les choses pouvaient finir en émeute.[21]

Bien que cet égalitarisme politique et économique fût souvent idéalisé, on peut y distinguer certaines limites. En premier lieu, l'égalité illustrée par le rituel de l'assemblée et le tirage au sort de l'attribution des ressources ne concernait que les cosaques et excluait les marchands installés dans la *sitch*. Ensuite, dès le XVIème siècle, des distinctions apparurent entre le petit groupe de dirigeants (la *starchyna*) et la masse des simples cosaques.[22] L'ensemble des cosaques

[18] *Ibid.,* p. 133.

[19] *Ibid.,* p. 133-134.

[20] *Ibid.,* p. 134.

[21] *Ibid.,* p. 131.

[22] *Ibid.,* p 135-136.

qui avaient été investis d'une charge par élection formèrent une élite d'« anciens » qui contrebalança progressivement l'égalitarisme des premiers temps.[23]

- La culture guerrière.

L'arc était une arme essentielle chez les premiers cosaques qui en firent usage jusqu'au XVIIème siècle. Mais dès le tournant des XVIIème-XVIIIème siècles, on constate que les armes à feu étaient largement répandues chez les cosaques d'Ukraine. Il s'agissait sans doute de mousquets à mèche semblables à ceux de l'infanterie polonaise, puis, plus tard, des arquebuses à rouet et de fusils dotés de différents types de platines à silex[24].

Leur artillerie était composée de canons de calibres et de types variés, utilisés sur terre ou embarqués. Les armes blanches qu'ils utilisaient étaient surtout des lances et différents types de sabres. Les poignards courbes de style oriental et les yatagans (coutelas balkaniques à lame à double courbure) étaient sans doute très rares même si les zaporogues auraient pu les utiliser comme armes de prise[25].

Les harnachements des chevaux se rapprochaient des modèles polonais et tatars à travers leur selle courte dotée d'un pommeau et d'un troussequin fortement relevé. Comme les cavaliers nomades, les cosaques n'utilisaient pas d'éperons mais usaient d'un petit fouet dont le manche en bois et la lanière de cuir assez rigide étaient de même longueur[26].

Lors des campagnes militaires sur terre, une partie des troupes était montée, ce qui ne signifiait pas qu'elle formait une cavalerie au sens strict, puisque les hommes savaient mettre pied à terre pour combattre. Avant une bataille ou en territoire hostile, les cosaques s'organisaient en *tabor*, l'élément le plus caractéristique de leur tactiques de combat terrestre. Le *tabor* est un terme d'origine turque désignant spécifiquement le retranchement, fixe ou mobile, formé à l'aide des chariots accompagnant l'armée. Ils installaient les chariots selon la forme convenant au terrain et les enchaînaient entre eux. Le rempart ainsi dressé pouvait être épais de plusieurs rangs de

[23] *Ibid.,* p. 41.

[24] *Ibid.,* p. 160.

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.,* p. 165.

chariots et l'obstacle devenait alors très difficilement franchissable par les fantassins ennemis et arrêtait net les cavaliers[27].

Enfin, les embarcations cosaques traditionnelles appelés *tchaïka* en ukrainien (la mouette) constituaient l'arme absolue des expéditions maritimes des cosaques. Il s'agissait d'un bateau de mer conçu pour une cinquantaine d'hommes et construit spécialement pour des expéditions d'envergure, il se caractérisait par sa rapidité et sa maniabilité[28].

- Le statut des femmes chez les cosaques zaporogues.

Chez les zaporogues, les femmes n'avaient pas accès aux institutions de la *sitch* où elles n'étaient même pas admises physiquement. D'ailleurs, les zaporogues, en théorie, n'avaient ni femme ni enfants, ce qui expliquait le recrutement permanent de nouveaux cosaques. En réalité, nombre d'entre eux étaient mariés et avaient une famille qui vivaient en dehors de la *sitch* et qu'ils retrouvaient de façon saisonnière. Durant l'absence de leurs époux, les femmes de cosaques « avaient la pleine responsabilité des biens et de l'exploitation familiale. » Il semble qu'elles pouvaient se substituer à leur mari pour les décisions de première importance. Enfin, on pense que « les filles recevaient la même éducation que les garçons et [que] la majorité des femmes savaient lire. » Finalement, les femmes de cosaques dans la tradition ukrainienne se cantonnent à deux sortes d'archétypes, celle de « la jeune fille que le Cosaque courtise, ou quitte pour la guerre, et la forte femme, reine de son foyer et devant laquelle même le rude Cosaque s'incline quand il est chez lui. »[29]

- Aspect et costumes.

Physiquement, les cosaques ne se distinguaient pas du reste de la population ukrainienne comme le suggère « l'examen des portraits de Cosaques des XVIème - XVIIIème siècles, et de quelques vestiges anatomiques de provenance garantie, […] ». Ils se singularisaient plutôt à travers leur coiffure et leur habillement. Une mode semblait avoir été adopté au début de la période kiévienne par les zaporogues consistait à se raser le crâne en n'y laissant qu'une mèche de cheveux parfois enroulée autour de l'oreille. Cependant, comme dans le reste de l'Ukraine,

[27] *Ibid.,* p. 174.

[28] *Ibid*., p. 183

[29] *Ibid.,* p. 121 à 123.

la coupe au bol était largement répandue. A ce portrait s'ajoutaient des « moustaches longues et tombantes et la barbe généralement rasée, […] ».[30]

Leur habillement était constitué d'« éléments de base du costume traditionnel ukrainien, notamment la chemise, mais aussi des vêtements ou des matériaux empruntés au monde la steppe et à l'"Orient" ottoman et persan. »[31] Ils prisaient également les vêtements de parade et les riches tissus damassés ou dorés. On distingue différents types de vêtements qu'ils pouvaient porter sur leur chemise comme les « caftans de style oriental », « le *kountouch* à manches fendues » ou « un manteau à capuchon connu aussi au Caucase du Nord »[32]. Ils étaient souvent dotés d'une large bande de tissu enroulée de multiples fois autour de la taille dans laquelle ils pouvaient ranger divers petits objets. Il faut aussi nuancer ce portrait puisqu'à côté des cosaques riches qui appréciaient les bottes de cuir et les toques de fourrures existaient des cosaques bien plus pauvres qui vivaient dans le plus simple appareil[33].

Pour les cosaques d'Ukraine, ce n'est qu'à la fin du XVIIIème siècle que furent imposés de vrais uniformes même s'il semble avéré qu'auparavant « il existait au moins une certaine uniformité dans les couleurs des tenues des Cosaques Enregistrés puis des troupes de l'Hetmanat ». Celui que leur dernier hetman leur imposa était constitué d'un caftan de drap bleu foncé, fermé par une ceinture rouge sous laquelle était porté un « demi-joupan » blanc et un pantalon blanc.[34]

3. Les autres communautés cosaques.

C'est à peu près durant la même période où se constitua la *sitch* zaporogue que des groupes de cosaques se formèrent dans les steppes russes et au Nord du Caucase où ils formèrent des communautés spontanées et endogènes. A ce titre, nous verrons également que certaines communautés sont des créations artificielles du pouvoir russe.

[30] *Ibid.*, p. 116.

[31] *Ibid.*, p. 116-117.

[32] *Ibid.*, p. 117.

[33] *Ibid.*, p. 120-121

[34] *Ibid.*, p. 121.

3.1 Les premières communautés.

C'est au milieu du XVIème siècle que la présence des cosaques se précisa sur le Don, près du confluent de ce fleuve avec le Donets. Dans leurs villages fortifiés du nom de *stanistas*, ils vivaient de leur butin, de chasse et de pêche, et aussi de mercenariat[35].

On pense que durant la seconde moitié du XVIème siècle des cosaques s'installèrent sur le Iaïk (l'Oural), la Volga, et le Terek.[36] L'apparition de la communauté de la Volga semble découler directement de celle du Don.[37] Après la prise des khanats de Kazan et d'Astrakhan une partie de ces cosaques de la Volga, chassés par Ivan IV à cause de leurs innombrables actes de piraterie, semble s'être déplacée vers le Iaïk en compagnie, peut-être de colons du Don.[38] Entourés de populations autochtones, dont certaines musulmanes, ces cosaques du Iaïk vécurent principalement de la pêche, de l'extraction du sel et de la chasse[39]. Ils furent rejoints par des vieux-croyants en fuite après le raskol de Nikon au milieu du XVIIème siècle[40].

Enfin dans la même période, des colons cosaques venus du Don et de la Volga vinrent s'établir dans les steppes longeant le fleuve Terek et la rivière Soujna[41] où ils se rassemblèrent en petites communautés de Vieux-Croyants, comme à Chervlennaya, qui se signaient avec deux doigts, refusaient de fumer dans les maisons ou de se raser la barbe. Ils prirent d'abord les noms de Cosaques des Crêtes, Cosaques de Kizliar, Cosaques d'Agrakhan...[42] Ils furent rejoints par des schismatiques persécutés par le pouvoir, après le raskol de Nikon au milieu du XVII^{ème,} siècle

[35] *Ibid.*, p. 40.

[36] *Ibid.*

[37] *Id., Histoire des Cosaques*, Paris, Terre noire, 1995, p. 58.

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*, p. 142.

[40] *Ibid.*, p. 143.

[41] *Ibid.*

[42] *Ibid.*, p. 163.

ou encore par des cosaques nekrassoviens (vieux-croyants venus du Don mené par l'ataman Nekrassov) en fuite après l'échec de l'insurrection de Boulavine au début du XVIIIème siècle[43].

Outre leur proximité systématique avec un fleuve, ces premières communautés partageaient un certain nombre de points communs. Bien que leurs activités ne fussent pas uniquement guerrières, les cosaques étaient tous des combattants et leurs communautés militarisées, si bien que dans la seconde moitié du XVIème siècle, les principaux groupes prirent le nom d'« Armées »[44] (*voskoi*).

Comme pour les zaporogues, l'organisation originale de ces communautés reposait « sur une stricte égalité des membres du groupe, qui tous ont droit de parole à l'assemblée ». Elle était constituée d'un conseil, le *kroug* (l'équivalent de la *rada* chez les zaporogues) qui décidait de l'allocation des ressources, du choix des expéditions militaires et des alliances. C'est également au sein de cette assemblée qu'était élu l'ataman (l'équivalent du *kochovoyï* otaman) ainsi que les dignitaires tel que le *iessaoul* (l'équivalent de *l'osavoul*), le secrétaire ou encore le juge. Comme pour leurs confrères zaporogues, l'ensemble des cosaques qui avaient été investis d'une charge par élection formèrent au fil du temps une *Starchina*.[45] Vivants en marge de la société moscovite puis russe, ils n'eurent que très peu d'influence sur celle-ci du fait de leur domestication par le pouvoir impérial et de leur transformation en une caste fermée endogame qui fit d'eux « des micro-ethnies ou, du moins, des groupes sub-ethniques du peuple russe. »[46]

Après de multiples révoltes, à partir de la fin du XVIIIème siècle, les cosaques russes furent définitivement soumis au pouvoir russe et devinrent une caste militaire dont les membres devaient un très long service militaire en tant que cavaliers légers en échange de divers privilèges et d'une autonomie interne réduite[47].

L'établissement des cosaques du Iaïk symbolisa la limite orientale de l'expansion autonome et spontanée de la cosaquerie. D'ailleurs, l'installation de nouvelles communautés toujours plus à

[43] *Id., Les Cosaques, Une société guerrière entre libertés et pouvoirs,* op. cit., p. 95.

[44] *Ibid.,* p. 40.

[45] *Ibid.,* p. 40-41.

[46] *Ibid.,* p. 43.

[47] *Id.,* « Les Cosaques, de la société de guerriers à la caste militaire » in *Clio* [en ligne], septembre 2002, disponible à cette adresse : « http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/les_Cosaques_de_la_societe_de_guerriers_a_la_caste_militaire.asp ».

l'Est, jusqu'à l'océan Pacifique, du XVIIème au XIXème siècle, n'aura plus ce caractère spontané et sera une conséquence de la politique russe[48].

Ainsi nous pouvons constater que seules les communautés du Don, du Terek et du Iaïk furent des créations essentiellement spontanées et endogènes même si la cosaquerie du Terek reçut sa forme définitive en 1860. Elles reprirent les mêmes principes égalitaires que les zaporogues au sein de leur organisation, même si elles perdirent progressivement leur autonomie.

3.2 Les cosaques de la mer Noire ou les origines des cosaques du Kouban.

Le cas des cosaques de la mer Noire, qui deviendront au XIXème siècle les cosaques du Kouban est un exemple de ces créations artificielles de communautés cosaques.

Après la destruction finale de la *sitch* en 1775 sur l'ordre de Catherine II, quelques milliers de zaporogues partirent en exil en territoire ottoman même si la majorité demeura en Ukraine méridionale. Ces derniers cherchaient à regagner la confiance de Catherine II afin d'obtenir, en vain, l'autorisation de rétablir leur communauté. A l'occasion de la répression d'une révolte en Crimée en 1783, une petite troupe de cosaque fut finalement recrutée[49]. En 1788, le prince Potiomkine, favori de l'impératrice et favorable aux cosaques, profita de cette occasion pour créer une « Armée des fidèles cosaques de la Mer Noire »[50].

Après l'annexion du khanat de Crimée à la fin du XVIIIème siècle, les ex-zaporogues, devenus les cosaques de la mer Noire furent transférés au Nord du fleuve Kouban, avant d'être rapidement renforcés par des transferts forcés de cosaques du Don et de fugitifs qui ne pouvaient plus trouver refuge sur les anciens territoires cosaques[51].

Nous pouvons conclure qu'après la destruction finale de leur *sitch*, la cosaquerie zaporogue survécut à travers les cosaques de la Mer noire.

[48] *Id., Histoire des Cosaques*, op. cit., p. 58-59.

[49] *Ibid.,* p. 93.

[50] *Ibid.*

[51] *Ibid.,* p. 164.

Maintenant que nous avons évoqué la naissance et le développement des premières communautés tout en mettant en lumière l'organisation atypique des zaporogues, nous pouvons aborder plus en avant la création artificielle de communautés cosaques par le pouvoir russe.

Chapitre II : Les cosaques dans l'histoire russe et ukrainienne.

Nous aborderons dans cette partie le rôle de ces communautés cosaques au cours de l'histoire, à travers une sélection d'évènements qui nous aiderons à appréhender le mythe littéraire et cinématographique du cosaque.

1. Les cosaques ukrainiens.

A travers la période de domination polonaise qui conduisit à l'Union de Brest, l'avènement de l'Hetmanat et la signature du traité de Pereïaslav, l'avènement d'Ivan Mazepa, ainsi que la fin de la communauté des zaporogue et sa transformation, nous observerons quel fut le rôle historique des cosaques d'Ukraine.

1.1 De l'Union des Eglises à la participation au Temps des Troubles.

La participation des cosaques au Temps des Troubles et aux révoltes qui suivirent l'Union de Brest sont des épisodes intéressants de l'histoire des cosaques qui feront écho à la construction cinématographique du mythe.

Alors que l'Ukraine était sous la domination polonaise et que les cosaques le supportaient de moins en moins, en 1596 fut conclue l'Union de Brest qui « permettait aux orthodoxes ralliés

de conserver leur rite byzantin, mais la nouvelle église "uniate" admettait le dogme catholique et la suprématie du pape »[52]. Cette union fut mal accueillie par la population qui demeura majoritairement orthodoxe contrairement à une partie de leur clergé qui décida de la reconnaître. Surtout, cet évènement offrit aux cosaques le prétexte religieux pour justifier leur hostilité envers le pouvoir polonais auquel ils se heurtaient de plus en plus fréquemment en cette fin de siècle.[53] C'est cet évènement qui déclenche la guerre menée par Tarass Boulba et les zaporogues contre les Polonais dans certaines adaptations de notre corpus.

Durant les dernières années du XVIème siècle et la première moitié du XVIIème, le rapport entre la Pologne et les cosaques ukrainiens oscilla entre conflits et cohabitation. Au lendemain de l'Union des Eglises, une révolte fut déclenchée par l'ataman Nalyvaïko qui prit fin avec la décapitation de ce dernier.[54] Au début du XVIIème siècle, ils participèrent néanmoins à des expéditions polonaises en Valachie et en Livonie contre la Suède.[55] Ils jouèrent également un rôle durant ce que les historiens russes appellent le « Temps des Troubles » en Moscovie. Ils soutinrent le premier « Dimitri », un imposteur venu de Pologne désireux de se faire passer pour le fils décédé d'Ivan le Terrible qui ne laissa aucun héritier à sa mort[56].

Ainsi l'Union des Eglises fut l'un des symboles de la rupture entre le pouvoir polonais et les cosaques d'Ukraine, relaté dans certaines adaptations de *Tarass Boulba*, qui se signalèrent aussi par leur participation aux Temps des Troubles durant la même période

1.2 Bogdan Khmelnytsky, l'Hetmanat et le traité de Pereïaslav.

L'histoire du soulèvement indépendantiste de Bogdan Khmelnytsky qui mena à l'avènement de l'Hetmanat cosaque est un épisode majeur de l'Ukraine qui marquera les esprits de ses

[52] *Id., Les Cosaques, Une société guerrière entre libertés et pouvoirs,* op. cit., p. 50.

[53] *Ibid.,* p. 50-51.

[54] *Ibid.,* p. 51.

[55] *Ibid.*

[56] *Ibid.,* p. 52.

descendants et de certains observateurs occidentaux. La question du traité de Pereïaslav est un évènement dont les conséquences sur les rapports russo-ukrainiens sont encore vives.

En 1648 une grande insurrection éclata en Ukraine, menée par l'hetman Bogdan Khmelnytsky. Originaire d'une famille de la petite noblesse ukrainienne, il avait reçu une éducation catholique et servit dans l'armée polonaise au sein du « Registre ». Alors qu'il était un cosaque aisé et bien intégré au système polonais, son destin bascula lors d'une brouille avec un fonctionnaire de la Couronne en 1646. Ce dernier attaqua son domaine et s'en prit à la famille de Khmelnytsky qui tenta en vain d'obtenir réparation. Indigné par cette injustice il chercha le soutien des cosaques mais fut arrêté l'année suivante. A sa libération il s'enfuit en Zaporoguie et commença de grouper autour de lui les nombreux cosaques mécontents[57]. Après avoir chassé les garnisons étrangères de la *sitch*, il fut élu hetman le 16 avril 1648[58]. Il s'allia au Tatars de Crimée et fut soutenu par la population paysanne indignée de ses conditions de vie et de la mainmise du pouvoir catholique depuis L'Union de Lublin et l'Union des églises. Cette révolte fut marquée par une insurrection paysanne, ces derniers chassaient les propriétaires polonais, massacraient le clergé uniate et les Juifs, organisaient des structures autonomes sur le modèle cosaque[59].

Ce soulèvement se solda par la signature du traité de Zboriv en 1649 qui posa les principes du futur Etat autonome ukrainien dirigé par les cosaques. Ratifié par la Diète polonaise, ce traité ne fut jamais complètement appliqué et dès 1651 les combats reprirent avec la Couronne. Khmelnytsky chercha alors la protection de l'Empire russe qu'il obtint par le traité de Pereïaslav en 1654.[60]

Par cet accord, les cosaques d'Ukraine passaient sous la juridiction moscovite dans un nouveau cadre politique. Il reprenait les grandes lignes du traité de Zboriv à la différence qu'il engageait l'hetman à ne pas entretenir de relation diplomatique avec la Pologne ou l'empire ottoman et qu'une coalition militaire serai conclue contre la *Rzezc Pospolita*.[61] Mais de ce traité découla un malentendu qui marqua considérablement les rapports entre ces deux peuples jusqu'à l'époque moderne. D'un côté les Russes reçurent cet accord comme un acte d'intégration de

[57] *Ibid*. p. 59.

[58] *Ibid.*

[59] *Ibid.,* p. 61.

[60] *Ibid.,* p. 64.

[61] *Ibid.*

l'Ukraine à l'empire tsariste qu'ils baptisèrent « Petite Ruthénie » puis « Petite Russie ». De l'autre côté il semble que Khmelnytsky souhaitait « une Ukraine autonome dirigée par l'armée cosaque, sous la protection d'un Etat puissant »[62], c'est-à-dire que les Ukrainiens entendaient rester indépendants avec l'aide de la Moscovie, en échange d'un soutien militaire inconditionnel des cosaques.

Plus tard, l'Hetmanat sera divisé en deux avec une rive droite, occidentale, sous le contrôle de la Pologne, et une rive gauche, orientale sous le contrôle des Russes.

Ainsi nous avons pu constater le caractère indépendantiste de l'insurrection menée par Khmelnytsky et la mésentente qui entoura la signature du traité de Pereïaslav. La signature de ce traité fit de ce personnage un traitre historique pour les Ukrainiens et un héros pour les Russes, au contraire de l'hetman Ivan Mazepa.

1.3 Mazepa et la fin de l'Hetmanat

Le destin de l'hetman Ivan Mazepa marqua l'imaginaire des artistes de l'époque romantique à travers notamment le récit d'une péripétie sentimentale popularisée par Voltaire, mais aussi par son aventure indépendantiste à la tête de l'Hetmanat.

Mazepa fut une importante figure de l'histoire de l'Ukraine et de la cosaquerie. Personnage connu pour ses qualités de diplomate séduisant et cultivé, il est imposé par le pouvoir moscovite et entretient d'étroites relations avec Pierre 1er. Originaire d'une famille de la petite noblesse de la région de Kiev, il fit ses études dans un collège jésuite de Varsovie. Il servit le roi de Pologne au travers de missions diplomatiques[63]. En 1664 se situe l'épisode (vraisemblablement inventé de toute pièce[64]) qui inspira de nombreux peintres et poètes romantiques : le jeune Mazepa aurait eu une liaison avec la femme d'un nobliau polonais, et lorsque ce dernier l'apprit il lui fit payer lourdement en le torturant, l'attachant nu à son cheval qui fut lancé à coup de fouets à travers champs :

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*, p. 72.

[64] *Id., Histoire des Cosaques,* op. cit., p. 224.

> Une intrigue qu'il eut dans sa jeunesse avec la femme d'un gentilhomme polonais ayant été découverte, le mari le fit lier tout nu sur un cheval farouche, et le laissa aller en cet état. Le cheval, qui était du pays de l'Ukraine, y retourna, et y porta Mazeppa demi-mort de fatigue et de faim[65].

En 1669, il fut envoyé en mission à Moscou par l'Hetman de la Rive Gauche où il put profiter de sa position pour devenir à son tour hetman[66]. Après s'être débarrassé de l'opposition de zaporogues de la *sitch*, il put régner sur la Rive Gauche. En profitant des troubles qui apparurent sur la Rive Droite à la fin du XVIIème siècle puis à la faveur de la Grande Guerre du Nord, il parvint à réunir les deux rives et à reconstituer l'Hetmanat sous son autorité.

Après avoir battu Auguste de Saxe en septembre 1706 Charles XII décida de se tourner vers son dernier adversaire, le tsar Pierre. Cela n'augurait rien de bon pour l'Hetmanat déjà exsangue après plusieurs années de guerre durant lesquelles ses ressources furent largement mises à contribution[67]. C'est pourquoi Mazepa s'interrogea sur la conduite à suivre pour la suite du conflit et entra en négociation avec Stanislas Leszczynski, le candidat de la Suède au trône de Pologne, afin d'échafauder un projet d'accord visant à réintégrer l'Ukraine cosaque sous la protection polonaise[68]. Il temporisa les tractations jusqu'au moment où le roi de Suède et ses troupes entrèrent en Ukraine en 1708, le contraignant à prendre rapidement une décision concernant un éventuel renversement d'alliance.

Lorsqu'ils entrèrent, le tsar Pierre 1er et le souverain Charles XII réclamèrent des renforts à Ivan Mazepa. Ce fut finalement 5000 cosaques qui rallièrent le camp suédois en 1708. Les zaporogues de la *sitch*, qui voyaient d'un mauvais œil l'influence moscovite et polonaise, suivirent Mazepa dans son renversement d'alliances peu après l'avoir considéré comme l'homme de paille du pouvoir tsariste[69]. Cette décision eut pour conséquence la destruction de la *sitch* sur ordre de Pierre 1er.

Mazepa expliqua son choix dans une proclamation où il décrivit sa stratégie comme une forme de continuation de la politique Khmelnytsky. Il évoqua les anciennes libertés cosaques, réduites

---

[65] VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII, roi de Suède*, Paris, Ernest Flammarion, 1772, p. 258.

[66] Iaroslav LEBEDYNSKY, *Les Cosaques, Une société guerrière entre libertés et pouvoirs*, op. cit., p. 72.

[67] *Ibid.*, p. 74.

[68] *Ibid.*, p. 76.

[69] *Ibid.*, 76-77.

par la domination du tsar mais qui ont une chance d'être rétablies grâce à Charles XII. Il rappela les alliances parfois surprenantes qu'ont conclues les cosaques, justifiant l'allégeance à la Suède qui fut par le passé sollicité par Khmelnytsky lui-même[70]. Par ce choix il devint le symbole du traitre absolu pour les Russes et pour le tsar qui créa pour lui l'Ordre de Judas[71]. A l'inverse, il demeure encore aujourd'hui l'un des héros les plus populaires de l'histoire ukrainienne et inspira les poètes de l'époque romantique.

La bataille finale entre les armées moscovites et suédoises eut lieu devant Poltava en 1709 et se solda par une victoire du tsar. Mazepa et Charles XII furent contraint de prendre la fuite et de demander la protection de l'Empire Ottoman où l'hetman mourut la même année. Ces évènements marquèrent le début de la russification intensive de l'Ukraine centrale et orientale, privée de son cadre politico-militaire traditionnel. Les cosaques zaporogues, chassés de leur *sitch*, demeurèrent en territoire ottoman. Néanmoins, ils obtinrent en 1734 le droit de reformer la *sitch* zaporogue et de récupérer les territoires d'avant 1709. En échange, ils acceptaient de servir les Russes durant leurs campagnes militaires[72].

Ainsi nous avons pu rendre compte de l'anecdote légendaire qui accompagne le nom de Mazepa en Occident tout en mettant en lumière son rôle lors de la Grande Guerre du Nord qui le consacra en traitre pour les Russes et en héros pour les Ukrainiens.

On peut conclure que l'histoire des cosaques d'Ukraine est marquée par des révoltes au caractère religieux, mais aussi par des insurrections indépendantistes comme celle qui mena à l'avènement de l'Hetmanat. Enfin l'évocation de Mazepa met en lumière la double facette de ce personnage dont l'aventure représente le dernier sursaut indépendantiste de l'époque de l'Hetmanat.

2. Les cosaques russes.

[70] *Ibid.*

[71] Elena OUKHANOVA, « Une médaille pour un nouveau Judas », in *Revue des études slaves, La figure de Judas Iscariote dans la culture russe,* t. 77, fascicule 4, 2006, p. 559-560.

[72] Iaroslav LEBEDYNSKY, *Les Cosaques, Une société guerrière entre libertés et pouvoirs*, op. cit., p. 85.

Les cosaques du Don, du Iaïk, du Terek et du Kouban eurent également un rôle à jouer dans l'Histoire russe, que l'on retrouve dans les adaptations de notre corpus, et dont certains épisodes marquèrent l'imaginaire romantique du XIXème siècle mais aussi celui de l'époque soviétique.

2.1 Les cosaques du Iaïk et la révolte de Pougatchev.

On retrouve l'histoire de la révolte de Pougatchev dans les adaptations de *La Fille du capitaine* de Pouchkine. Nous observerons les raisons économiques et sociales qui conduisirent à ce soulèvement qui fut perçu comme un soulèvement précurseur des luttes prolétaires du XXème siècle à l'époque soviétique.

En Russie, la fin du XVIIIème siècle fut marquée par l'insurrection menée par Iémélian Pougatchev, un cosaque du Don qui prit la tête d'une armée insurrectionnelle composée, entre autres, de cosaques du Yaïk. A cette époque, la communauté du Iaïk était composée de cosaques essentiellement pauvres qui végétaient dans la misère et où beaucoup en étaient réduits à se louer comme ouvriers chez les plus favorisés[73]. Il existait comme sur le Don ou en Ukraine, une *starchina* aisée qui s'enrichissait grâce à une répartition inégalitaire des parts de pêche[74].

Au cours du XVIIIème siècle, les incidents se multiplièrent entre les cosaques, la *starchina* et les troupes russes. La répression que subirent les cosaques du Iaïk provoqua le soulèvement mené par Iémélian Pougatchov. Ce dernier est resté dans l'Histoire comme un « rustre analphabète, un imposteur particulièrement peu crédible, et un chef de jacquerie. »[75]

A l'origine, Iémélian Pougatchov était un cosaque du Don né en 1742 qui avait servi dans les campagnes contre la Prusse puis contre l'Empire ottoman. Tombé malade en 1770, il vécut au Terek puis en Ukraine puisque considéré comme déserteur en Russie[76]. Il se fit alors passer pour vieux-croyant pour y retourner et fit sur son chemin la rencontre de Kojevnikov, un marchand vieux-croyant qui le trouva ressemblant au défunt empereur Pierre III, assassiné en 1762 pour

[73] *Id., Histoire des Cosaques,* op. cit., p. 143.

[74] *Ibid.*

[75] *Ibid.*, p. 145.

[76] *Ibid.*

permettre l'accession au trône de Catherine II. C'est alors que Kojevnikov suggéra à Pougatchov le projet suivant : le Cosaque se rendrait sur le Iaïk à peine pacifié, se présenterait comme Pierre III miraculeusement sauvé, et conduirait toute l'Armée du Iaïk au Kouban[77].

Lorsque Pougatchov parvint sur le Iaïk en 1772 déguisé en marchand de poisson et qu'il commença à laisser entendre qu'il serait Pierre III, il attira immédiatement l'attention des autorités. Il fut arrêté, torturé et envoyé vers Kazan mais parvint à s'évader[78]. De retour sur le Iaïk, il poursuivit son objectif et persista à déclarer qu'il était le tsar légitime si bien que des cosaques le crurent ou voulurent le croire. A leurs yeux, il semblait que l'apparition de ce faux tsar était un prétexte commode à une révolte et à une revanche sur les autorités russes.

En septembre 1772, il promulgua son premier édit sous le nom de Pierre III tandis que les cosaques loyalistes envoyés pour l'arrêter se ralliaient à lui. Ainsi son armée se renforça mécaniquement et Pougatchov en profita pour prendre la ville d'Iletsk et d'autres petits postes[79]. En octobre, il était à la tête d'une armée de 10 000 hommes et tenta alors d'assiéger la forteresse russe d'Orenbourg, siège de l'armée cosaque de la région[80]. Même s'il ne parvint pas à prendre la ville, Pougatchov demeura dans un camp à proximité.

En plus des cosaques du Iaïk qui constituaient le noyau de son armée, il pouvait également compter sur des éléments venus de peuples turcs ou finno-ougriens, d'ouvriers de fabriques de l'Oural et d'un contingent dirigé par « Khlopoucha » Solokov[81]. Ses effectifs devaient être compris entre 15 000 et 30 000 hommes à la fin de l'année 1772[82]. Après plusieurs victoires au cours de l'année 1773 et l'extension de son territoire de la Volga au Tobol, l'impératrice Catherine décida de reprendre la situation en main et ordonna d'abattre Pougatchov et ses troupes. En avril 1774, son état-major fut capturé, Iaitsk tomba et il dut prendre la fuite[83].

Cependant, il ne se laissa guère de répit et parvint à ranimer l'insurrection dès le mois suivant. En mai il était de nouveau à la tête de 10 000 hommes. Malgré une nouvelle série de défaites,

---

[77] *Ibid.,* 145-146.

[78] *Ibid.,* p. 146.

[79] *Ibid.*

[80] *Ibid.*

[81] *Ibid.,* p. 146-147.

[82] *Ibid.,* p. 147.

[83] *Ibid.,* p. 147.

il parvint à prendre Kazan en juillet, voulut marcher sur Moscou mais fut battu en chemin par le colonel Michelson. Ses lieutenants furent de nouveau capturés et il dut encore prendre la fuite[84].

Il persista une troisième fois en proposant aux paysans de la Volga le statut de cosaque et en cherchant à rallier à lui l'Armée du Don. Ces derniers ne s'engagèrent pas et à la fin de l'année 1774 il fut rattrapé par les soldats de Michelson et son armée se dispersa[85]. Parvenu à s'échapper, il repassa la Volga, tenta de reconstituer une armée mais ses derniers compagnons étaient las. Le 8 septembre, ils le livrèrent aux Russes[86]. Il fut exécuté le 10 janvier 1775. Pour effacer le souvenir de cette révolte, Catherine II pris la décision d'effacer le nom du Iaïk pour le remplacer par celui de l'Oural, afin que la mémoire de cette insurrection tombe dans l'oubli.

Contrairement à d'autres atamans révoltés, Pougatchov ne semble pas avoir eu de véritable projet politique, si ce n'est la libération des serfs qui était une revendication courante lors des révoltes de cette époque. Il semblait intéressé essentiellement par son destin personnel. Après sa mort, il n'y eut d'ailleurs pas de mythe messianique à son sujet comme ce fut le cas pour d'autres atamans[87].

Ainsi nous avons pu rendre compte de l'aventure de Pougatchev tout en mettant en lumière le contexte économique et social qui provoqua la révolte des cosaques, le caractère hétéroclite de cette armée et les motivations de l'imposteur.

2.2 Les cosaques russes durant la campagne de France.

La présence des cosaques au sein des troupes russes durant la Campagne de France et pendant l'occupation du pays marqua considérablement les esprits en Occident et laissa un vif souvenir dans les mémoires des témoins de l'époque.

[84] *Ibid.*

[85] *Ibid.*, p. 148.

[86] *Ibid.*

[87] *Ibid.*

Ils firent leur apparition durant la fin de la campagne de Russie, au moment où Napoléon avançait dans l'empire et approchait de Borodino. La plupart des armées cosaques furent sollicitées, celle du Don fournit 40 000 hommes, celle de la mer Noire dix régiments de cavaleries et dix régiments à pied, celles de Sibérie et de l'Oural fournirent également dix régiments. On compta également trois régiments du Boug et un d'Orenbourg. Enfin quinze régiments de cavalerie cosaques furent formés en Ukraine pour l'occasion[88]. Il faut ajouter à cela l'apport d'une cavalerie recrutée d'urgence chez les peuples nord-caucasiens et les nomades turco-mongols. [89] Cette armée multiple créa inévitablement des confusions sur l'identité de ces guerriers du côté français.

Une partie des cosaques furent mis sous le commandement de l'ataman du Don, Matveï Platov, au sein d'un « corps mobile spécial » et le reste fut rattaché « aux corps d'armées russes pour former leur cavalerie légère »[90]. Ce célèbre ataman faisait partie de la génération d'officiers nommés directement par le tsar Alexandre Ier. Ancien héros de la guerre russo-turque de 1768–1774, il conduisit ses cavaliers jusqu'à l'achèvement de la Campagne de France à Paris[91].

A son commandement et sous les ordres du général Piotr Ivanovitch Bagration, il enregistra plusieurs défaites jusqu'à la fameuse bataille de Borodino qui fut le point de départ de la contre-attaque russe.

Le coup d'éclat des cosaques eut lieu lors de la retraite de la Grande Armée de Napoléon. Le généralissime Koutouzov obligea les Français à reprendre la route qui les avaient menés jusqu'à Moscou, afin qu'en traversant ces zones dévastées et désertées par la guerre, ces soldats ne puissent se ravitailler. Les cosaques prirent quant à eux une route plus méridionale (celle que la Grande Armée voulait emprunter initialement), parallèle à la route des Français et qui permettait de les harceler durant cette funeste retraite.

> Chaque jour on les voyait à l'horizon, étendus sur une ligne immense, tandis que leurs éclaireurs agiles venaient nous braver jusque dans nos rangs : on se formait, on marchait à

[88] *Ibid.,* p. 154-155.

[89] *Ibid.*

[90] *Ibid.*

[91] *Ibid.*

> cette ligne qui, au moment d'être atteinte, disparaissait […] Mais une heure après […], l'attaque recommençait.[92] raconte le général Morand.

Leur rapidité au combat et leur mobilité les rendaient très dangereux et leur polyvalence était connue de tous car : « S'ils ne réussissaient pas à utiliser la pointe, ils faisaient de tels moulinets avec la hampe qu'il était impossible de les toucher au sabre ». Leur efficacité se fit aussi ressentir lorsqu'au passage de la Berezina, « les cosaques capturèrent huit à dix mille traînards »[93].

A Paris, leur présence ne manqua pas de surprendre et de dépayser la population :

> Certes, à leur arrivée à Paris, les Cosaques russes n'en finissent pas de surprendre et d'effrayer la population. Leur haute stature, leurs imposantes moustaches, leurs yeux étirés et leur peau légèrement cuivrée, et plus encore leur tenue vestimentaire — des pantalons bouffants et des toques fourrées en forme de shako — ainsi que leurs armes, de longues lances de plus de trois mètres et des sabres toujours hors du fourreau, tout en eux déstabilise les Parisiens et accrédite l'image de hordes sauvages étrangères à toute civilisation. Les Cosaques irréguliers suscitent toujours des commentaires sévères, mêlés de dégoût […][94]

Et plus tard :

> Aux Champs-Élysées comme au Champ-de-Mars, en dehors des exercices et des parades auxquels ils doivent se plier, les hommes passent le temps comme ils le peuvent. Ils se livrent à des jeux d'adresse, à des acrobaties et, sans prêter nulle attention aux badauds qui s'enhardissent près des bivouacs, ils n'hésitent pas à se déshabiller pour se laver en plein air, au mépris complet des règles de bienséance ![95]

Ainsi à la fin de cette campagne militaire, en 1814, les cosaques campaient sur les Champs-Elysées ou au Champs de Mars[96], laissant un vif souvenir de leur passage dans le pays et de leur occupation de Paris aux témoins de l'époque, ce qui marqua considérablement leur imagination comme nous le verrons plus loin.

---

[92] Charles Antoine MORAND, *De l'armée selon la charte et d'après l'expérience des dernières guerres*, Paris, Anselin, 1829, p. 208.

[93] Iaroslav LEBEDYNSKY, *Histoire des Cosaques*, op. cit., p. 156.

[94] Marie-Pierre REY, *Un tsar à Paris,* Paris, Flammarion, édition numérisée, 2015 (2014), p. 193.

[95] *Ibid.*, p. 194.

[96] *Ibid.* p. 193.

2.3 Les cosaques du Kouban et du Terek durant la conquête du Caucase.

La conquête du Caucase fut l'occasion pour des écrivains comme Tolstoï de découvrir la vie pittoresque des cosaques du Terek au XIXème siècle, dont le roman connaitra de multiples adaptations. Elle permet également de suivre le développement de la communauté cosaque de la mer Noire, ex-zaporogues, qui devint celle du Kouban et que l'on retrouve dans les adaptations du roman *Le Torrent de fer*.

Comme nous l'avons évoqué, les cosaques de la mer Noire furent transférés sur le Kouban à l'occasion de l'annexion de la région à la fin du XVIIIème siècle. Leur présence permit l'édification d'une ligne fortifiée allant de l'embouchure du Kouban à celle du Terek suivant la quasi-totalité des rives de ces fleuves qui furent respectivement sous la surveillance des cosaques de la mer Noire et de ceux du Terek, renforcés par l'arrivée de cosaques du Don. Ces deux derniers groupes furent réunis pour former l'Armée Cosaque de la Ligne du Caucase en 1832[97]. Alors que les Russes avaient poursuivi leur conquête et s'emparèrent de larges parties de la Transcaucasie à partir du début du XIXème siècle, les peules du Nord-Caucase restaient insoumis à l'autorité impériales et obligeaient les cosaques à se maintenir sur la ligne, dont la présence fut progressivement renforcée[98].

Une politique d'émigration très favorable, appuyée sur une distribution des terres, permit à l'Armée des Cosaques de la mer Noire qui faisait face aux Tcherkesses d'augmenter considérablement leurs effectifs par l'arrivée de paysans ukrainiens venus d'anciens territoires cosaques. Par leur présence, ils renforcèrent le caractère identitaire de cette armée.

Au contact de leurs adversaires Tcherkesses, ils adoptèrent progressivement leurs tenues et leurs armements, mieux adaptés aux tactiques cosaques que l'équipement de cavalerie légère qui leur fut imposé au début du siècle. Ils portèrent désormais « la tcherkeska, caftant muni

[97] Iaroslav LEBEDYNSKY, *Histoire des Cosaques*, op. cit., p. 164.

[98] *Ibid.*

d'étuis de poitrine contenant des tubes à poudre, la toque de fourrure en guise de coiffure, le sabre sans garde *chachka* et la dague droite typiquement caucasienne, le *kindjal.* »[99].

Plus à l'Est, l'Armée des Cosaques de la Ligne du Caucase voisinaient avec différents peuples indigènes tels que les Kabardes, les Ossètes, les Kalmyks ou encore les Tchétchènes. Ces derniers, les plus hostiles, étaient des musulmans fanatiques qui menèrent une « guerre sainte » avec l'aide de leurs voisins du Daghestan à l'instigation de confréries mourides et de leur célèbre chef de guerre Chamyl.

Chez les cosaques du Terek, au sein de cette Armée de la Ligne, ce processus d'assimilation aux cultures nord-caucasiennes que connurent leurs homologues de la mer Noire était particulièrement ancien et plus ostensible, au point qu'ils pouvaient paraitre plus proches de leurs voisins indigènes que des Grands-Russiens, aux yeux d'un observateur extérieur[100]. On trouve d'ailleurs une confirmation de ce point de vue à travers le personnage d'Olénine dans le roman de Tolstoï.

Lorsque s'acheva la conquête du Nord-Caucase avec la défaite de Chamyl et des Tcherkesses, L'Armée de la Ligne disparut, et une partie fut rattachée à celle de la mer Noire qui devint ainsi l'Armée Cosaque du Kouban en 1860. La partie restante devint ou redevint l'Armée cosaque du Terek[101].

L'Armée du Kouban continua de se développer durant ce siècle, jusqu'à devenir la deuxième plus nombreuse derrière celle du Don. A ce titre, son territoire s'étendit sur toute la rive méridionale du Kouban où se trouve la péninsule de Taman que nous retrouverons dans notre étude du film *Le Torrent de fer*.

Enfin, durant cette période, les cosaques du Caucase ne se contentèrent pas de défendre la ligne et d'occuper le terrain puisque des unités cosaques participèrent à toutes les campagnes menées par les armées russes dans la région. Elles se distinguèrent notamment face aux montagnards de Chamyl, sous le commandement de chefs dont certains étaient des cosaques sortis du rang comme le célèbre général Baklanov[102].

---

[99] *Ibid.,* p. 165.

[100] *Ibid.*

[101] *Ibid.,* p. 166.

[102] *Ibid.*

Nous savons à présent que les cosaques du Kouban sont les héritiers des zaporogues et que, comme les cosaques du Terek, ils connurent une forme d'assimilation culturelle avec leurs voisins indigènes.

2.4 Les cosaques du Don et du Kouban au XXème siècle.

Dans cette partie, nous verrons le rôle que jouèrent les cosaques avant et pendant la Première Guerre Mondiale, la révolution russe et la guerre civile, évènements historiques que l'on retrouve dans les films de notre corpus. Enfin nous décrirons leur disparition durant les premières décennies d'existence de l'Union Soviétique.

- Des premières révoltes du XXème siècle à la révolution.

Au début du XXème siècle, les cosaques étaient craints pour leur rôle de force anti-émeute qu'ils occupaient depuis le siècle dernier, notamment lors du soulèvement polonais de 1863, mais aussi durant des manifestations ou des grèves qu'ils furent chargés de réprimer[103]. Si les cosaques exécutèrent longtemps ces ordres policiers, ils commencèrent à être gagnés à leur tour par le mécontentement social au début du XXème siècle. Dans un contexte difficile où apparurent des difficultés socio-économiques au sein des communautés cosaques, certaines unités refusèrent d'intervenir contre les manifestants lors de la révolution de 1905[104]. Il apparut à cette période que le loyalisme indéfectible de la cosaquerie relevait davantage de la propagande impériale que de la réalité. A ce titre, des revendications d'autonomie firent leur apparition avec la constitution d'une *rada* des cosaques du Kouban dès l'année suivante.

Durant la Première Guerre Mondiale, les cosaques de toutes les communautés furent employés sur les fronts russes occidentaux, contre les Allemands et les Austro-Hongrois, et méridional, contre les Ottomans. Bien qu'ils se distinguèrent par leur courage au début des combats, l'évolution de cette guerre rendit leur tactiques inopérantes[105]. Dans ce conflit statique, marqué

[103] *Ibid.,* p. 181.

[104] *Ibid.,* p. 182.

[105] *Ibid.,* p. 187.

par la guerre de position et les fronts continus, ils furent envoyés au massacre pour prendre ou conserver quelques hectares de terrain.

Pendant cette période, une partie non négligeable des troupes cosaques était employée au maintien de l'ordre, notamment lors du soulèvement kazakh de 1916. D'autres unités étaient stationnées à Petrograd et à Moscou pour prévenir les troubles éventuels.

La situation à l'arrière n'était pas reluisante non plus, puisque le départ massif des hommes en âge de combattre, la désorganisation générale et les restrictions à l'exportations de certains produits comme le blé du Don, menaçaient de ruiner les territoires des cosaques.

Ainsi, las de leur rôle de gendarmes, globalement mécontents de la situation, du gouvernement et du cours de la guerre, ils assurèrent la victoire de la révolution de février par leur seule neutralité[106] en laissant les grandes manifestations décider du sort du régime. Lors de la brève existence de la République Russe Démocratique en 1917, les cosaques renouvelèrent la vieille revendication d'un retour aux libertés traditionnelles à travers la création d'un Conseil de l'Union des Armées Cosaques pour négocier avec le Gouvernement provisoire, en vain.

En conséquence, les cosaques du Don formèrent un *kroug*, et élurent Kalédine comme ataman. De leur côté les cosaques du Kouban formèrent une *rada* et proclamèrent l'autonomie de leur territoire[107]. A Petrograd, le Conseil de l'Union des Armées Cosaques soutenait toujours le Gouvernement provisoire et les cosaques participèrent à la répression de l'agitation bolchévique durant l'été 1917 où ils firent aussi échouer la tentative de coup d'Etat militaire du Général Kornilov par leur manque d'enthousiasme.

La prise du pouvoir des bolcheviks en octobre 1917 eut pour conséquence que les territoires cosaques de l'ancien Empire russe refusèrent de reconnaitre le nouveau Gouvernement, se trouvant de facto indépendants. D'autre part, ce coup d'Etat suscita une opposition armée, encadrée par d'anciens officiers impériaux auxquels on donna le nom de « blancs ». En principe, ce mouvement ne visait pas à restaurer la monarchie mais à renverser le pouvoir bolchévique pour continuer la guerre contre l'Allemagne[108]. Ainsi, dès la fin de l'année 1917, les généraux blancs s'enfuirent vers la région du Don où ils s'employèrent à créer une « Armée

[106] *Ibid.*

[107] *Ibid.,* p. 188.

[108] *Ibid.,* p. 189.

volontaire » pour combattre le nouveau pouvoir. Pris entre l'imminence bolchévique et les forces contre-révolutionnaires, les territoires des cosaques devinrent l'un des principaux théâtres de la guerre civile.

- De la guerre civile à la décosaquisation.

Au début de l'année 1918, l'Armée rouge envahit le territoire du Don où apparut opportunément un conseil révolutionnaire militaire des travailleurs du Don, venu concurrencer le Gouvernement du Don de Kalédine. Les régiments cosaques revenus du front étaient à ce moment presque tous démobilisés ou décomposés et l'invasion soviétique ne rencontra aucune résistance sérieuse. L'Armée volontaire et quelques cosaques s'enfuirent alors vers le Kouban. Les cosaques du Don n'avaient alors d'autre choix que le ralliement au pouvoir soviétique ou l'alliance avec le mouvement blanc. Bien que le premier bénéficiait de sympathies chez les cosaques pauvres du Haut-Don, le comportement de l'Armée rouge se discrédita par sa politique de terreur, ses réquisitions en tout genre et sa volonté de détruire le mode de vie traditionnel des cosaques. Ainsi de nombreux cosaques se tournèrent vers l'Armée volontaire qui se trouvait dans les steppes du Kouban, renforcée par les troupes de la région qui furent chassées d'Ekaterinodar par les bolchéviks après une tentative de proclamation de leur indépendance en février[109]. En effet, la *rada* du Kouban cherchait un allié pour reconquérir sa capitale, ce qu'elle trouva avec le Général Kornilov. Cependant, leur tentative de reprendre Ekaterinodar se solda par un échec et la mort du général blanc, remplacé par Dénikine.

Malgré cet échec, le reflux soviétique commença peu après tandis que des insurrections qui éclataient sur le Don aboutirent à la reconquête de ce territoire par les cosaques qui en chassèrent les bolchéviks. A l'été 1918, l'Armée volontaire et les troupes de la *rada* du Kouban repartirent en campagne et chassèrent à leur tour les soviétiques d'Ekaterinodar et du reste de la région. C'est à cette époque que se déroulent les évènements historiques relatés dans le *Torrent de fer* : en août 1918, alors que l'Armée de Taman, sous le commandement d'Epifan Kovtyukh, se trouve encerclée par les forces blanches et les cosaques du Kouban, elle effectuera

[109] *Ibid.,* p. 190 -191.

une marche de plus de cinq-cents kilomètres à travers le Caucase pour échapper à l'anéantissement et rejoindre l'Armée rouge[110].

Ainsi, l'autorité cosaque était rétablie sur le Kouban comme sur le Don. Sur ce territoire où se trouvait l'Armée volontaire, Krasnov fut élu ataman par le Cercle pour le salut du Don. Mais la défaite allemande précipita sa chute et permit le retour de l'Armée rouge au début de l'année 1919 sur ce territoire où les cosaques étaient soumis au contrôle étroit des forces blanches. Après l'effondrement de l'Armée volontaire (ayant pris depuis le nom de Forces Armées du Sud de la Russie), les bolchéviks reconquirent définitivement la région du Don[111].

En 1920, les forces blanches évacuèrent par la Crimée où elles menaient leurs derniers combats, accompagnées de plusieurs milliers de cosaques, sous la pression des bolchéviks. Au début de l'année 1921, ces derniers contrôlaient tous les territoires cosaques de Russie où ne subsistaient plus que des résistances sporadiques. Enfin, notons que le pouvoir soviétique offrit aux cosaques du Don et de se racheter en s'engageant dans la cavalerie rouge lors de la guerre de 1920 – 1921 contre la Pologne[112].

Les évènements que décrivent les adaptations du *Don paisible* englobent cette période que nous venons de relater, allant de la Première Guerre Mondiale à la fin de cette guerre civile pour les cosaques du Don.

Après la guerre civile, la cosaquerie traditionnelle disparut. En 1920, le Congrès des Cosaques Travailleurs, lié au mouvement bolchévik, prit des résolutions qui eurent pour conséquences de signer la fin de leur autonomie au sein des nouvelles institutions du fédéralisme soviétique[113]. Ainsi, Les « républiques soviétiques » qui avaient été créées au fur et à mesure de l'avancée de l'Armée rouge sur le Don, le Kouban et le Terek furent supprimées et les territoires d'implantations cosaques furent intégrés aux structures gigognes qui formèrent, en 1922,

[110] Nicolas et Youri CHERUSHEV, *Расстрелянная элита РККА 1937 – 1941. Биографический словарь (L'élite exécutée de l'Armée rouge 1937 – 1941. Dictionnaire biographique.)*, Moscou, Megapolis, 2012, p. 82 – 83. (Disponible à cette adresse : « http://militera.lib.ru/bio/cherushev_ns03/index.html »).

[111] Iaroslav LEBEDYNSKY, *Histoire des Cosaques*, op. cit ., p. 192.

[112] *Ibid.*, p. 195.

[113] *Ibid.*, p. 207.

l'Union Soviétique. Sur ces régions, le pouvoir des soviets se substitua partout à l'organisation cosaque et la population perdit son statut distinct[114].

Dans ce contexte, les cosaques qui s'étaient opposés aux bolchéviks furent systématiquement persécutés et les soviétiques s'efforcèrent d'introduire dans les *stanistas* le concept de lutte des classes en distinguant et en opposants cosaques riches, moyens et pauvres. Enfin, considérés comme peu fiables politiquement, les régiments cosaques furent dissous après la fin de la guerre contre la Pologne.

Durant les années de la Nouvelle Politique Economique (la NEP), la situation économique et politique des cosaques s'améliora un peu, et les formes de leur particularisme telles que les tenues traditionnelles ou les chants furent de nouveau tolérées tout en étant vidées de leur contenu[115].

En 1929, Staline décréta la collectivisation totale de l'agriculture, ce que refusèrent les cosaques des grandes régions de culture comme le Don, où ils opposèrent une résistance acharnée contre ce nouveau système. Le pouvoir répliqua par une politique de répression à travers l'envoi de détachements punitifs, d'exécutions sommaires et de déportation massive de cosaques riches ou réfractaires à la collectivisation[116]. Ainsi, sur le Don, la dékoulakisation fut un prétexte à la décosaquisation.

C'est cette période que relatent les adaptations des *Terres Défrichées*, à travers le destin de Davydov, un ouvrier de Leningrad issu du mouvement des 25 000, venu sur le Don pour mener à bien la collectivisation. En effet, à la fin de l'année 1929, le pouvoir adopta une résolution sur l'envoi de 25 000 travailleurs possédant une expérience organisationnelle et politique suffisante pour travailler dans les fermes collectives. Ils prirent une part active à la création de nouvelles fermes et au renforcement collectif des structures collectives plus faibles. Un certain nombre d'entre eux furent élus président de ces fermes collectives où ils menèrent leur tâche dans un contexte de lutte des classes contre les koulaks qui résistaient à la réorganisation de l'agriculture.[117]

---

[114] *Ibid.,* p. 208.

[115] *Ibid.*

[116] *Ibid.,* p. 208 – 209.

[117] « Les Vingt-cinq millièmes », in *Большой Советской Энциклопедии (La Grande Encyclopédie Soviétique)* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://bse.sci-lib.com/article020086.html ».

Ainsi nous avons pu constater le rôle complexe des cosaques durant les premières décennies du XXème siècle à travers la révolution de 1905 et de 1917, mais aussi pendant la guerre civile puis durant la collectivisation, épisodes que l'on trouve relatés dans plusieurs adaptations de notre corpus. Cette dernière période s'accompagna d'une décosaquisation qui signa la fin de la cosaquerie russe traditionnelle.

On peut conclure que le rôle des cosaques dans l'histoire russo-ukrainienne est marqué par des insurrections dont nous avons pu mettre en lumière les motivations religieuses, indépendantistes et socio-économiques. Enfin nous avons pu mettre en valeur leur rôle durant la Campagne de France et pendant la guerre du Caucase qui laissa un vif souvenir aux observateurs russes et occidentaux. Enfin nous avons pu évoquer leur emploi durant les premières décennies du XXème siècle, période qui signa leur progressive disparition.

Chapitre III : La Scythie antique.

Les cosaques sont liés de diverses façons au peuples de la steppe, tels que les Scythes, qui les ont précédés sur leurs territoires d'implantation et d'une certaine manière, ils assurèrent la restitution à l'Europe de ce très ancien héritage. De plus nous verrons plus loin dans notre étude que de nombreux auteurs rattachèrent directement les zaporogues à ce peuple antique à travers le mythe des Amazones.

Les Scythes sont connus depuis le VIIème siècle avant J-C à travers des sources écrites et archéologiques. Au sens large, on peut qualifier de Scythes une vaste constellation de peuples nomades apparentés par leur mode de vie, la langue iranienne orientale, l'art animalier, le type d'armes ou encore par le harnachement de leurs chevaux[118]. Ces populations occupaient un immense territoire allant du Danube à la Chine orientale. Au sens strict, les Scythes correspondent au peuple qui, à partir des VIIème-VIème siècles avant J.C. occupa le Nord du Caucase puis l'actuelle Ukraine[119]. Ce sont ces Scythes d'Europe, connus grâce au témoignage d'Hérodote, sur lesquels nous nous pencherons. Situés au départ dans la partie septentrionale du Caucase, le centre de la domination scythe se déplaça vers la fin du VIIème et au début du VIème siècle vers l'actuelle Ukraine. Leur aire d'influence comprenait les steppes herbeuses longeant la mer Noire mais aussi la steppe boisée occupée par diverses populations sédentaires. Une tribu dominante, les « Scythes royaux », gouvernait plus ou moins directement un ensemble composite de Scythes et d'autres ethnies sédentarisées. La structure politique de leur territoire paraissait complexe et semble avoir été composée de trois royaumes alliés ainsi que des gouverneurs de district. Leur société était très hiérarchisée avec, sous l'autorité des rois, une aristocratie, une classe d'hommes libres et un certain nombre d'esclaves. Cette société connue son apogée au Vème et IVème siècle avant J.C.

Nous observerons d'abord leur culture à la fois nomade et guerrière avant de nous pencher sur leur religion, ce qui nous permettra d'évoquer leurs rites funéraires

[118] Iaroslav LEBEDYNSKY, Les Scythes, « porte-maisons et archers à cheval », in *Clio* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/les_scythes_porte_maisons_et_archers_a_cheval_.asp ».

[119] *Ibid.*

1. Une culture nomade et guerrière.

Leur culture à la fois nomade et guerrière présente des similitudes avec celle des cosaques que nous tâcherons de relever au cours de notre étude.

C'est à travers le cadre rigoureux d'un système économique spécialisé que les tribus scythes pratiquaient le nomadisme. Leurs migrations saisonnières s'effectuaient selon des itinéraires précis, entre des pâturages fixes. Eleveurs d'ovins, de bovins et de chevaux, leur cheptel fournissait la force de tractions ou les montures ainsi que la nourriture et les matériaux. Leur habitat consistait essentiellement en chariots aménagés en compartiments. Ils contrôlaient également le commerce entre les populations sédentaires de la steppe boisée et les colonies grecques établies dès le VIIème siècle avant J.-C., sur la côte ukrainienne. Des agglomérations proto-urbaines, parfois importantes, qui abritaient des centres économiques et politiques ainsi que d'intenses activités artisanales se développèrent dans les steppes boisées comme dans les steppes herbeuses méridionales. Au IVème et IIIème siècle avant J.-C., une partie des Scythes nomades se sédentarisa dans ces établissements et dans des villages du Sud de l'Ukraine[120].

Le fonctionnement de cette économie était garanti par la puissance militaire des Scythes qui passaient pour de redoutables guerriers. Bien qu'ils n'aient employé ni étriers ni selles rigides, ils étaient des cavaliers hors pair qui combattaient essentiellement comme archers montés, harcelaient leurs ennemis, déconcertés par leur foudroyante manœuvre de cavalerie. Ils usaient de tactiques qui furent reprises par leurs successeurs dans les steppes comme la fuite simulée ou le rempart mobile formé par des chariots (à l'instar du *tambor* chez les cosaques)[121].

Leur arme de prédilection était l'arc, mais ils maniaient aussi le lasso, la lance, l'épée et le javelot. L'aristocratie scythe qui encadrait les troupes portait casques et cuirasses, parfois même des jambières. La découverte d'armes dans les tombes féminines scythes suggère que les femmes, probablement les jeunes filles célibataires, pouvaient combattre aux côtés des hommes. Les armes déposées dans ces tombes étaient essentiellement des arcs, avec leurs munitions et accessoires, et des lances et javelines. Concernant la signification de ces tombes,

[120] *Ibid.*

[121] *Ibid.*

Iaroslav Lebednsky explique que :

> Les explications purement symboliques n'étant pas convaincantes, il faut admettre que certaines femmes au moins portaient des armes. Ce pouvait être pour protéger les troupeaux des prédateurs, mais aussi, surement, pour participer à la défense des camps. Nous ignorons si elles étaient associées à de vraies opérations de guerre[122].

Ce fut un fait attesté chez les Sauromates de Russie méridionale, un autre peuple Scythe, que les Grecs croyaient issus des Scythes et des Amazones, les mythiques femmes guerrières[123].

Ainsi nous avons évoqué la culture à la fois guerrière et nomade des Scythes en mettant en lumière leurs techniques de combat qui font écho à celle des cosaques, tout en relevant la probable présence de femmes guerrières dans leur rang, nous renvoyant au mythe des Amazones.

2. Leur religion et leurs rites funéraires.

L'étude de la tradition religieuse des Scythes permet de mettre en lumière la particularité de leurs rites funéraires et notamment l'édification de kourganes.

Polythéistes, les Scythes vénéraient le Dieu céleste et ancestral Papaios et son épouse Api. Leur panthéon était dominé par Tabiti, déesse du feu du foyer et « reine des Scythes », et par un Dieu de la guerre que symbolisait une épée. Leur culte comportait des sacrifices d'animaux, mais pour le Dieu de la guerre, ils usaient de sacrifices humains dont leurs prisonniers de guerres étaient la cible. La religion scythe semble avoir combiné des pratiques chamanistes à travers l'usage rituel de vapeurs intoxicantes ou l'utilisation de certains accessoires comme les grelots[124].

Les Scythes croyaient à la continuité de la vie après la mort, c'est pourquoi leurs rites funéraires avaient une grande importance. Les fouilles archéologiques en Ukraine ont largement décrit les

[122] *Id., Les Scythes*, Paris, Errance, 2010, p. 185.

[123] *Ibid.,* « Les Scythes, "porte-maisons et archers à cheval " », op. cit.

[124] *Ibid.*

fastueuses funérailles royales. A ce titre, les personnages de première importance étaient inhumés dans des tombes à l'architecture complexe, avec un riche mobilier et en compagnie de divers serviteurs et de nombreux chevaux. Leur tombe, les kourganes, était recouverte d'un tumulus qui pouvait aller jusqu'à vingt mètres de hauteur et 350 mètres de diamètre, dominé par une stèle anthropomorphique, c'est-à-dire une statue de pierre figurant le défunt ou un ancêtre divinisé[125].

Ces kourganes qui parsemaient la steppe étaient connus des populations successives de ces régions : les nomades, qui les ont souvent réutilisés, puis les Slaves. Des légendes leur étaient associées concernant des trésors cachés dans ces tumulus, mais aussi des histoires de guerriers endormis et de vie dans l'au-delà. Une légende recueillie en Ukraine avant 1914 prétendait ainsi que dans les kourganes dormaient les grandes hetmans cosaques, qui un jour reviendraient libérer leur peuple du joug moscovite[126].

Par ce regard porté sur les traditions religieuses des Scythes nous avons pu mettre en lumière leurs rites funéraires à travers l'élévation de ces kourganes qui marquèrent l'imagination des futurs habitants de ces steppes que furent les cosaques puis les Ukrainiens.

Issue d'une société complexe, nous pouvons conclure que la culture des Scythes d'Europe relève à la fois de la tradition nomade et guerrière qui inspirèrent les futurs peuples de la steppe ukrainienne et dont on retrouve certaines techniques de combat chez les cosaques. L'étude de leur religion, mais surtout de leur kourgane permet de mettre en lumière un élément de leur culture religieuse qui traversa le temps et influença leurs successeurs.

[125] *Ibid.*

[126] Id., *Les Scythes*, op. cit., p. 238.

Conclusion.

Ainsi nous avons pu dresser les contours du phénomène cosaque à travers la description de la communauté des zaporogues d'Ukraine, en mettant en lumière ses origines ainsi que son organisation égalitaire et ses mœurs pittoresques. Nous avons pu ensuite évoquer l'apparition des autres communautés formées spontanément et vivant dans les steppes russes, avant de nous pencher sur le cas des communautés formées artificiellement, à travers les cosaques de la mer Noire, héritiers des zaporogues et prédécesseurs des cosaques du Kouban.

Nous avons pu observer ensuite le rôle de ces cosaques dans l'histoire russo-ukrainienne à travers les révoltes aux motivations religieuses et indépendantistes des cosaques ukrainiens avant de nous intéresser à celui des autres communautés marqué par des insurrections mais surtout par le rôle durant les guerres de la Russie impériale au XIXème siècle et pendant les premières décennies du XXème siècle marquées par la guerre et les transformations politiques qui menèrent à la disparition de la cosaquerie traditionnelle en Russie.

Enfin nous avons pu rapprocher l'influence de l'héritage à la fois nomade et guerrier de la culture des Scythes d'Europe aux peuples de la steppe ukrainienne qui leur succédèrent, auxquels les cosaques appartiennent. On a d'ailleurs pu constater que la présence de leurs édifices funéraires sur les territoires de l'Ukraine actuelle marqua l'imagination de ses habitants.

Finalement, nous avons pu faire un premier point sur le phénomène historique que constitue la cosaquerie, ce qui nous permettra d'appréhender avec davantage de pertinence le mythe littéraire et cinématographique des cosaques.

2ème partie : Le mythe littéraire des cosaques.

Introduction.

Le mythe littéraire des cosaques est lié à l'histoire de cette communauté que nous venons d'évoquer. Entre le XVIIème et le XIXème siècle, plusieurs observateurs français rapportèrent de leur voyage dans l'Est de l'Europe une description des cosaques qui laissèrent une trace dans l'imaginaire collectif en tant que communauté barbare aux mœurs pittoresques. De ces premiers contacts s'établira une première version du mythe littéraire du cosaque. La Campagne de France et l'occupation du pays par les troupes russes et cosaques modifieront leur représentation en France, notamment sous l'influence de la propagande napoléonienne et de la théorie des climats selon laquelle le barbare, conditionné par son milieu, est l'homme des extrêmes, moraux aussi bien que géographiques[127]. Enfin la production artistique du XIXème siècle exploitera le destin de ces cosaques comme un thème romantique qui aura des répercussion sur les films du XXème siècle. D'ailleurs, l'intérêt de l'étude de ce mythe littéraire et artistique réside dans l'influence qu'il aura ultérieurement sur les productions cinématographiques occidentales.

Dans un premier temps, nous dégagerons les principaux traits du mythe cosaque avant le XIXème siècle à travers les écrits de Guillaume Le Vasseur de Beauplan, Voltaire, et ceux d'un écrivain anonyme auteur d'un faux mémoire sur Pougatchev. Nous nous pencherons ensuite sur leur représentation au moment de l'invasion puis de l'occupation de la France à travers des ouvrages relevant de la propagande napoléonienne tel que l'essai de Charles-Louis Lesur et d'autres publications de l'époque. Enfin on rendra compte de l'exploitation du mythe cosaque en tant que motif romantique dans la production artistique de l'époque à travers les figures d'Ivan Mazepa, que l'on retrouve chez Lord Byron, Victor Hugo ou encore Alexandre Pouchkine, et de Khmelnytsky auquel Prosper Mérimée consacre deux essais historiques. On découvrira également l'utilisation de la figure du cosaque chez les peintres de ce siècle dont certaines toiles influenceront la production cinématographique du XXème siècle.

[127] Jacques HANTRAYE, *Les cosaques aux Champs-Elysées. L'occupation de la France après la chute de Napoléon*, Paris, Belin, 2005, p. 217.

Chapitre I : Le mythe cosaque avant le XIXème siècle.

La *Description d'Ukranie* de Guillaume Le Vasseur de Beauplan, publié en 1651, fut conçue comme un commentaire aux cartes d'Ukraine dressées durant son voyage au sein de ce pays au service de l'armée polonaise et du général Koniecpolski[128]. A la fois ingénieur militaire, architecte et cartographe, il se rendit en Pologne à la fin de l'année 1630 pour y travailler : on lui doit, entre autres, la construction du fort Kodak qui devait empêcher les cosaques zaporogues de parvenir à la mer Noire[129]. Car Le Vasseur de Beauplan arriva en Pologne à un moment d'extrême tension avec la partie ukrainienne du royaume. Comme nous l'avons évoqué la période qui précéda la guerre de libération nationale menée par Khmelnytsky (en 1648) fut marquée par plusieurs soulèvements successifs dont Beauplan participa à la répression[130]. Mais surtout, ce contexte lui permit de décrire pour la première fois au public français l'Ukraine, sous son nom moderne, ses cosaques et de mettre en lumière le mécanisme qui poussa une partie de la paysannerie à se rallier à Khlemyntsky ou à rejoindre le sud de l'Ukraine et se faire cosaque zaporogue[131]. Si on peut raisonnablement remettre en cause l'objectivité d'un auteur nécessairement marqué par ses préjugés et sa culture d'origine sa Description *d'Ukranie* conserve une certaine valeur ethnographique et demeure l 'œuvre d'un esprit curieux et observateur qui a su dépeindre les mœurs des cosaques et des Ukrainiens avec une certaine fiabilité, bien qu'il fasse peu de cas de la vague de conversion au catholicisme qui frappait les nobles ukrainiens depuis l'union des Eglises.

Chez Voltaire, on retrouve la trace des cosaques dans plusieurs de ses œuvres : *Histoire de Charles XII*, *Histoire de l'Empire Russe sous Pierre le Grand* et *Essai sur les mœurs et l'esprit des Nations*. Le premier ouvrage est un récit qui met en scène le roi de Suède durant la grande guerre du Nord au XVIIIème siècle et qui le suit dans sa campagne jusqu'à la défaite de ce dernier et son exil à Bender. Le deuxième ouvrage est consacré à Pierre le Grand dans lequel Voltaire met en avant la personnalité hors du commun du tsar russe et de sa politique intérieure. Le

[128] Iaroslav LEBEDYNSKY, « Guillaume Le Vasseur de Beauplan et sa description de l'Ukranie. », in Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie*, Préface, Paris, l'Harmattan édition numérisée, 2002 (1651), p. 7.

[129] *Ibid.,* p. 8.

[130] *Ibid.,* p. 8 – 9.

[131] *Ibid.,* p. 7.

dernier consiste en un essai dans lequel l'auteur aborde l'histoire de l'Europe avant Charlemagne jusqu'à son siècle et où il est également question des colonies et de l'histoire orientale. Philosophe incontournable du siècle des lumières, son regard sur les cosaques, notamment durant la campagne de Charles XII en Ukraine est tinté de jugements moraux mais, du point de vue du mythe, il fait des cosaques zaporogues les héritiers des antiques Scythes et les place à côté de l'île des Amazones.

Le faux mémoire de Pougatchev est un ouvrage anonyme datant de 1775, présenté sous le titre de *Le Faux-Piere III ou la Vie et les aventures du rebelle Jemelan Pugatschew d'après l'original russe de Mr F.S.G.W.D.B,* qui fut publié après la mort du cosaque rebelle. Il se présente comme la traduction d'un manuscrit russe qui relaterait fidèlement son aventure. Bien que sans grand intérêt historique, cet ouvrage est l'occasion d'une description d'une communauté idéale de guerriers qui vivraient sous terre en Ukraine et présente le cosaque Pougatchev sous les traits positifs d'un chef des brigands dont l'éloquence, la miséricorde et le parcours le place à côté de souverains « éclairés ».

A partir de ces publications, nous observerons de quelle manière le cosaque se rapproche de la figure du barbare exotique et comment la cosaquerie est rapprochée d'une société utopique de guerriers libres à l'organisation égalitaire. Enfin nous nous pencherons sur le rapprochement que certains de ces auteurs font entre la confrérie cosaque, décrite comme l'héritière des traditions de la Scythie antique, et le mythe des Amazones

1. Des guerriers barbares

Dans ces différents textes, les cosaques sont présentés comme une armée de guerriers barbares à travers l'évocation de leurs pillages et leur caractère violent et cruel.

1.1 Des guerriers.

Illustrant l'existence d'une société vouée à la guerre, la valeur militaire des cosaques est largement mise en valeur dans ces ouvrages à travers leur stratégie de combat.

La première description que Beauplan nous fait des cosaques « Zaporousky » est celle d'un « généreux peuple » en arme dont il met d'emblée en lumière la valeur militaire. Il s'agit selon lui de près de « six vingt mille hommes tous aguerris, et prêts en moins de huit jours au moindre commandement qui leur est fait pour le service du roi. »[132]. Impressionné par leur maîtrise militaire, l'auteur nous décrit également les ruses que les cosaques utilisent pour entrer en mer Noire et comment ces derniers « […] prennent résolution d'aller en guerre contre les Tartares, pour se venger des torts et ravages qu'ils leur ont faits, ils prennent leur temps en automne »[133] sur des *tchaïkas* de leur fabrication :

> Le Turc d'ordinaire en est averti et fait tenir prêtes plusieurs galères à l'embouchure du Borysthène pour les empêcher de sortir, mais les Cosaques plus rusés sortent d'une nuit obscure proche d'une nouvelle lune, et se tiennent cachés dans les roseaux qui sont trop ou quatre lieues dans le Borysthène, où les galères n'osent aller, n'y ayant autrefois trouvé leur compte, et se contentent de les attendre au passage, où ils sont toujours surpris[134].

A ce titre, la terreur qu'ils inspirent est telle que lorsqu'ils parviennent à passer :

> […], alors l'alarme court par tout le pays, et va jusques à Constantinople. […] Le Grand Seigneur envoie courriers par toute la côte d'Anatolie, de Bulgarie et Romanie [Roumélie], afin que chacun se tienne sur ses gardes, et avertit que les Cosaques sont en mer[135].

Ainsi c'est inévitablement sur la mer qu'ont lieu les batailles entre zaporogues et Turcs :

> Et s'ils rencontrent quelques galères turques ou autres vaisseaux, ils les poursuivent et attaquent et l'emportent. Et voici comme ils s'y prennent : c'est que leurs bateaux n'ont pas plus de deux pieds et demi sur l'eau, et découvrent un navire ou une galère avant qu'ils puissent être aperçus d'eux, puis mettent le mât de leur bateau bas, et remarquent à quel run de vent ils sont, et tâchent de gagner le soleil à dos pour le soir. Puis, une heure avant le coucher du soleil, ils rament vers le navire ou galère avec force, jusques à une lieue après, crainte de les perdre de vue, et les gardent ainsi ; puis [en]viron vers la minuit (ce signal étant donné), ils rament puissamment vers les vaisseaux, la moitié de l'équipage prête à combattre, qui ne fait qu'attendre l'abord pour

[132] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie*, op. cit., p. 36.

[133] *Ibid.*, p. 93.

[134] *Ibid.*

[135] *Ibid.*, p. 94.

> donner dedans, ceux du vaisseau étant fort étonnés de se voir attaqués de quatre-vingt ou cent bateaux qui les comblent d'hommes et l'emportent d'emblée[136].

Symptôme d'une communauté vouée à la guerre, chez ces cosaques « on en voit mourir fort peu de maladie si ce n'est dans une extrême vieillesse : la plupart mourant au lit d'honneur et se faisant tuer à la guerre. »[137]

Quant à Voltaire, il dresse également la peinture d'une confrérie dont l'existence est dédiée à la guerre. Vivant en horde toute l'année : « L'été ils sont toujours en Campagne, l'hiver ils couchent dans des granges spacieuses, qui contiennent quatre ou cinq cents hommes. »[138], Voltaire met aussi en valeur leurs qualités de combattant en les présentant comme des virtuoses de la carabine à travers ce témoignage incroyable d'une séance de tir à cheval : « On les mena à la tranchée ; ils y firent paraître leur adresse à tirer avec de longues carabines ; car, étant montés sur le revers, ils tuaient à la distance de six cents pas les ennemis qu'ils choisissaient. »[139]

Ainsi, chez Beauplan comme chez Voltaire, on a le sentiment de découvrir une communauté destinée exclusivement à l'art de la guerre, à l'instar de société spartiate.

1.2 Barbares.

A cette image de guerrier s'ajoute celle du barbare à travers l'évocations de leur vices, qui interpellent les auteurs de certaines de ces publications, tels que l'ivrognerie, la cruauté, la paresse ainsi que par leur goût immodéré pour le pillage.

Si on a qualifié la posture de Beauplan à l'égard de ces cosaques comme une forme de « d'admiration réticente »[140], on observe que le profil moral qu'il fait de ces guerriers met en lumière leur dimension barbare. Aux yeux de l'auteur, le but de toutes ces manœuvres militaires

---

[136] *Ibid.*

[137] *Ibid.,* p. 19.

[138] VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII,* op. cit., p. 171.

[139] *Ibid.,* p. 172.

[140] Iaroslav LEBEDYNSKY, « Guillaume Le Vasseur de Beauplan et sa description de l'Ukranie. », in Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie*, op. cit., p. 15.

est le pillage, activité emblématique de la barbarie. C'est ainsi qu'il nous présente leurs fameuses razzias sur les rivages de la mer Noire :

> Ce sont les peuples qui souvent et presque tous les ans font des courses sur le Pont-Euxin au grand dommage des Turcs : ils ont souventes fois pillé la Crimée qui est de la Tartarie, ravagé l'Anatolie, saccagé Trébizonde, et même couru jusques à l'embouchure de la mer Noire, à trois lieues de Constantinople, où ils ont tout mis à feu et à sang, puis s'en sont retournés avec grand butin, et quelques esclaves, […]. Le nombre ne monte jamais à plus de six à dix mille hommes lorsqu'ils font leurs courses, et traversent miraculeusement la mer dans de méchants bateaux qu'ils font de leurs propres mains, et desquels je décrirai ci-après la forme et la construction.[141]

L'alarme qui retentit en mer Noire ne les empêche pas de mener leurs actions puisqu'ils :

> surprennent les villes, les emportent, les pillent et les brûlent, et entrent quelquefois une lieue dans le pays, mais retournent aussitôt, et se rembarquent avec leur butin, et s'en vont en autre lieu pour tenter autre occasion ; et si par cas fortuit ils rencontrent, ils attaquent, sinon ils s'en retournent avec leur butin en leur pays[142].

Et même lorsqu'ils battent une galère turque :

> ils pillent ce qu'ils peuvent trouver d'argent et de marchandise de petit volume qui ne se peut gâter à l'eau, ensemble les canons de fonte, et ce qu'ils pensent leur pouvoir servir, puis coulent le vaisseau et les hommes à fond[143].

Cette constance dans le pillage vient, selon l'auteur, d'un autre de leur vice, la paresse :

> […] ils ne veulent point travailler si ce n'est lorsque la nécessité les presse, et qu'ils n'ont de quoi acheter ce qui leur est de besoin, aimant mieux aller emprunter leurs commodités chez les Turcs leurs bons voisins que de se donner la peine d'en gagner, etc[144].

Cette paresse est directement liée à la géographie de leur pays et en particulier des chutes qui jalonnent le Dniepr :

> La fertilité du terroir leur produit du grain en telle abondance, qu'ils ne sauraient souvent qu'en faire ; d'autant qu'ils n'ont pas rivières navigables qui se déchargent en la mer, excepté le Borysthène qui arrête la navigation cinquante lieues en dessous de Kiow [Kiev] par le moyen

[141] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie,* op. cit, p. 36.

[142] *Ibid.,* p. 94.

[143] *Ibid.,* p. 95.

[144] *Ibid.,* p. 37.

> de treize sauts qu'on y trouve, le dernier desquels est distant du premier de sept grandes lieues [ce] qui fait une bonne journée, comme cela se remarque en la carte ; et c'est ce qui leur empêche de transporter leurs grains en Constantinople[145].

La paresse, conséquence de l'impossibilité géographique de faire commerce avec les autres nations les restreint à leur rôle de barbares pillards.

Poursuivant leur portrait, l'auteur les décrit comme « gens de mauvaise foi, traîtres, perfides et auxquels il ne se faut fier que de bonne sorte. »[146] Il met d'ailleurs en lumière leur ivrognerie qui ne cesse que lors des manœuvres militaires :

> [...] je ne crois pas qu'il y ait nation au monde semblable à la leur, pour ce qui concerne la liberté de boire : car ils ne sont pas sitôt désenivrés qu'ils ne reprennent aussitôt (comme l'on dit) du poil de la bête, toutefois cela s'entend pendant le temps de loisir, car lorsqu'ils sont en guerre, ou qu'ils minutent quelque entreprise, ils sont extrêmement sobres, et n'ont rien de plus grossier que la robe[147].

Et c'est là selon Beauplan leur seule occupation, leur seul métier : « ils n'en savent point d'autre que de boire et faire la débauche avec leurs amis lorsqu'ils sont de retour. »[148] De plus, il nous précise qu'en temps de paix, leurs seules nécessités sont d'avoir « de quoi manger et boire »[149].

C'est aussi ce penchant pour la boisson que surprend Voltaire quand il explique que lorsqu'une dizaine de leurs chefs sont présentés au roi de Suède, la première difficulté fut « qu'ils ne fussent point ivres ; car c'est par là qu'ils commencent la journée. »[150]

Cependant, dans les écrits de l'écrivain français on retrouve ce goût pour le pillage décrit par Beauplan. Lorsqu'ils entrent au service de Charles XII « ils servirent très peu, parce qu'ils

---

[145] *Ibid.*

[146] *Ibid.,* p. 38.

[147] *Ibid.*

[148] *Ibid.,* p. 96.

[149] *Ibid.,* p. 38.

[150] VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII*, op. cit., p. 172.

trouvent ridicule de combattre pour autre chose que pour piller. »[151] au point d'ailleurs qu'« ils affrontent la mort pour le plus léger butin, [...] »[152].

On découvre également leur dimension brutale et cruelle à travers la façon dont leurs chefs sont démis de leur fonctions : « Ils élisent un chef, qu'ils déposent ou qu'ils égorgent souvent, [...] »[153]. On retrouve d'ailleurs cette cruauté à l'égard de leur chef s'il ne les satisfait pas chez Beauplan, lorsqu'il explique qu'une fois élu, l'ataman doit se montrer :

> […] rusé et vaillant ; car s'il commet quelque lâcheté, ils le tuent comme traître ; incontinent ils en élisent un autre aux conditions ordinaires entre eux, comme j'ai dit ci-avant. Les conduire et commander est une charge fâcheuse, et est malheureux à qui il échoit : en dix-sept ans que j'ai servi le pays, tous ceux qui ont été en cet emploi ont fini malheureusement[154].

Chez Voltaire, leur brutalité trouve écho à travers le destin qui est réservé au maître d'hôtel de Mazepa après avoir tenté de les empêcher de s'emparer de toute la vaisselle :

> Le maître-d' hôtel de la maison courut après eux, et leur remontra que cette conduite ne s'accordait pas avec l' évangile sur lequel ils avaient juré; les domestiques de Mazeppa voulurent reprendre la vaisselle : les Zaporaviens s'attroupèrent ; ils vinrent en corps se plaindre à Mazeppa de l'affront inouï qu'on fesait à de si braves gens , et demandèrent qu'on leur livrât le maître-d 'hôtel pour le punir selon les lois ; il leur fut abandonné; et les Zaporaviens selon les lois se jetèrent les uns aux autres ce pauvre homme, comme on pousse un ballon, après quoi on lui plongea un couteau dans le cœur[155].

En effet, comme Voltaire l'indiquait auparavant : « malheur à qui tombe dans leurs mains. »[156]

Ainsi à travers la mise en lumière de leurs vices et de leur goût pour le pillage, on imagine des guerriers cosaques se rapprochant de l'image du barbare.

---

[151] *Ibid.*

[152] *Ibid.,* p. 171.

[153] *Ibid.*

[154] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie,* op. cit, p. 91.

[155] VOLTAIRE, *Œuvres complètes, Histoire de l'Empire russe sous Pierre le Grand,* Paris, Imprimerie de la société littéraire typographique, t. 24, 1784 (1759), p. 186 -187.

[156] *Ibid.,* p. 43.

On peut donc conclure que les cosaques apparaissent comme des guerriers barbares à travers l'évocation de leur stratégie militaire et de leur valeur martiale, mais aussi par la peinture de leurs vices.

2. Une société utopique et égalitaire de guerriers libres.

Ces textes décrivent également la société cosaque à travers la peinture d'une confrérie de guerriers libres à l'organisation égalitaire qui se caractérise par sa dimension utopique.

2.1 Des institutions égalitaires et démocratiques.

Dans le faux mémoire de Pougatchev comme dans l'ouvrage de Beauplan, on remarque la description de leurs institutions démocratiques qui révèle le caractère égalitaire de leur société.

Dans *Description d'Ukranie*, l'un des mérites de Beauplan fut de décrire pour la première fois la société cosaque mais surtout ses institutions démocratiques à travers la peinture de l'élection de leur chef :

> […] après s'être assemblés tous les vieux Colonels et vieux Cosaques qui ont crédit parmi eux, ils donnent chacun leur voix à celui qu'ils croient être le plus capable, et à la pluralité des voix il est nommé. Si celui qui est élu n'accepte volontiers la charge, s'excusant sur son incapacité ou insuffisance, ou bien sur son peu d'expérience ou vieillesse, cela ne lui sert de rien, et ne lui répondent autre chose qu'il ne mérite pas voirement cet honneur ; et sans plus tarder le tuent sur-le-champ comme un homme traître, […] De plus, si le Colonel élu accepte l'office de général, il remercie l'assemblée de l'honneur qu'elle lui fait, bien qu'indigne et incapable de telle charge, néanmoins proteste qu'il tâchera, par ses soins et diligences, de se rendre digne de les servir, tant en général qu'en particulier, et que sa vie sera toujours prête pour le service de ses frères (ainsi s'appellent-ils entre eux)[157].

Dans les faux mémoires de Pougatchev, on retrouve une description plus utopique de leurs institutions égalitaires. Après quelques péripéties du héros, l'un de ses nouveau compagnon,

[157] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie,* op. cit, p. 89.

Scorondono, porte à sa connaissance une partie du fonctionnement de leur communauté et certaines de leurs lois :

> Quoique le Monde, lui disait-il, nous traite de brigands et nous déteste, nous avons pourtant des Loix et des Usages qui, s'ils étaient adoptés de tous les Souverains, rendraient peut-être leurs Etats plus florissants et leur règne plus paisible. Notre petit Etat se trouvant composé de gens de presque toutes les Nations, nous avons jugé que la forme républicaine lui convenait le mieux[158].

D'ailleurs, comme un symbole de cette tradition démocratique, l'élection de leur chef est le produit d'un consensus populaire puisque la majorité des voix ne suffit pas à le faire élire : « Il faut pourtant pour l'obtenir, avoir les deux tiers des suffrages, la simple pluralité ne suffit pas. »[159]

Il est celui qui « à l'honneur de choisir les expéditions les plus périlleuses, en se mettant à la tête de la plus nombreuse Division. »[160] et de façon plus générale, il est celui qui organise les expéditions, à l'aide d'un conseil de guerre où siègent tous les chefs particuliers, et qui répartit les butins ainsi amassés par les brigands, comme s'il était le garant de leur égalité.

Mais surtout, il peut être déchu et sa fonction ne l'empêche pas d'être puni par les mêmes lois que ses camarades, ce qui nous donne un aperçu de leur justice égalitaire :

> S'il a transgressé ouvertement les Loix qu'il a jurées, […], il est suspendu, déposé, chassé, ou même puni de mort, selon que le crime est plus ou moins grand. Cependant aucune de ces peines ne peut lui être infligée que dans l'Assemblée Générale[161].

Car même ces décisions de justice sont l'objet d'un vote auquel tous les membres de l'assemblée participent.

Ainsi nous pouvons constater que cette société paraît égalitaire et démocratique à travers la peinture de l'élection de leur chef ainsi que par la description de leur justice.

---

[158] *Le Faux-Piere III ou la Vie et les avantures du rebelle Jemelan Pugatschew d'après l'original russe de Mr F.S.G.W.D.B.*, Londres, C. H. Seffert, 1775, p. 60.

[159] *Ibid.,* p. 64 – 65.

[160] *Ibid.,* p. 65.

[161] *Ibid.,* p. 67 – 68.

2.2 Une société libre et utopique.

Dans les écrits de Beauplan et de l'auteur anonyme du faux mémoire, on découvre une confrérie attachée à sa liberté qu'elle place au-dessus de tout par le biais d'un chef idéalisé, Pugatschew. De plus, son caractère utopique se traduit par l'harmonie qui règne dans ses rangs et par la peinture de leur cadre de vie.

Dans ces faux mémoires, le personnage de Pugatschew est décrit comme un souverain idéal attaché au concept de liberté, à l'image de la société utopique que forment les cosaques. Bien que le traducteur prétende que son but est de décrire, comme un contre-exemple, l'aventure d'un scélérat, ce dernier est plutôt dépeint comme un héros qui possède les traits d'un souverain éclairé capable de guider un peuple vers la liberté qu'il place au-dessus de tout.

Fils d'un ancien chef cosaque du Don, connus pour ses exploits que relate le général de la société[162], il montre des disposition étonnantes dès sa jeunesse : « Le jeune Pugatschew, que la Nature avait doué de beaucoup de vivacité, et qui à un courage intrépide joignait une force extraordinaire pour son âge, [...] »[163] au point que ses compagnons « l'auraient sans doute choisi avec plaisir pour leur Chef ou Hetman, s'il avait eu la patience de pouvoir attendre la mort de celui qui était revêtu alors de cette dignité. »[164]

Ainsi, c'est un leader né qui va en plus voyager en Europe occidentale et s'éduquer comme le fit Pierre Le grand. Pugatschew est d'ailleurs plusieurs fois comparé à d'antiques monarques dans ce texte. Décrit comme potentiellement un « des plus grands Hommes de ce siècle. » L'auteur explique que « César fut peut-être aussi coupable que lui, […] Cromwell fut plus criminel encore, [...] »[165]. Puis le traducteur fait la même comparaison :

> Rome, dans son berceau, ne fut habitée que par une troupe de brigands ; et si l'on remontait à la source de tous les autres peuples, on verrait avec étonnement que les Fondateurs des plus beaux Empires, des Nations les plus célèbres, n'ont été dans leur origine que des Pugatschew ou des Romulus[166].

[162] *Ibid.,* p. 84.

[163] *Ibid.,* p. 21.

[164] *Ibid.,* p. 24.

[165] *Ibid.,* p. 49.

[166] *Ibid.,* p. 147

En plus de la mansuétude dont il fait preuve à plusieurs reprises contre ses ennemis (les deux brigands qui tentèrent de le trahirent au début du récit, ou l'italien qui fait mourir son épouse Marvea), le personnage de Pougatschew se caractérise par un discours ou la liberté des hommes et leurs droits de jouir des privilèges que la fortune a conféré à d'autres passe au-dessus de tout. C'est par exemple le cas lors de cette harangue qu'il fait à ses nouveaux compagnons au sujet de leur « profession » :

> Nous nous associons pour trouver dans notre union et notre industrie les moyens de nous procurer plus sûrement une partie des Biens, que l'aveugle Fortune prodigue aux uns, tandis qu'elle les refuse injustement aux autres. Tout Homme riche est notre ennemi, dès que le hasard le fait tomber dans les pièges que nous avons le droit de lui tendre, toute Société qui est en état de nous fournir ce dont nous manquons, peut être justement mise à contribution, si elle nous refuse ce que nous lui demandons, et si nous avons la force nécessaire pour la contraindre à nous l'accorder. Si cet Homme, si cette Société opposent la force à la force, comme eux nous avons reçu de la Nature le droit de nous défendre[167].

D'ailleurs :

> Son âme forte repoussait avec une sorte d'horreur l'idée de servitude dans laquelle elle se sentait forcée de gémir, et Pugatschew, élevé dans les principes de la soumission la plus entière et la plus vile, ne respirait que l'indépendance et la liberté[168].

C'est à cause de ce même principe de liberté qu'il suit les brigands qui l'avaient précédemment attaqué : « L'idée du brigandage le choqua d'abord ; mais le nom de liberté flattait trop son imagination et son cœur pour ne pas s'y laisser prendre. »[169]

Le fonctionnement de cette société libre et utopique est expliqué à Pugatschew alors qu'il vient de quitter son village. Attaqué par quatre brigands, il parvient grâce à son courage et son éloquence à les dissuader de le voler. Plus encore, le sachant cosaque, ils lui proposent de les suivre pour rejoindre cette communauté dont ils offrent une description idéalisée :

> Deviens notre compagnon. Nous sommes libres ; nous faisons ce que nous voulons ; nous ne dépendons de personne : et si nous nous donnons un Chef, c'est moins pour commander, que pour nous guider avec quel qu'ordre à la gloire et à la fortune. Nous formons un Corps de plus de deux cens Braves. Nous nous séparons quelquefois en différents Partis, pour nous procurer avec plus de facilité et de promptitude une portion des richesses que la Fortune nous a réfutées, et qu'elle prodigue si aveuglément à tant d'autres, qui le méritent moins que nous. […] Notre

[167] *Ibid.,* p. 57.

[168] *Ibid.,* p. 23.

[169] *Ibid.,* p. 31.

> petite République est composée de gens de presque toutes les Nations ; par ce moyen nous ne sommes étrangers nulle part. Nous avons cependant un point de réunion. Au milieu des vastes forêts de l'Ukraine il en est une plus étendue et plus sombre que toutes les autres. A peu près vers le centre de ce lieu sauvage, la Nature a formé un souterrain immense dont nous avons fait notre Capitale[170].

Après avoir échappé à une première trahison de ses nouveaux camarades, Pugatschew est finalement guidé jusqu'à la « Capitale ». Il y trouve tous les bandits réunis dans la salle de l'assemblée d'où sont exclus les femmes, les enfants et les vieillards infirmes. Cet épisode est l'occasion pour l'auteur de rappeler la dimension égalitaire et libertaire de cette confrérie qui fait écho à la première description à travers ce :

> Gouvernement où la plus grande subordination était alliée à la plus grande liberté ; où personne n'était le maître des autres, mais où les Loix commandaient à tous, et étaient obéis par tous indistinctement. Il y vit, comme par tout ailleurs, des vertus à côtés des crimes ; mais il n'y vit ni vertus ni crimes arbitraires[171].

Notons qu'on retrouve cet attachement viscéral à la liberté chez Beauplan qui nous indique qu'ils sont « fins et subtils, ingénieux et libéraux sans dessein, » mais surtout sans grands attraits pour les possessions matérielles car ils n'ont :

> ni ambition de devenir fort riches, mais ils aiment grandement leur liberté sans laquelle ils ne voudraient vivre, et c'est pour ce sujet qu'ils sont si enclins à la révolte, et à se rebeller contre les seigneurs du pays quand ils s'en voient gourmandés, [...][172].

En outre, la société que décrit les faux mémoires se caractérise par la liberté de croyance qu'elle laisse à chacun. En effet, au sujet de la religion, il lui est expliqué qu'il est laissé à chacun :

> la liberté d'avoir telle Religion que bon lui semble, ou même d'en avoir aucune. La seule Loi que nous ayons sur cet article, c'est qu'il est défendu sous peine de relégation perpétuelle parmi les femmes et les lâches, de parler Religion ou de Controverse parmi nous[173].

---

[170] *Ibid.,* p. 30.

[171] *Ibid.,* p. 82.

[172] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie,* op. cit, p. 38.

[173] *Le Faux-Piere III ou la Vie et les avantures du rebelle Jemelan Pugatschew d'après l'original russe de Mr F.S.G.W.D.B.,* op. cit., p. 71.

Ainsi, ils vivent au sein d'une communauté multiconfessionnelle : « Chrétiens de toutes les Sectes, Mahométans, Juifs, Payens, nous sommes tous frères[174]. »

Leur mode de vie est lui aussi idéalisé comme le suggère leur commerce basé sur le troc avec les populations environnantes :

> Pour faire ce Commerce, nous nous rendons, en certain tems de l'année, dans des Lieux non suspect, et où nous savons être les plus forts. Nous disons aux Habitants qu'il nous faut telle ou telle denrée, qu'ils ayent à nous les fournir d'abord, et qu'en retour nous leur donnerons telle ou telle chose[175].

Chez Beauplan, cette dimension utopique trouve écho dans la composition de leur communauté vivant en harmonie malgré la présence de guerriers aux profils très divers. En effet ils :

> […] se rencontrent gens experts en tous les métiers nécessaires à la vie humaine : comme des charpentiers, tant de maisons que de bateaux, charrons, maréchaux, armuriers, tanneurs, corroyeurs, cordonniers, tonneliers, tailleurs, etc.[...] tous savent bien cultiver la terre, semer, moissonner, faire du pain, apprêter des viandes de toutes sortes, faire l'hydromel, bréha (bière) eau-de-vie, etc[176].

Et toute cette compagnie semble animée par un sentiment de camaraderie, illustrant leur fraternité :

> Il n'y a aussi personne parmi eux de quelque âge, sexe, condition que ce puisse être, qui ne tâche à l'emporter par-dessus son compagnon en matière de boire, et de faire carroux à qui mieux mieux, et il n'est point Chrétiens qui n'entendent comme eux la méthode de n'avoir point souci du lendemain[177].

En conclusion, ces textes décrivent la confrérie cosaque comme une société libre et utopique à travers la description idéalisée de leur cadre de vie libre qui leur permet de vivre en harmonie malgré leur différence. De plus, la présence d'un chef éclairé les guidant vers la liberté dans le faux mémoire accentue le caractère idéal de cette communauté.

---

[174] *Ibid.*

[175] *Ibid.,* p. 72.

[176] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie,* op. cit, p. 103.

[177] *Ibid.,* p. 37.

Ainsi nous pouvons conclure qu'à travers leur traditions égalitaires et démocratiques, ainsi que par cette peinture idéalisée d'une confrérie vivant en harmonie, on découvre une société cosaque qui se singularise par sa dimension utopique.

2.3 Des traditions pittoresques.

Le caractère exotique de ces cosaques se révèle à travers la description de leurs lois et leurs traditions pittoresques liées au fonctionnement si particulier de leur communauté.

Chez Beauplan, on découvre que pour faire partie de cette confrérie, celui qui veut se faire cosaque doit passer une forme de rite initiatique. Pour les paysans voulant rejoindre les zaporogues, il explique dans un premier temps que : « après avoir passé quelque temps et fait un voyage en mer, ils sont réputés Cosaques Zaporousky [Zaporogue] »[178]. Mais il ajoute plus loin « Parmi ces Cosaques, nul ne peut être reçu Cosaque s'il ne monte tous les Poroüys, [...] » Cela consistait à franchir : « les treize sauts et passé toutes ces chutes dans un seul canot en montant la rivière, ce qui semble d'abord une chose impossible »[179].

Chez l'ingénieur militaire on découvre aussi une autre tradition singulière au sujet de leur recrutement. Il se faisait en enlevant des enfants durant leurs expéditions puisqu'ils n'admettaient pas la présence de femmes dans leur camp retranché. Ils pouvaient revenir de la mer Noire avec « quelques esclaves, qui sont ordinairement de jeunes enfants, lesquels ils gardent pour leur service, [...] »[180].

De même, dans le faux mémoire, Scorondono nous présente la place des enfants dans cette société régit par une coutume qui n'appartient qu'à eux :

> Nos Enfans mâles jusqu'à l'âge de huit ans sont confiés à leurs mères. Lorsqu'ils ont atteint cet âge ils sont remis entre les mains de ceux d'entre nous, qui restent à la garde de nos femmes et

[178] *Ibid.,* p. 40.

[179] *Ibid.,* p. 52.

[180] *Ibid.,* p. 36.

de nos richesses. […]. Cette espèce de noviciat dure jusqu'à leur quinzième année. Ce n'est qu'à cet âge qu'il leur est permis de nous suivre dans nos longues courses[181].

Enfin, chez Beauplan, la manière dont ils conservent le fruit de leurs pillages est sans comparaison. Ils conservent ce butin sur une île du Dniepr au nom équivoque de « Trésor de l'armée » où :

> […] toute l'artillerie qu'ils gagnent sur le Turc ils la mettent tout à fond, leur argent même y est caché et n'en prennent que lorsqu'ils en ont besoin, chaque Cosaque a sa cache particulière : car après avoir butiné chez le Turc ils font leurs partages, après leur retour en ces lieux, puis un chacun cache son petit fait sous l'eau, comme dit est, c'est-à-dire, choses qui ne peuvent périr en l'eau[182].

Enfin, comme l'évoque Beauplan, les cosaques sont à l'origine des Ukrainiens ayant fait dissidence à l'égard du pouvoir polonais. Ainsi, nous pouvons rapporter la surprenante coutume qui régit les fiançailles ukrainiennes dans le cadre de notre étude des coutumes pittoresques des cosaques. En effet, la particularité de leur demande en mariage résidait dans le fait que les femmes devaient prendre l'initiative de la demande au mariage auprès des parents de l'homme qu'elles avaient choisi comme le relate l'observateur français :

> Voici donc comme elles y procèdent : la fille amoureuse s'en va en la maison du père du jeune homme (qu'elle aime) au temps qu'elle croit trouver le père, la mère et son serviteur ensemble, dit en entrant en la chambre Pomagabog, qui vaut autant à dire que « Dieu vous bénisse », qui est le salut ordinaire qu'on fait en entrant dans leurs poêles, où ayant pris place elle fait son compliment à celui qui a blessé son cœur, et lui parle en ces termes : « Ivan, Tedur, Demitre, Woitek, Mikita, […], reconnaissant en ton visage une certaine débonnaireté, que tu sauras bien gouverner et aimer ta femme, et que ta vertu me fait espérer que tu seras bon dospodorge [hospodar], ces bonnes qualités me font te prier très humblement de m'accepter pour ta femme ». Cela fait elle en dit autant au père et à la mère, en les priant humblement de consentir au mariage, et si elle reçoit un refus ou quelque excuse, qu'il est trop jeune et non encore prêt à marier, elle leur répond qu'elle ne partira jamais de là qu'elle ne l'ait épousé, tant que lui et elle vivront ; ces paroles étant ainsi prononcées, et la fille y persévérant, et s'opiniâtrant à ne point sortir de la chambre qu'elle n'ait obtenu ce qu'elle prétend, après quelques semaines le père et

[181] *Le Faux-Piere III ou la Vie et les avantures du rebelle Jemelan Pugatschew d'après l'original russe de Mr F.S.G.W.D.B.*, op. cit., p. 70.

[182] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie,* op. cit, p. 57.

> la mère sont contraints, non seulement d'y consentir, mais aussi de persuader leur fils de la regarder de bon œil, c'est-à-dire, comme fille qui doit être sa femme[183].

Ainsi nous pouvons conclure que ces traditions pittoresques concernant les mariages, le recrutement et son rite initiatique ainsi que le statut des enfants permet de mettre en lumière la dimension exotique de cette confrérie.

3. Le mythe des Amazones et de la Scythie antique.

Dans ces textes, les cosaques sont perçus comme les descendants de la Scythie antique et forment un contrepoint au mythe des Amazones tel qu'il est évoqué chez Marco Polo à propos de « deux îles où les hommes et les femmes vivent séparément » :

> À cinq cents milles par-delà du royaume de Semenath, du côté du midi, il y a deux îles éloignées l'une de l'autre de trente milles : dans l'une les hommes demeurent, elle est pour cela appelée île Mâle ; tandis que l'autre où habitent les femmes est appelée île Femelle. […] Les femmes ne viennent jamais à l'île des hommes, mais les hommes viennent à celle des femmes, et ils demeurent pendant trois mois de suite avec elles, à savoir chacun avec sa femme et dans sa maison. Après quoi, ils s'en retournent dans leur île, où ils demeurent tout le reste de l'année. Les femmes gardent les fils qu'elles ont de leurs maris jusqu'à l'âge de quatorze ans ; après quoi elles les renvoient à leurs pères[184].

A l'instar d'un mythe des Amazones inversées, on retrouve les mêmes dispositions dans leur confrérie dans l'ouvrage de Beauplan : « ils ne souffrent point de femmes chez eux, mais ils vont enlever tous les enfants à vingt et trente lieues à la ronde, et les élèvent dans leurs mœurs. »[185]

Il fait d'ailleurs lui-même le rapprochement avec le mythe de ces femmes guerrières :

> Ce qui les distinguait de tous les autres peuples, c'est qu'ils ne souffraient jamais de femmes dans leurs peuplades, comme on prétend que les Amazones ne souffraient point d'hommes chez elles. Les femmes qui leur servaient à peupler demeuraient dans d'autres îles du fleuve : point

[183] *Ibid.*, p. 97.

[184] Marco POLO et Guillaume DE RUBRUQUIS, *Deux voyages en Asie au XIII*^{ème} *siècle*, Paris, librairie Ch. Delagrave, 1888, p. 294.

[185] VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII*, op. cit., p. 171.

> de mariage, point de famille : ils enrôlaient les enfans mâles dans leur milice, & laissaient les filles à leurs mères[186].

Voltaire fait également référence à cette surprenante coutume qui est, selon lui, la cause d'inévitables rapports contre-nature où « Souvent le père eut des enfans de sa sœur, et le père de sa fille. »[187]

Enfin on trouve aussi un écho à cette coutume dans le faux testament lorsqu'il est proposé à Pugatschew de se marier. On lui promet alors une « Esclave, puisque ces Femmes, ne fuyant jamais leur Maris, qu'elles ne voyaient même que deux mois de l'année, demeuraient continuellement confinées dans leurs sombres habitations, occupées à différents travaux, ou à l'éducation de leurs Enfans. »[188]

Comme nous l'avons évoqué dans notre partie historique, le mythe des femmes guerrières a été rattaché à la société des Scythes européens. Ainsi Voltaire poursuit ce rapprochement en faisant des cosaques les descendants de cette société antique :

> Leur vie est entièrement semblable à celle des anciens Scythes et des Tartares des bords du Pont-Euxin. Au nord et à l'orient de l'Europe, toute cette partie du monde était encore agreste : c'est l'image de ces prétendus siècles héroïques où les hommes, se bornant au nécessaire pillaient ce nécessaire chez leurs voisins[189].

D'ailleurs, l'auteur renvoie le territoire de l'Ukraine à une « partie de l'ancienne Scythie »[190] dont il compare la richesse des sols à celle des grandes sociétés antiques « II s'en faut beaucoup que Rome et Constantinople, qui ont dominé sur tant de nations, soient des pays comparables pour la fertilité à celui de l'Ukraine. »[191] Puis il réitère sa comparaison sur la vie des cosaques et celle des Scythes : « La nature s'y efforce de faire du bien aux hommes ; mais les hommes n'y ont pas secondé la nature, vivant des fruits que produit une terre aussi inculte que féconde,

---

[186] *Id., Œuvres complètes, Histoire de l'Empire russe sous Pierre le Grand,* op. cit., p. 43.

[187] *Ibid.*

[188] *Le Faux-Piere III ou la Vie et les avantures du rebelle Jemelan Pugatschew d'après l'original russe de Mr F.S.G.W.D.B.*, op. cit., p. 92.

[189] VOLTAIRE, *Essai sur les Mœurs et l'esprit des Nations*, Paris, édition numérisée, M. Beuchot, 1829 (1756), p. 282.

[190] *Id., Œuvres complètes, Histoire de l'Empire russe sous Pierre le Grand,* op. cit., p 42.

[191] *Ibid.*

et vivant encore plus de rapines ; amoureux à l'excès d'un bien préférable à tout, la liberté ; [...] »[192].

Enfin Beauplan rapproche à son tour les cosaques des Scythes par la description du *tabor,* dont nous avons évoqué l'origine antique, bien qu'il ne relie pas directement cette stratégie à cette société ancienne.

> Les Cosaques les voulant passer vont en tabort {Tabort c'est ce que nous appelons caravane.}, c'est-à-dire qu'ils cheminent au milieu de leurs chariots : ils font deux files de leurs chariots et huit ou dix chariots de front, et autant sur le derrière, et eux au milieu avec des fusils et demi-piques, et des faux emmanchées de long, et les mieux montés autour de leurs taborts, avec sentinelle devant d'un quart de lieue, et une sur le derrière aussi d'un quart de lieue, aussi sur chaque aile une pour découvrir ; et s'ils voient les Tartares ils donnent signal, lors le tabort s'arrête. Si les Tartares sont découverts, les Cosaques les battent, mais aussi si les Cosaques sont découverts les premiers, les Tartares les surprenant leur donnent un assaut dans leurs taborts[193].

Puis il raconte sa propre expérience du tabor avec les cosaques enregistrés :

> Je les ai rencontrés plusieurs fois en campagne au nombre de bien cinq cents Tartares, qui nous vinrent attaquer dans notre tabort, et bien que je ne fusse accompagné que de cinquante à soixante Cosaques, ils ne nous purent rien faire, et aussi nous ne pûmes rien gagner sur eux, car ils n'approchaient pas de nous à la portée de nos armes. Mais après avoir fait plusieurs feintes de nous attaquer, et de nous envoyer des nuées de flèches sur la tête, car ils tirent par arcade, bien le double de la portée de nos armes ils se retirent[194].

Nous pouvons conclure que les cosaques représentent une version inversée du mythe des Amazones à travers leur coutume interdisant la présence de femmes dans leur camp retranché. Ce rapprochement se fait également avec les Scythes dont nous avons évoqué la présence probable de femme guerrière dans leur société, qui sont présentés comme leurs ancêtres des steppes ukrainiennes, accentuant ainsi leur dimension exotique.

[192] *Ibid.*

[193] Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, *Description d'Ukranie,* op. cit, p. 85.

[194] *Ibid.*

Conclusion.

Nous pouvons conclure qu'avant le XIXème siècle, les cosaques apparaissaient comme des guerriers barbares à travers la description de leurs qualités de combattants mais aussi par leur goût pour le pillage et leur nombreux vices mis en lumière par les écrits de ces auteurs. Leur confrérie est décrite comme une société utopique et égalitaire de guerriers libres, vivant en harmonie comme le suggère la peinture de leurs institutions et de leur cadre de vie, ainsi que l'évocation de leur goût de la liberté qu'ils placent au-dessus de tout. Enfin leur dimension exotique nous est rapportée par leurs mœurs pittoresques qui concernent leur recrutement, le statut des enfants, ainsi que les coutumes qui régissent leurs fiançailles. A ce propos, ce caractère exotique s'étoffe d'une version inversée du mythe des Amazones avec lesquelles ils sont rapprochés, au même titre que les Scythes européens qui sont présentés comme leurs ancêtres.

Ainsi, avant le XIXème siècle, les cosaques ont l'image de guerriers barbares et exotiques, vivant au sein d'une confrérie idéale de guerriers libres au fonctionnement égalitaire.

Chapitre II : l'image négative des cosaques lors de la Campagne de France.

Introduction.

Au début du XIXème siècle, le regard porté sur les cosaques par les Français deviendra brusquement négatif. Comme nous l'avons évoqué, l'avancée puis l'occupation de la France et de Paris par les troupes russes et surtout par les cosaques laissa un vif souvenir aux observateurs. S'ils laissèrent peu de traces dans la littérature de la première partie du XIXème siècle, ce qui s'explique par le sentiment d'humiliation laissé par cette défaite[195], on trouve des publications après leur entrée en France et juste après leur occupation en 1814. Ces écrits sont à mettre au titre de la propagande napoléonienne. A l'occasion de cette invasion, le pouvoir entreprit de réaliser un travail de persuasion à l'égard des civils et des militaires en mettant notamment la presse à contribution[196]. Dans ce contexte de propagande anti-russe, et donc anti-cosaque puisqu'ils désignent généralement tout soldat russe[197], apparaissent des textes pamphlétaires comme le *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France*, ou encore des écrits de vulgarisation comme *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques*. Enfin on trouve également l'essai de Charles-Louis Lesur, *Histoire des Kosaques*, qui fut commandé par Napoléon en amont de la Campagne de Russie mais ne fut publié qu'en 1814[198]. Plutôt que de nous lancer dans une étude exhaustive de toutes les sources littéraires de ce type durant cette courte période, nous nous pencherons sur ces différents qui ont l'avantage de former un éventail représentatif de la propagande de l'époque au sujet des cosaques. En effet, le *Tableau historique des atrocités*, probablement paru lors du premier trimestre 1814[199] contient, à l'instar d'un journal, une série de témoignages

[195] Charlotte KRAUSS, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXème siècle (1812 – 1917) : D'une image de l'autre à un univers imaginaire, Amsterdam – New-York*, Rodopi, 2007, p. 68 et 226.

[196] Jacques HANTRAYE, *Les cosaques aux Champs-Elysées. L'occupation de la France après la chute de Napoléon*, op. cit., p. 220.

[197] Charlotte KRAUSS, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXème siècle (1812 – 1917) : D'une image de l'autre à un univers imaginaire,* op. cit., p. 225 – 226.

[198] Jacques HANTRAYE, *Les cosaques aux Champs-Elysées. L'occupation de la France après la chute de Napoléon*, op. cit., p. 221.

[199] *Ibid.,* p. 220.

détaillés sur les violences commise par les cosaques en France, à propos desquels on affirme qu'ils se sont réellement produits[200]. Quant à *L'Elan parisien*, il s'agit d'une chanson patriotique, suivi de notes explicatives au sujet des cosaques, qui permet de mettre en lumière leur image dans l'univers poétique de cette propagande. Enfin l'essai de Lesur est un ouvrage plus sérieux, basé sur les écrits de ses prédécesseurs, qui relate leur histoire et fait un point sur la situation des communautés cosaques au début du XIXème siècle, nous offrant ainsi l'exemple d'une étude académique à leur sujet durant cette période. Reliés par leur barbarie à la figure croque-mitaine et du brigand[201] ainsi qu'à ses origines nordiques inspirées de la théorie des climats, nous analyserons dans un premier temps dans quelle mesure ils sont traités en barbare du Nord, avant de nous pencher sur les raisons qui les désignent comme les ennemis de la civilisation. Enfin nous verrons à quel point leur valeur militaire se retrouve à cette époque atténuée.

1. Les barbares du Nord.

Dans ces différents ouvrages, le cosaque se rapproche de l'image d'un barbare venu du Nord à travers le caractère monstrueux des cruautés qu'il inflige et par l'évocation régulière de son origine géographique qui tend à expliquer sa nature sauvage.

1.1 Des croque-mitaines…

Tout le long de leurs atrocités, les cosaques sont vus comme des monstres capables de cannibalisme à l'instar d'affreux croque-mitaines.

Dans ces œuvres les cosaques sont plusieurs fois qualifiés de monstres lorsqu'ils déchainent leur violence comme le rapporte le *Tableau historique des atrocités* :

[200] *Ibid.*

[201] Galina KABAKOVA, *Mangeur de chandelles : l'image du Cosaque au XIXe siècle // Philologiques IV. Transfert culturel triangulaire : France, Allemagne, Russie*, Paris, éd. de la MSH, 1996, p. 212.

> Mais ce n'est pas le tout, ces monstres inhumains ne se contentent pas d'exercer leur barbarie sur les villes, ils étendent encore leur rage sur les campagnes. Ils immolent tout à leur fureur ; ils mettent tout à feu et à sang[202].

Ou plus loin :

> Ces monstres furieux enfoncent les armoires, secrétaires et s'emparent de l'argent, des bijoux, brisent les glaces et les meubles. Des religieuses outragées ; les temples profanés, les tabernacles forcés ; les vases sacrés volés ; les femmes, et les filles à peine nubiles, sont violées sous les yeux de leurs époux, de leurs parents, et ces scènes d'horreur sont répétées tous les jours[203].

Mais ils paraissent également monstrueux lorsqu'ils expriment leurs sentiments comme dans l'*Elan parisien*. Dans les notes succédant la chanson retrouvée sur le corps d'un cosaque, où on découvre le commentaire de l'auteur sur ce chant barbare :

> Cette chanson de guerre, qui sans doute est l'ouvrage d'un russe un peu lettré, donne la mesure des sentiments qui animent les monstres pour lesquels elle a été composée. A cette horrible soif de sang, de viol, de pillage et de dévastation ne vient se mêler aucune de ces idées nobles et généreuses qui distinguent nos chants guerriers[204].

Monstrueux dans les gestes et dans la mentalité, cette dimension s'étoffe chez ces guerriers d'un penchant pour le cannibalisme, faisant d'eux des croque-mitaines, à travers une anecdote glaçante d'horreur dans le tableau :

> Le sieur Didier, mégissier, chez qui logeaient plusieurs officiers, n'ayant plus de viande à leur fournir, s'est vu menacer par ces cannibales de voir rôtir son plus jeune enfant… la plume se refuse à retracer de pareilles horreurs ; et cependant des témoins dignes de foi ont entendu faire les mêmes menaces à deux autres particuliers[205].

Il n'est d'ailleurs pas besoin qu'ils fassent acte de cannibalisme pour en être accusé puisqu'ils sont au préalable présentés comme tel dans ce texte : « […], ces anthropophages désolent notre

---

[202] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France*, Paris, imprimerie d'Aubry, 1814, disponible à cette adresse : « http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36449119k », p. 5.

[203] *Ibid.*, p. 8.

[204] *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques*, Paris, 1814, disponible à cette adresse : « http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33363098t », p. 11

[205] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France*, op. cit., p. 10.

patrie par les atrocités les plus infâmes ; leurs crimes sont innombrables. ». Même lorsqu'ils mettent à feu et à sang une maison en empêchant ses habitants de s'enfuir, on retrouve ce qualificatif :

> […], elle est livrée aux flammes, et on place des sentinelles pour empêcher le malheureux vieillard de s'échapper, et il périt au milieu de ces cannibales qui se réjouissaient de ses cris et de ses douleurs[206].

Perçus comme des êtres monstrueux à travers leur mentalité et leurs exactions, les cosaques sont semblables à des croque-mitaines à travers notamment leurs actes de cannibalisme.

1.2 …Venus du Nord.

Ces textes évoquent à plusieurs reprises l'origine des cosaques qui en font des barbares venus Nord, comme si leur sauvagerie inouïe s'expliquait par leur origine géographique. Cette explication trouve son origine dans la fameuse « théorie des climats ».

Dans le tableau des atrocités, les cosaques, loin d'être détachés de leur première étiquette sont qualifiés de « monstres du Nord »[207]. Fort de leur origines, l'auteur nous en fait une présentation saisissante : « Les barbares du nord, une lance à la main et le pistolet de l'autre, […]. »[208]

Venus des régions septentrionales, ils exercent les plus grandes cruautés sur les Français, ce que suggère le chant national, imprégné de cette théorie des climats : « Nos fortunés climats, objet de votre envie, Ne sauraient fixer votre choix. »[209] Ainsi on a le sentiment que ces cosaques s'éloignent de leur climat rude, expliquant leur nature, pour se porter vers le climat français, plus agréable, et qui devient la cible de leur sauvagerie.

On en trouve les funestes conséquences à Sézanne, comme le rapporte le *Tableau des atrocités* :

---

[206] *Ibid.,* p. 6.

[207] *Ibid.,* p. 11.

[208] *Ibid.,* p. 9.

[209] *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques*, op. cit., p. 6.

> […], les habitants ont été réduits au désespoir par les brigandages des peuples féroces du Nord : le vol, le viol et l'incendie étaient à l'ordre du jour : les habitants ont été pillés, déshabillés et battus[210].

Ou plus loin à Provins :

> […], les excès d'atrocités des barbares du nord ont mis le comble à l'indignation ; ils ont pillé, volé et incendié. Ils ont violé les filles, les femmes, et entre autres une femme de soixante ans. Ils ont violé le lieu le plus sacré ; ils ont massacré les malades des hôpitaux[211].

Ainsi, à l'instar d'une invasion venue des régions les plus reculées, « Plus les barbares du nord se répandent dans la France, plus leurs atrocités se multiplient. »[212]

Dans la chanson nationale, on retrouve l'écho de ce déferlement sauvage à travers une métaphore du pays qui relève de l'esthétique de l'inondation barbare :

> Aux yeux de l'Univers, Un peuple seul ose enchaîner la ragé, Les efforts réunis de cent peuples divers ! Tel on voit un rocher braver, au sein des mers, Les assauts redoublés des flots et de l'orage[213].

Par ce procédé, la France devient un rocher qui résiste à la submersion de ces cosaques comparés au déferlement des flots déchainés se déversant sans répit sur le territoire.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'auteur ne voit un espoir de paix qu'avec le retour de ces « barbares du nord » qui afflige la France « par tous leurs crimes »[214] dans leurs contrées :

> Notre auguste Empereur va bientôt purger et délivrer la France de tous ces montres du nord : le citoyen paisible vivra tranquillement dans le sein de sa famille, et la paix nous récompensera de nos malheurs.

Les cosaques apparaissent comme des envahisseurs venus du froid venus déferler sur les terres françaises et sont présentés comme aussi durs et extrêmes que leur climat d'origine.

---

[210] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France*, op. cit., p. 3.

[211] *Ibid.*, p. 4.

[212] *Ibid.*, p. 8.

[213] *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques,* op. cit., p. 5.

[214] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France*, op. cit., p. 12.

Ainsi nous pouvons conclure les cosaques apparaissent comme des croque-mitaines venus du Nord à travers leurs actes monstrueux relatés dans ces ouvrages mais aussi par l'évocation constante de leur origine géographique censé expliquer leur comportement sauvage, nous renvoyant par ce biais à la théorie des climats.

2. Ennemis de la civilisation.

En tant que barbares, les cosaques sont décrits comme des ennemis de la civilisation à travers le brigandage systématique auquel ils s'adonnent, par leur incapacité à se civiliser, illustrée par leur rapprochement avec la barbarie antique et par l'identification qu'on leur prête avec les animaux sauvages.

2.1 Des brigands.

Leur penchant pour le brigandage permet de dépeindre leur haine de la civilisation à travers les institutions qu'ils attaquent et détruisent.

Le pillage représente leur principale occupation comme le relate le tableau des atrocités à travers une description complète d'un de leur forfait :

> Le tableau des calamités que la ville de Sens a éprouvées de la part des cosaques, fait frémir d'indignation tous les cœurs généreux. A peine entrée dans la ville, une soldatesque furibonde pénètre dans le collège, assassine un professeur, se répand dans tous les quartiers de la ville ; fouille, rançonne, dans les rues, les hommes et les femmes, s'empare de leurs vêtements ; enfonce les portes à coups de hache ; s'introduit dans les maisons et exerce un brigandage inouï ; toutes les marchandises sont pillées ; les chevaux, grains et fourrages enlevés, les hospices et maisons d'éducation spoliés. Ces monstres furieux enfoncent les armoires, secrétaires et s'emparent de l'argent, des bijoux, brisent les glaces et les meubles. Des religieuses outragées ; les temples profanés, les tabernacles forcés ; les vases sacrés

> volés ; les femmes, et les filles à peine nubiles, sont violées sous les yeux de leurs époux, de leurs parents, et ces scènes d'horreur sont répétées tous les jours[215].

Cette mise à sac est méthodique, comme s'il s'agissait d'un travail de routine pour les cosaques, habitués à s'enrichir aux dépends de leurs victimes comme l'explique Lesur : […], et ils sont obligés de s'armer, de se monter, de s'équiper et de se nourrir ; ce qui suppose qu'ils doivent vivre à peu près aux dépens de leurs ennemis, […][216].

D'ailleurs ce dernier fait une description de leur brigandage assez similaire à celle du tableau :

> Dès qu'ils sont entrés dans un endroit où ils ont trouvé quelque résistance, ils enfoncent les portes, massacrent l'habitant qui veut les arrêter, vident les maisons de la cave au grenier, avec une incroyable célérité, se partagent le butin, brisent les meubles, éparpillent les grains qu'ils n'ont pas consommés et détruisent ou gâtent ce qu'ils ne peuvent emporter.

Cependant, ces ouvrages décrivent aussi l'acharnement qu'ils mettent à détruire les symboles de la civilisation comme le relate le tableau des atrocités :

> Ces hommes féroces ont violé le pacte social et le droit des gens. Ces hommes barbares ont pillé, volé et saccagé la ville de Troyes. Les maisons religieuses ont été profanées et violées. Le scandale le plus affreux et le plus impie a déshonoré ces saints lieux. L'effroi, le meurtre et le brigandage régnaient dans tous les quartiers de la ville. Les femmes enceintes n'ont pas été respectées. Les autorités constituées ont été humiliées : les réquisitions innombrables que les ennemis ont exigées de la ville de Troyes, ont jeté l'alarme dans toutes les familles. On n'entendait partout que cris et gémissements[217].

Ainsi, c'est au fondement même de la société que les cosaques s'attaquent en violant ce « pacte social » et en humiliant les autorités, ce que confirme le même texte : « Les autorités sont maltraitées, les églises, les presbytères sont dévastés, les prêtres sont dépouillés. »[218]

---

[215] *Ibid.,* p. 8.

[216] Charles-Louis LESUR, *Histoire des Kosaques,* Paris, Belin, t. II, 1814, p. 311.

[217] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France*, op. cit., p. 5.

[218] *Ibid.,* p. 9 – 10.

Enfin le chant russe retrouvé sur le corps d'un cosaque fait écho à l'idée que ces guerriers, au-delà de la piller, arrivent pour détruire la France : « Fondons sur cette belle France comme sur une caravane mal escortée, vengeons le grand Czar ! »[219]

Les cosaques sont donc traités comme des brigands dont les pratiques de pillage sont présentées comme mettant en péril les fondements de la société française et, par ce biais, de la civilisation.

2.2 Les héritiers des peuples barbares.

Dans ces publications, leur brutalité trouve des éléments de comparaison par de nombreux renvois aux hordes antiques, qu'ils semblent surpasser dans leur cruauté.

Lorsque Lesur décrit l'organisation des armées cosaques, il ne peut s'empêcher de faire remarquer qu'elle est semblable à celle des Huns ou des Tatars :

> Ces polks, commandés par un *voïskowoï*- ataman ou polkoniski, sont partagés en subdivisions de cent, de cinquante et de dix hommes, qui ont leurs officiers particuliers ; organisation basée sur l'ordre décimal, pareille à celle des Huns et des Tartares[220].

Comparant leur goût pour le pillage à celui des Huns[221], l'auteur prétend qu'on pourrait leur appliquer un dicton traditionnellement attribué aux Tatars : « que l'herbe ne doit plus croître, aux lieux qu'ils ont traversés en ennemis. »[222]

Enfin, au sujet des cosaques de la mer Noire, Lesur n'hésite pas à rapprocher leur style vestimentaire à celui des Huns, comme un signe de leur esprit conquérant :

> Mais ce contraste singulier, que nous avons remarqué sous les tentes d'Attila et dans les armées de Tschinguiskkan [Gengis Khan], est l'apanage de tous tes peuples barbares, dès qu'ils deviennent conquérans.

---

[219] *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques*, op. cit., p. 10.

[220] Charles-Louis LESUR, *Histoire des Kosaques*, op. cit., p. 310 – 311.

[221] *Ibid.*, p. 315.

[222] *Ibid.*, p. 316.

Bien qu'ils soient plusieurs fois qualifiés de « Tartares »[223] dans le tableau des atrocités, l'auteur fait appel à l'époque de la Grèce Antique pour trouver un point de comparaison suffisant avec la ville de Troyes, livrée au pillage :

> Les fastes de l'histoire n'ont pas fourni à la postérité des scènes aussi sanglantes que celles occasionnées par les cosaques. Achille traîna trois fois, autour des murailles de Troyes, le corps sanglant d'Hector. Mais les atrocités commises par les cosaques à Troyes, en France, surpassent la cruauté du guerrier le plus illustre de la Grèce[224].

Par cette comparaison, les cosaques paraissent faire preuve d'une violence archaïque au sein d'une horde dont la brutalité ne trouve pas de comparaison, même dans l'histoire antique.

Ils sont donc décrits comme des brutes dépassant même la cruauté des hordes barbares.

2.3 Une indépendance barbare.

Incompatibles avec la civilisation, les cosaques sont maintenus dans leur état sauvage par une forme d'indépendance barbare à travers l'évocation de leur antipathie pour le travail manuel et un goût pour l'oisiveté, leur empêchant d'exploiter la terre et mettant fin à leurs habitudes de brigands.

On retrouve cette idée essentiellement chez Lesur qui fait un sévère portrait des cosaques barbares qu'il compare aux Russes civilisés : « Les Russes sont patiens, sédentaires, travailleurs, artisans et merciers : les Kosaques, turbulens, impétieux, n'aiment ni l'agriculture, ni le commerce, ni les arts. »[225]

C'est à cette paresse qu'il fait de nouveau référence lorsqu'il traite des cosaques d'Ukraine pour expliquer leur soumission aux puissances voisines :

---

[223] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France,* op. cit., p. 2 ,7, 9 et 12.

[224] *Ibid.*, p. 5.

[225] Charles-Louis LESUR, *Histoire des Kosaques*, op. cit., p. 308.

> Mais ils n'étaient pas assez nombreux, ou bien ils étaient trop occupés de discordes, de guerres, de brigandages, et trop attachés à leur vie demi-nomade, pour faire valoir les richesses de leur territoire, dont la plus grande partie restait toujours en friche.[226]

Il réitère avec regret ce constat au sujet des cosaques du Don qui sont à ses yeux des « Ennemis des travaux sédentaires, ils ne savent point mettre en Valeur leur territoire fertile et propre à toute espèce de culture. »[227] avant de dénoncer plus tard leur oisiveté[228].

Enfin, le climat vient aussi les empêcher de construire une société civilisée, renvoyant une nouvelle fois leur incompatibilité barbare à la théorie des climats :

> Mais la proximité des montagnes, l'abondance des bois, des marais et le voisinage de la mer rendent le climat froid, sombre et humide : des vente violens et des pluies orageuses viennent souvent dévaster les propriétés, emporter la hutte du Kosaque, et déconcerter les premiers efforts d'une industrie grossière[229].

Enfin, Lesur ne cache pas son scepticisme concernant leur éducabilité :

> Quoique les Kosaques soient réellement sujets, dans la signification rigoureuse du mot, on ne les a point soumis aux lois générales de l'État, et il est douteux qu'on puisse jamais les amener à la civilisation[230].

Les cosaques paraissent donc comme une horde incapable de se civiliser du fait de ses vices et de son caractère réfractaire au travail agricole.

[226] *Ibid.*, p. 251

[227] *Ibid.*, p. 270.

[228] *Ibid.*, p. 272.

[229] *Ibid.*, p. 281.

[230] *Ibid.*, p. 316.

2.4 Des bêtes sauvages.

Comme un symbole de leur exclusion du monde civilisé, les cosaques ne sont pas parfois traités en animaux sauvage dans ces différentes publications.

Dans *Histoire des Kosaques*, les qualités de ces guerriers sont mises en valeurs par leur rapprochement avec l'environnement sauvage dans lequel ils évoluent, comme s'ils faisaient partie de la faune locale, à l'instar d'un prédateur :

> Le nombre, le vol, le cri des oiseaux, l'espèce de quelques plantes sauvages, lui font reconnaitre le pays, ou lui indiquent la proximité d'une source, d'un ruisseau, d'un village ou d'un camp[231].

Comme un fin limier :

> Il lit sur l'herbe foulée, le nombre d'hommes qui vient d'y passer ; et, si quelques troupes rôdent dans le lointain, il descend de cheval, et, l'oreille appuyée contre terre, il distingue leurs pas, il apprécie leur nombre, il suit leur marche solitaire, à des distances considérables[232].

Enfin, ils semblent pourvus des qualités du prédateur type : « Rien n'échappe à leur œil perçant, à leur oreille exercée, je dirais presque à la délicatesse de leur odorat. »[233] et paraissent même dotés d'un instinct animal : « Ils devinent, comme par instinct, les lieux propres aux embuscades, et la route qu'ils doivent prendre pour regagner leurs camps ou leurs habitations. »[234]

Dans le tableau des atrocités, on retrouve cette comparaison mais de façon plus explicite. Les cosaques y sont décrits sous les traits d'un prédateur exotique, le tigre : « La barbarie de ces tigres restera à jamais gravée dans la mémoire des habitants de Pont sur Yonne. »[235]

---

[231] *Ibid.,* p. 314.

[232] *Ibid.,* p. 314 – 315.

[233] *Ibid.,* p. 314.

[234] *Ibid.*

[235] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France,* op. cit., p. 9.

En effet, leur férocité fait écho à celui de la bête sauvage comme l'auteur l'explique plus loin : « Les menaces, les vociférations et la fureur de ces tigres semaient partout l'épouvante et la mort. »[236]

Leur cruauté qui les place en dehors du monde civilisé prend toute son ampleur dans l'une des notes de la chanson russe qui les compare à des animaux sauvages venus de contrées exotiques :

> En voyant les maisons et les rues inondées de sang et jonchées de cadavres ; on eût dit que tout ce que l'Afrique avait de bêtes féroces s'était réuni pour anéantir dans cette malheureuse ville jusqu'à la trace de l'espèce humaine[237].

Par leur caractère sanguinaire, les cosaques sont rapprochés de l'image de fauves sauvages, ce qui les place non seulement hors de la civilisation mais aussi de l'espèce humaine.

Ainsi ils sont décrits comme des ennemis de la civilisation par cette exclusion du genre humain, mais aussi par leur incapacité à se civiliser, par leur cruauté qui dépasse celle des peuples barbares et par leur penchant immodéré pour le pillage qui les mènent à saper les fondements de la civilisation.

3. De piètres guerriers.

Par rapport à leur image d'avant le XIXème siècle, on remarque que leur valeur militaire n'est plus du tout mise en avant. Au contraire les cosaques semblent presque indignes d'être traités comme des soldats.

[236] *Ibid.,* p. 5.

[237] *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques,* op. cit., p. 11.

3.1 La faiblesse des cosaques.

Ils sont tout d'abord décrits comme des troupes indisciplinées et archaïques, présentant peu d'intérêt militaire à cette époque.

Si Lesur admet qu'il fut une époque où les cosaques se distinguaient sur les champs de batailles, il les désigne désormais comme l'une des unités militaires les moins efficaces :

> Avant que l'art militaire eût fait de grands progrès dans les temps modernes, les Kosaques avaient une infanterie qui s'est quelquefois distinguée par des traits d'une audace inouïe, et qui servit bien, tant qu'ils eurent affaire à des peuples ignorans : mais dès que ceux-ci furent fortifiés par les leçons du génie et de l'expérience, l'infanterie des Kosaques n'osa plus se montrer dans les combats[238].

Il observe que depuis, leur influence dans l'armée russe a largement diminué : « Ils ne gardèrent qu'une cavalerie légère, indisciplinée, dont la plus grande partie n'offre, avec celle des états civilisés, aucun point de comparaison. »[239]

Leur disgrâce est telle aux yeux de l'auteur, qu'il les désigne comme la plus faible des armées orientales :

> Si l'on en excepte leurs régimens réguliers, organisés à grands frais et dont plusieurs, destinés pour la garde de l'empereur, sont comparables aux plus belles troupes de l'Europe, les Kosaques ne peuvent aujourd'hui combattre en ligne, même contre les Turcs et les Tartares dont ils n'ont communément ni l'adresse, ni la force[240].

Dans la foulée, il n'hésite pas à mettre en lumière leur lâcheté qui noircit un peu plus le tableau de leur faiblesse : « Ils sont personnellement aussi braves que les Russes ; mais s'ils sont une fois démontés, ils deviennent la proie du plus faible ennemi. »[241]

---

[238] Charles-Louis LESUR, *Histoire des Kosaques*, op. cit., p. 310.

[239] *Ibid.*

[240] *Ibid.*, p. 312.

[241] *Ibid.*

Enfin leur indiscipline et leur « extrême aversion pour toute espèce d'ordre »[242] s'ajoute un manque de maîtrise de leur armement qui en font une troupe incompétente et indigne du titre de soldat :

> Ils ont pour armes une carabine presque toujours en mauvais état, un sabre et des pistolets, dont ils ne savent guère se servir, et surtout une lance de quinze à dix - huit pieds : c'est l'arme qu'ils manient avec le plus d'adresse, et la seule qui les rende redoutables[243].

Ainsi les cosaques apparaissent comme des troupes sans grand intérêt pour le monde militaire du fait de leur indiscipline et de leur incompétence qui remettent en cause leur qualité de soldat.

3.2 Des guerriers loin d'être invincibles.

Au-delà de l'essai de Lesur, les deux autres publications décrivent aussi des cosaques loin d'être invincibles malgré la férocité de leurs attaques.

Dans le tableau des atrocités, les habitants sont capables, avec l'aide de la garde, de les mettre en fuite, comme s'il s'agissait de simples brigands :

> Les habitants armés accoururent heureusement avec un détachement de gardes d'honneur, et se mirent à la poursuite de ces scélérats, qui dans leur fuite ont mis le feu aux quatre coins du village[244].

Parfois, les habitants de ces villages parviennent même à retourner la barbarie des cosaques contre ces derniers, leur contestant ainsi le monopole de la cruauté : « Dans un village de l'Yonne, les cosaques mirent le feu à une belle ferme, le tocsin sonna et les habitants en jetèrent une trentaine dans les flammes. »[245]

A ce titre, le chant national met en garde ces brigands contre la solide résistance du peuple français à laquelle il faut s'attendre, comme s'il inversait les rôles entre agresseurs et agressés :

---

[242] *Ibid.,* p. 313.

[243] *Ibid.,* p. 311.

[244] *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France,* op. cit., p. 7 – 8.

[245] *Ibid.,* p. 4 – 5.

> Eh quoi ! de ces projets perfides, Des Français seraient alarmés ! Tremblez, peuples cruels, peuples de sang avides ! Déjà, pour terrasser vos bandes homicides, Tous les cœurs sont unis, tous les bras sont armés ![246]

Avant de mettre en fuite leurs anciens bourreaux :

> Prépare des fêtes nouvelles, Immortelle cité, noble mère des arts ! Les débris dispersés de ces hordes cruelles Ne peuvent désormais attrister tes remparts. […] Il fuit, il fuit, cet ennemi sauvage Dont la haine eût brisé tes plus beaux monumens[247].

Ils peuvent donc être à la merci de leurs victimes qui retournent la violence qu'ils subissent contre leurs agresseurs, prouvant ainsi qu'ils peuvent être vaincus.

Nous pouvons conclure que malgré la dimension féroce des cosaques qui traverse ces publications, ils peuvent être la cible de leur propre barbarie. Plus encore, aux yeux de Lesur, ces troupes n'ont qu'un intérêt limité dans l'art militaire en atténuant leur efficacité ainsi que leur influence sur le champ de bataille où ils usurpent le titre de soldat.

[246] *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques*, op. cit., p. 4.

[247] *Ibid.*, p. 5 – 6.

Conclusion.

Ainsi, dans ces ouvrages publiés à l'époque de l'occupation russe, le cosaque est décrit à travers plusieurs traits caractéristiques. Il est le barbare du Nord par le biais de ses monstrueuses atrocités dignes d'un croque-mitaine et les multiples évocations de son environnement d'origine faisant écho à la théorie des climats. Ennemi de la France, il devient l'ennemi de la civilisation par ses brigandages et ses pillages qui menacent les institutions, mais aussi par son statut d'héritier des hordes barbares, dont l'incapacité à produire des richesses et à exploiter sa terre le maintien dans cette existence sauvage, dans cette indépendance barbare. En outre, il est exclu du monde civilisé comme il l'est de la communauté humaine en étant comparé à une bête sauvage. Enfin, son image tintée d'indiscipline en fait un piètre guerrier aux yeux de Lesur et suggère l'idée qu'il est possible de vaincre cet ennemi féroce par la résistance du peuple français.

Avec l'apparition de la propagande napoléonienne au début du XIXème siècle, l'image des cosaques devient très négative en comparaison avec la période précédente. De cette société utopique de valeureux guerriers aux coutumes démocratiques et égalitaires on passe à la peinture de barbares cruels menaçants la civilisation et dont les qualités militaires est remise en cause.

Chapitre III : La représentation de cosaques restés célèbres au XIXème siècle.

Au XIXème siècle, la figure du cosaque devient un thème faisant l'objet d'une exploitation romantique par les artistes de ce siècle. C'est le cas d'Ivan Mazepa dont on retrouve une peinture de l'anecdote que popularisa Voltaire à son sujet au XVIIIème siècle. Son destin est décrit dans deux poèmes écrits par Victor Hugo, *Mazeppa*, et Pouchkine, *Poltova*. On trouve également sa trace dans un poème narratif de Byron mais aussi dans l'un des essais historiques sur les cosaques de Prosper Mérimée. Ces productions artistiques et historiques nous permettront de faire un point sur l'image de Mazepa durant ce siècle. Khmelnytsky, qui est le père fondateur de l'Hetmanat cosaque comme nous avons pu le relater plus tôt est également sujet à deux essais historiques de Mérimée. Dans *Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans*, publié en 1854, l'auteur consacre une grande partie de son étude à Bogdan Khmelnytsky dans son projet d'arracher une grande partie de l'Ukraine à la domination polonaise. Enfin son texte intitulé *Chmielnicki*, paru en 1863 puis deux ans plus tard au sein d'un recueil intitulé *Les Cosaques d'autrefois*, a la particularité d'être une adaptation d'un écrit de l'historien ukrainien Nicolas Kostomarov, que l'écrivain traduisit pour le public français. Enfin le mythe littéraire du cosaque, et en particulier celui de Mazepa, eut une grande influence sur la production artistique du XIXème siècle, à travers des peintures qui influenceront à leur tour la production cinématographique du XXème siècle.

Nous aborderons donc la peinture d'Ivan Mazepa dont on découvre la trace chez plusieurs auteurs avant de nous pencher sur celle de Khmelnytsky auquel Mérimée consacre deux essais historiques, enfin nous évoquerons l'influence du mythe cosaque chez les peintres de ce siècle.

1. Mazepa, entre héros au destin romantique et traître fourbe.

Le destin de Mazepa et surtout l'anecdote sur son amour interdit que popularisa Voltaire à la fin du siècle dernier inspirèrent de nombreux auteurs qui en firent un thème romantique de certaines de leurs poésies.

1.1 Le romantisme de son aventure.

Cette anecdote fourni un motif romantique exploité par Byron et Hugo dans leurs poésies.

Après avoir été qualifié par Byron de « guerrier plein de sang-froid et de courage »[248], c'est le cosaque lui-même qui relate son histoire alors qu'il est page auprès d'un seigneur polonais, il commence par mettre en avant les sentiments amoureux qui lui ont valu ce châtiment :

> Aimable destinée que celle d'un amant heureux ! hélas ! son bonheur se convertit tôt ou tard en infortune ! Je voyais Thérèse en secret, et l'heure des rendez-vous arrivait toujours trop lentement au gré de ma vive impatience[249].

A ce titre il fait une description passionnée de sa bien-aimée, nommée Thérèse dans le poème narratif, comme envouté par ses charmes :

> Je ne puis trouver cependant des mots pour vous peindre sa taille gracieuse ; elle avait cet œil noir des beautés asiatiques, que le voisinage de la Turquie donne à nos Polonaises ; mais il s'en échappait une douce lumière semblable aux premiers rayons de la lune nouvelle ; respirant l'amour, langoureux et vifs tous ensemble, ses regards rappelaient ceux de ces saints martyrs qui, en expirant sur le chevalet, levaient au ciel leurs yeux ravis, comme si c'était une volupté pour eux de mourir. Je comparais souvent son front serein à la surface d'un lac limpide, doré par les rayons du soleil ; ses vagues n'osent pas faire entendre un murmure, et le ciel aime à se mirer dans son cristal. L'incarnat de ses joues, ses lèvres vermeilles...[250]

Mais cet amour romantique ne convient pas à la société et c'est ainsi qu'il est épié puis capturé :

> Mille regards espionnent les amans : tous les yeux de la curiosité étaient ouverts sur nous. […] Une belle nuit, des gens payés pour nous épier nous surprennent et s'emparent de moi. [251]

---

[248] Lord BYRON, « Mazeppa », in *Œuvres de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, Paris, Furne Libraire-Editeur, 1830 (1819), t. III, p. 6.

[249] Ibid., p. 11.

[250] *Ibid.*, p. 9 – 10.

[251] *Ibid.*, p. 12.

D'ailleurs la réaction du mari de Thérèse, un certain « comte palatin »[252], confirme l'idée qu'il s'agit d'une relation qui brise un tabou, et blesse l'égo du noble polonais :

> Par la mort ! un petit page ! » Un roi peut-être l'eût réconcilié avec sa mésaventure ; mais un page !... Je ne puis vous peindre sa fureur : je n'en sentis que trop les effets[253].

Son châtiment va prendre la forme d'un motif romantique, celui d'un puissant cheval sauvage venu d'Ukraine auquel il sera ligoté avant d'être chassé :

> Le cheval est amené. C'était vraiment un noble coursier, né dans le pays de l'Ukraine, et dont les membres paraissaient doués de toute la vivacité de la pensée ; mais encore sauvage, aussi sauvage que le daim des forêts : il n'avait été pris que depuis un jour, et n'avait jamais senti l'éperon ni le mors Cet enfant du désert fut conduit devant moi, la crinière hérissée, résistant fièrement, et couvert de l'écume de la colère et de la terreur[254].

Le poème d'Hugo, qui commence directement par le châtiment infligé à Mazepa, ne précise pas si le cheval est ukrainien, mais il fait écho à la description de Byron par le caractère rugueux de la monture : « […] un fougueux cheval, nourri d'herbes marines, / Qui fume, et fait jaillir le feu de ses narines / Et le feu de ses pieds ; […] »[255]

Chez Byron, à plusieurs reprises durant cette course qui ramènera le héros en Ukraine, l'homme et l'animal ne semblent faire plus qu'un, comme pour rapprocher les origines nobles du destrier du futur destin de Mazepa par l'utilisation de la troisième personne du pluriel durant la description de leur voyage :

> Nous volions, le coursier et moi, loin ! loin ! — sur les ailes du vent, laissant derrière nous toute habitation des hommes. Nous fendions les airs comme ces météores qui traversent les cieux, quand la nuit en est bannie avec un bruit soudain par l'aurore boréale[256].

On retrouve une version, mais de façon plus atténuée chez Hugo :

---

[252] *Ibid.,* p. 8.

[253] *Ibid.,* p. 13.

[254] *Ibid.*

[255] Victor HUGO, « Mazeppa », in *Les Orientales*, Paris, Gallimard, 1964 (1829), p. 155.

[256] Lord BYRON, « Mazeppa », op. cit., p. 14.

> Ils vont. Dans les vallons comme un orage ils passent, / Comme ces ouragans qui dans les monts s'entassent, / Comme un globe de feu ; / Puis déjà ne sont plus qu'un point noir dans la brume, […][257].

Mais on retrouve cette esthétique stellaire du poème anglais : Ils vont. L'espace est grand. Dans le désert immense, / Dans l'horizon sans fin qui toujours recommence, / Ils se plongent tous deux[258].

Chez Byron, la fusion va plus loin car leurs efforts et leur corps semblent se confondre : « Mais nous courions si rapidement, que je ne pouvais ni soupirer, ni articuler une prière ; les gouttes froides de ma sueur inondaient la crinière brillante du cheval. »[259]

Ainsi, leur alliance perdure jusqu'à la mort de la monture, en Ukraine, comme s'il s'était sacrifié pour accomplir une mission d'une importance capitale : « Nous étions l'un et l'autre immobiles sur la terre, le mourant sur celui qui avait cessé de vivre. »[260]

De même chez Hugo, une partie du poème est consacré au cheval dont le rôle est contraint par une intervention divine : « Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son Dieu s'étale, / S'est vu lier vivant sur ta croupe fatale, / Génie, ardent coursier »[261]. Sa fonction le mène là aussi à sa mort en menant sur ses terres le futur roi d'Ukraine :

> Il crie épouvanté, tu poursuis implacable. / Pâle, épuisé, béant, sous ton vol qui l'accable / Il ploie avec effroi ; /Chaque pas que tu fais semble creuser sa tombe. / Enfin le terme arrive.... il court. il vole. il tombe. / Et se relève roi ![262]

Car la destinée du héros est écrite et elle est même divine comme le laisse entendre le récit de son sauvetage par une famille de cosaque :

> Ils m'avaient trouvé sans mouvement dans la plaine ; ils me transportèrent à la hutte la plus voisine, et rendirent la vie à celui qui devait un jour être leur roi. […] C'est ainsi que

[257] Victor HUGO, « Mazeppa », op. cit., p. 156.

[258] *Ibid.*

[259] Lord BYRON, « Mazeppa », op. cit, p. 15.

[260] *Ibid.*, p. 21.

[261] Victor HUGO, « Mazeppa », op. cit., p. 159.

[262] *Ibid.*, p. 160.

> l'insensé dont la rage voulut raffiner mon supplice m'envoya dans le désert, garrotté, nu et sanglant, ne se doutant pas que le ciel m'y préparait un trône...[263]

C'est à ce même destin qu'il est fait allusion dans le poème français alors qu'il est cerné par les charognards :

> « Eh bien ! ce condamné qui hurle et qui se traîne, / Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine / Le feront prince un jour. »[264]

Enfin on peut évoquer le cadre bucolique de cette route à travers la description romantique d'une forêt ancestrale :

> Nous arrivons à l'entrée de la forêt : elle était si vaste, que d'aucun côté je n'en pus découvrir les bornes. Çà et là s'élevaient des arbres vieux comme les siècles, et dont les troncs inébranlables n'auraient pas fléchi sous le souffle de ces vents furieux qui mugissent dans les déserts de la Sibérie, et ravagent tout sur leur passage : mais ils étaient peu rapprochés ; et de jeunes rejetons croissaient, épais et touffus, entre ces troncs antiques[265].

Nous pouvons donc conclure que le destin de Mazepa représente un thème romantique exploité par Hugo et Byron.

1.2 Un fourbe traître.

Dans les textes de Pouchkine et Mérimée, c'est une image bien plus négative que l'on découvre de Mazepa, décrit comme un traître sournois.

Chez Pouchkine il est présenté comme un sournois manipulateur au point qu'il faut se méfier de sa courtoisie :

[263] Lord BYRON, « Mazeppa », op. cit, p. 24.

[264] Victor HUGO, « Mazeppa », op. cit., p. 158.

[265] *Ibid.*, p. 15.

> Mais plus Mazepa est méchant, plus son cœur est faux et rusé, plus son visage marque de franchise et ses manières de simplicité. Comme il sait à son gré attirer les cœurs et en deviner les sentiments, diriger les esprits avec sûreté et pénétrer les secrets des autres ![266]

Dans l'essai de Mérimée, cette image est plus atténuée puisque l'auteur explique que « Mazepa devint ataman de l'Ukraine à force d'intrigues et grâce à la souplesse dont il fit preuve auprès de Pierre le Grand »[267] et qu'il « se faisait probablement scrupule d'acheter par la ruse et la trahison une victoire que son épée pouvait lui donner. » pour expliquer sa future trahison.[268]

Chez Pouchkine, il prend les allures d'un personnage inquiétant et rancunier, prêt à tout pour assouvir ses désirs à travers un portrait extrêmement négatif que dresse le poète :

> Plusieurs ignorent peut-être que son humeur est indomptable, qu'il ne recule devant aucun moyen pour nuire à ses ennemis, qu'il n'a de sa vie oublié une offense, que ce vieillard hautain a porté au loin ses visées criminelles ; qu'il ne considère rien comme sacré, qu'il oublie aisément les bienfaits, qu'il n'a d'affection pour rien, qu'il est prêt à verser le sang comme de l'eau, qu'il n'a que du mépris pour la liberté, que pour lui il n'est point de patrie[269].

Lorsqu'il prépare son projet d'alliance avec le roi de Suède en s'apprêtant à trahir le tsar, ses manœuvres perfides sont dignes d'un traître sournois :

> Partout secrètement vont, semant le poison, de mystérieux serviteurs. […] Son âme astucieuse veille sans cesse ; en y pensant toujours, il prépare plus sûrement son coup ; sa volonté méchante ne s'affaiblit pas, sa criminelle ardeur est infatigable.[270]

A ce sujet, il devient de plus en plus brutal à mesure qu'il s'approche de la réalisation de son plan, comme si l'ambition lui montait à la tête :

---

[266] Alexandre POUCHKINE, « Poltova », in *Les classiques russes*, trad. Jules Alquier, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1897 (1828), p. 16.

[267] Prosper MERIMEE, « Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans », in *Mélanges historiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1868 (1854), p. 85.

[268] *Ibid.*, p. 86.

[269] Alexandre POUCHKINE, « Poltova », op. cit., p. 17.

[270] *Ibid.*, p. 23.

> Plus le but de l'hetman est proche, plus son autorité doit être ferme, plus ses ennemis doivent humblement s'incliner devant lui. Point de salut : le délateur et son complice mourront.[271]

Dans le texte de Mérimée, il ne ménage pas non plus ses ennemis contre qui il démontre toute sa cruauté :

> Mais Mazepa ne songea qu'à se débarrasser de rivaux dangereux. Il les fit périr l'un et l'autre dans les plus cruels supplices, et par un raffinement de vengeance, après les avoir condamnés à mort, il les fit appliquer à la torture avant, l'exécution de la sentence, pour en obtenir, disait-il, des révélations[272].

S'il est moins inquiétant que dans le poème russe, il ne manque pas de scrupules pour aider les Suédois à battre ses propres soldats afin de faire avancer sa cause :

> Pendant ces négociations, Mazepa affectait toujours le plus grand dévouement pour le tsar. Il lui envoyait des troupes et des subsides ; mais si l'on en croit les annalistes russes, il instruisait les Suédois de tous ses mouvements, et prenait des mesures pour faire battre ses propres soldats[273].

Quand le poète russe évoque la jeune Marie qui s'est amouraché de Mazepa, il la plaint de côtoyer un être aussi vil :

> Tu ne sais pas quel serpent tu caresses de ton sein. Par quelle puissance inconcevable vers cette âme féroce et perverse as-tu été si fortement attirée ?[274]

Lorsque la jeune femme vient lui rendre une dernière fois visite, elle compare le visage de son père mort avec celui de Mazepa qui semble être celui d'un personnage sanguinaire comme le suggère le dernier détail :

> Ton regard est moqueur et terrible. Tu es laid. Il est beau : Dans ses yeux brille l'amour, dans ses paroles quelles délicatesse ! Ses moustaches sont plus blanches que la neige, et sur les tiennes est du sang desséché[275].

---

[271] *Ibid.,* p. 47.

[272] Prosper MERIMEE, « Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans », op. cit, p. 86.

[273] *Ibid.,* p. 86 – 87.

[274] Alexandre POUCHKINE, « Poltova », op. cit., p. 29.

[275] *Ibid.,* p. 81.

Enfin dans l'essai historique, l'auteur juge sévèrement la stratégie globale de Mazepa, remettant ainsi en cause le mérite de son aventure :

> La défection des Cosaques de l'Ukraine porta un coup funeste à la Pologne ; en revanche, l'abaissement de la Pologne précipita la perte de leur indépendance.[276]

Ainsi, c'est une image très négative de Mazepa que l'on découvre chez Mérimée et Pouchkine, où il est décrit comme un manipulateur ne servant que ses propres intérêts.

On peut conclure que Mazepa possède une image ambivalente dans ces différents textes. Malgré l'exploitation romantique de son destin par Hugo et Byron, il est néanmoins traité en traître chez Pouchkine et Mérimée.

2. Khmelnytsky, un habile homme d'Etat.

Dans les deux essais de Mérimée, au contraire du sournois Mazepa, Khmelnytsky est perçu comme un homme d'Etat habile qui a comme seule ambition de rendre l'Ukraine indépendante.

Dans ces écrits, il est présenté de façon positive par Mérimée : C'était un esprit souple et, délié, patient et rusé comme un sauvage de l'Orient, […] »[277] avant de poursuivre la peinture de ses qualités :

> Courageux au besoin, même jusqu'à la témérité, il ne recourait cependant à la force qu'après avoir épuisé toutes les ressources de l'intrigue. Ses talents et sa rare instruction lui avaient valu les fonctions de secrétaire général des Cosaques, […]. [278]

Dans *Les Cosaques d'autrefois,* on découvre un portrait élogieux qui fait écho à celui-ci :

> Chef élu d'une petite nation entourée de puissants voisins, il consacra toute sa vie à combattre pour son indépendance. Aussi habile à diviser ses ennemis qu'à maintenir l'union

[276] Prosper MERIMEE, « Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans », op. cit, p. 89.

[277] *Ibid.*, p. 73

[278] *Ibid.*

> parmi les bandes sauvages qu'il dirigeait, guerrier intrépide, politique plein de ressources, prudent au milieu des succès, d'une constante inébranlable après les revers, […][279].

L'auteur précise à ce sujet qu'il « n'employait la force que lorsque la ruse était impuissante. »[280], ce qui insiste sur son caractère tempéré.

D'ailleurs, à la tête des cosaques, ses compétences allaient faire briller ses compatriotes comme le suggère l'auteur : « On ne tarda pas à s'apercevoir cette fois qu'un chef habile dirigeait les rebelles, […]. »[281] Qualifié de « rusé »[282] et de « modeste »[283], il est capable d'une grande lucidité comme lorsqu'il admet son erreur après le traité de Pereïaslav :

> Le traité de Pereïaslav fut suivi d'une guerre longue et désastreuse pour l'Ukraine. Presque toutes ses villes reçurent des garnisons russes, et le pays fut accablé de réquisitions. Sur la fin de sa vie, il parait que Khmelnytsky se repentit de sa défection. En effet, une triste expérience venait de lui apprendre que la suzeraineté d'un tsar était bien plus lourde que celle des rois de Pologne. Il s'aperçut qu'au lieu de l'indépendance qu'il avait rêvée, il n'avait fait que changer une sujétion à peine offensante pour son orgueil contre une servitude trop réelle.[284]

Ces doutes de l'auteur sur la pertinence de sa stratégie sont répétés dans *Les Cosaques d'autrefois* :

> Chmielnicki pouvait-il être un prince indépendant, l'Ukraine un pays libre et autonome ? L'eût-il désiré, ce but lui sembla toujours trop haut et trop difficile. Il voulait pour lui l'autorité de fait, pour son pays l'indépendance réelle, peu soucieux d'ailleurs de l'apparence, et prêt à reconnaitre un maître nominal, pourvu que son vasselage ne lui coutât que des témoignages de respect[285].

Et plus loin :

---

[279] *Id., Les Cosaques d'autrefois,* Paris, Michel Lévy frères, 1865 (1863), p. 1.

[280] *Ibid.*, p. 48.

[281] *Id.*, « Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans », op. cit, p. 75.

[282] *Ibid.*

[283] *Ibid.*, p. 77

[284] *Ibid.*, p. 83.

[285] *Id., Les Cosaques d'autrefois,* op. cit., p. 84.

> Il craignait, et non sans raison, de trouver dans le tsar non point un protecteur, mais un maître, et un maître plus exigeant, plus tenace surtout, qu'un roi de Pologne[286].

L'écrivain poursuit en soulignant les raisons de son erreur selon lui : « Après sa victoire, il ne pensa qu'à redevenir vassal d'un roi respecté ; mais il visait à choisir lui-même ce roi et à le diriger. En ce point l'événement trompa ses calculs, comme nous le raconterons bientôt. »[287]

Même si l'auteur met en lumière les échecs de Khmelnytsky dans *Les Cosaques de l'Ukraine*, comme on vient de l'évoquer, il ne peut s'empêcher de regretter sa mort qui n'a rien d'exceptionnel contrairement au reste de sa vie : « Il est très pénible pour un historien de laisser mourir un homme célèbre de sa belle mort. »[288]

Dans *Les cosaques d'autrefois*, l'auteur rapproche également Khmelnytsky de ses propres cosaques puisque : « Les vices de Chmielnicki étaient ceux de ses cosaques, qui l'en aimaient peut-être davantage, parce qu'il était aussi brutal qu'eux dans l'ivresse. »[289]. D'ailleurs, l'auteur nous avait informé de la nature de ses occupations lors de ses périodes de repos : « On le voyait partagé entre les pratiques d'une dévotion superstitieuse et les orgies coutumières à ses compatriotes. »[290]

Ainsi dans les écrits de Mérimée, contrairement à Mazepa, Khmelnytsky est décrit comme un homme d'Etat désintéressé. Dépourvu d'ambition personnelle, il poursuit son projet d'indépendance des terres ukrainiennes malgré les erreurs de stratégie soulignées par l'auteur.

[286] *Ibid.* p. 156.

[287] *Ibid.* p. 86.

[288] *Id.*, « Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans », op. cit, p. 83.

[289] *Id., Les Cosaques d'autrefois,* op. cit., p. 258.

[290] *Ibid.*, p. 91.

3. L'influence du mythe littéraire des cosaques dans la peinture au XIXème siècle.

Le mythe des cosaques inspira des peintres, des musiciens et des sculpteurs du XIXème siècle. Nous évoquerons ici essentiellement l'art pictural inspiré de la figure des cosaques en tant que communauté, ainsi que la figure de Mazepa, Pougatchev et Mamaï.

L'anecdote légendaire concernant Mazepa eut de nombreuses versions picturales, on peut citer à ce propos les grandes toiles réalisées par Louis Boulanger, auquel Victor Hugo dédie son poème, Horace Vernet[291], Eugène Delacroix ou encore Théodore Chassériau[292]. Un spectacle équestre à son nom fut même écrit en 1825[293].

Quant à Pougatchev, on connait assez peu de peintures de ce siècle le représentant mais on peut citer *Le jugement de Pougatchev*[294] datant de 1879 qui décrit l'imposteur envoyant à l'échafaud les nobles de Belogorsk comme dans le roman de Pouchkine que nous évoquerons plus loin.

Le cosaque Mamaï n'a pas attendu le XIXème siècle pour être largement connu en Ukraine puisque son image s'était répandue dans cette région dès le XVIème siècle[295]. Il s'agit de l'image idéalisé d'un cosaque, sorte de symbole spirituel de l'Ukraine, incarnation du passé et de la vitalité de la nation. Son image se trouvait dans presque toutes les maisons ukrainiennes, se rapprochant d'un symbole sacré car souvent placé près des icônes religieuses[296]. Il est communément représenté avec une *kobza*, instrument de musique symbole de l'âme

[291] Annexes, p. 373.

[292] « Histoire de Mazeppa », in *Une œuvre, une histoire* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.1oeuvre-1histoire.com/mazeppa.html ».

[293] Léopold CHANDEZON et CUVELIER, Mazeppa ou Le cheval tartare, Paris, Bezou, 1825, disponible à cette adresse : « https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135241n.image ».

[294] Annexes, p. 372.

[295] Tatiana POSHIVAYLO, « Козак Мамай – генетичний код нації » (Le Cosaque Mamaï est le code génétique de la nation), in *Le village de Mamaï* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://mamajeva-sloboda.ua/publ/kozak-mamai-henetychnyi-kod-natsiyi/ ».

[296] Annexes, p. 374

ukrainienne se rapprochant de la bandoura, près d'un cheval et d'un chêne, accompagné d'une lance, d'une pipe, d'une bouteille et d'un verre[297].

Enfin, il faut aussi noter l'existence du tableau du peintre russe Repine *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan Mahmoud IV de Turquie*[298]. Terminé en 1891 ce tableau de Repine était inspiré d'une lettre que les cosaques auraient écrite au sultan au XVème siècle. Cependant des recherches ont prouvé qu'il s'agissait d'une fausse correspondance[299]. La peinture décrit un groupe de zaporogues entourant un scribe à qui ils dictent leurs saillies.

Ainsi, on découvre de nombreuses peintures s'inspirant du mythe cosaque au XIXème siècle, nous verrons plus loin qu'elles influenceront le cinéma international.

Nous pouvons donc conclure que le destin d'Ivan Mazepa est un sujet qui intéressa les poètes et écrivains du XIXème siècle qui décrivent avec romantisme son destin et surtout son anecdote popularisée par Voltaire, tandis que d'autres mettent en lumière les vices et les manipulations sournoises du personnage. Quant à Khmelnytsky, il est perçu par Mérimée comme un indépendantiste ukrainien désintéressé qui, malgré sa stature de chef d'Etat, commet une erreur fondamentale avec le traité de Pereïaslav. Enfin nous avons pu constater l'influence qu'eurent les cosaques sur la peinture au XIXème siècle, à travers des toiles dont certaines influenceront le mythe cosaque au cinéma.

[297] Tatiana POSHIVAYLO, « Козак Мамай – генетичний код нації » (Le Cosaque Mamaï est le code génétique de la nation), op. cit.,

[298] Annexes, p. 371.

[299] Elie BORSCHAK, « La lettre des Zaporogues au Sultan » *in Revue des études slaves*, Paris, t. 26, 1950, p. 99-105.

Conclusion.

Nous avons pu aborder la question du mythe cosaque avant le XIXème siècle à travers les écrits de Beauplan, Voltaire et le faux testament de Pougatchev. Ces textes de différentes natures nous ont permis de mettre en lumière une perception plutôt positive de la cosaquerie, perçue comme une société utopique de guerriers libres aux institutions égalitaires. En outre, leur dimension exotique est illustrée par leur rapprochement avec le mythe des Amazones mais aussi avec les antiques Scythes qui font figures d'ancêtres des cosaques dans ces écrits.

A partir de la Campagne de France au début du XIXème siècle, l'image des cosaques devint plus négative et fut rattachée à la figure de barbare du Nord, inspirée par la théorie des climats. Décrits comme des ennemis de la civilisation, leur valeur militaire fut minimisée en comparaison de leurs précédentes représentations.

Enfin ce siècle vit l'exploitation de personnage célèbre de la cosaquerie par les artistes de l'époque romantique. On a pu évoquer l'image de Mazepa décrit comme un héros au destin romantique par les uns ou en traître sournois par les autres. De plus, on a souligné que le mythe cosaque influença également les peintres de cette époque à travers des toiles dont on retrouvera la trace dans les productions cinématographiques du XXème siècle.

Ainsi le mythe littéraire du cosaque connu une transformation depuis l'époque où les premiers observateurs français nous rapportèrent leur existence singulière. Perçut de façon positive avant le XIXème siècle, leur image se modifia après l'occupation du territoire français en 1814 et devint franchement négative. Cependant, le destin de ces cosaques devint également un thème romantique pour les poètes et les peintres de ce siècle, dont on reparlera de l'influence artistique au cinéma.

3ème Partie : Le mythe cosaque au cinéma.

Introduction.

Dans notre étude cinématographique du mythe cosaque nous aborderons des films appartenant à des pays et à des époques bien différentes dont il convient de rappeler le contexte artistique et politique.

Le *Tarass Boulba* d'Alexis Granowsky et *La Volga en flammes* de Victor Tourjansky occupent une place particulière dans le cinéma français puisqu'ils sont le produit de l'émigration russe en France après la révolution de 1917. A partir de 1920 de nombreux réalisateurs, acteurs, scénaristes, caméramans, décorateurs, costumiers[300], vont fuir les bolchéviks et rejoindre la France comme de nombreux Russes blancs. Au sein de leurs rangs se trouvait Joseph Ermoliev, un jeune producteur qui avait anticipé la défaite de l'Armée blanche et s'était rendu quelques mois auparavant en France pour négocier avec Pathé une solution de repli pour lui et son personnel[301]. La société accepta de lui louer un studio désaffecté à Montreuil dans lequel naitra en 1922 la société de production Les Films Albatros sous l'impulsion d'Alexandre Kamenka, après le départ d'Ermoliev. Cette société produira un peu plus d'une cinquantaine de films jusqu'à la fin des années trente où le studio fera faillite, entrainé par la fin du cinéma muet[302]. Il marquera pourtant le cinéma français par le faste des décors de leur films à la fois somptueux et superficiels qui s'acharnaient à évoquer le faste du vieil empire des tsars[303]. Si Tourjansky appartient à cette première vague d'émigrés russes, Granowsky n'arrivera en France qu'au début des années trente mais ces deux réalisateurs produiront des adaptations de romans sur les cosaques qui relève de cette « mode du film russe ».

Les films américains que représentent *The Cossacks* de George W. Hill et Clarence Brown et *Taras Bulba* de J. Lee. Thompson ont la particularité de provenir de deux périodes très différentes du cinéma hollywoodien.

---

[300] Maria TCHOBANOV, « L'épopée cinématographique de Russes blancs à Paris sur grand écran », in *Russia Beyond* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://fr.rbth.com/histoire/79630-russes-blancs-paris-cinema ».

[301] *Ibid.*

[302] *Ibid.*

[303] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, p. 512.

Le premier film est produit en 1928, à l'époque du cinéma muet dans une période où Hollywood est marquée par le western épique. En effet, les années vingt permirent au western de s'affirmer grâce à l'évolution de la technique et la longueur accrue des productions[304]. Ces caractéristiques donnèrent une dimension épique au western à travers des films illustrant la majesté des paysages s'harmonisant avec le sentiment d'un enjeu historique, d'une nation qui se forge au contact du territoire qu'elle conquiert et colonise[305]. Au titre de ces westerns épiques on peut citer *le Cheval de fer* réalisé en 1924 par John Ford qui relate l'histoire de l'Union Pacific Road ou encore *La Caravane vers l'Ouest* qui raconte le périple d'un convoi de pionniers traversant l'Amérique à la fin du XIXème siècle.

Le second film datant de 1962 à la particularité de se dérouler à la fin de l'Age d'or du cinéma hollywoodien, marqué par l'interdiction du *studio system* et du *block booking* qu'il convient d'expliquer. Pour les studios majeurs, le *studio system* consistait à produire et à réaliser des films dans leur propre locaux à l'aide d'équipes techniques, artistiques, d'acteurs ou encore de réalisateurs retenus par de longs contrats et des statuts d'employés. Ainsi, ils contrôlaient toutes les étapes du film, de la production à la distribution. Ces films produits par le *studio system*, étaient diffusés en exclusivité dans leurs propres cinémas ou disponible uniquement dans leurs réseaux de distribution[306]. Lorsque les films étaient vendus à des circuits cinématographiques concurrents ou indépendants, la pratique était au *block booking*. Les cinémas qui ne dépendaient pas de ces studios ne pouvaient pas acheter un seul film, mais étaient contraints de payer pour toute une saison de productions cinématographiques. Ce système constituait une pratique très profitable pour la Paramount[307] et les autres studios. La fin de cette ère, qui permit dans un premier temps le développement du cinéma hollywoodien, finit par affaiblir ces studios qui étaient tout puissants jusqu'au début des années 50[308]. Accusés par l'Etat américain de détenir une situation de monopole dans le cinéma national[309], le jugement de la cour suprême dans

[304] *Ibid.*, p. 1356.

[305] *Ibid.*

[306] Nolwenn MINGANT, « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires. » in *InaGlobal, la Revue des industries créatives et des médias* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires ».

[307] *Ibid*.

[308] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 639.

[309] Nolwenn MINGANT, « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires. ». op. cit.

« l'affaire Paramount » en 1948[310] permit de séparer la production de la distribution[311], ce qui était le cœur du *studio system*. Ils perdirent le droit d'avoir leurs propres cinémas et par conséquent l'exclusivité des films qu'ils produisaient[312]. Cette situation les poussa à changer de stratégie et leurs nombreux employés, acteurs, réalisateurs furent licenciés en prévision de la perte de rentabilité qu'allait causer ce jugement[313]. La plupart de ces employés se relancèrent dans la télévision qui connaissait ses débuts en 1950. Elle allait progressivement concurrencer les studios[314] dans les décennies suivantes. Leur affaiblissement fut donc aggravé par l'avènement de la télévision aux États-Unis qui développa la production de téléfilm à petits budgets et des séries[315]. Les studios réagirent en favorisant l'apparition et l'utilisation de nouvelles technologies au cinéma.[316] Il s'agissait d'offrir un spectacle qu'on ne pouvait voir nulle part ailleurs à travers l'apparition du Cinémascope, des premières tentatives de 3D ou du son stéréo[317]. Pour exploiter ces nouveaux outils, au début des années 60, plusieurs productions d'épopées historiques, de péplums, ou de comédies musicales furent amenées à l'écran[318].

Enfin, avant de passer à l'analyse du mythe cosaque dans ces films, il faut nous penser sur la particularité du cinéma soviétique dont appartiennent plusieurs films de notre étude, répartis sur l'ensemble de cette période et marqués par le réalisme socialiste. La particularité du cinéma soviétique est d'avoir été très tôt au service du pouvoir puisque nationalisé dès 1919 par Lénine[319]. Le cinéma muet des années vingt est alors marqué par des œuvres de propagandes comme *La Grève*, *Le Cuirassé Potemkine* ou encore *Octobre* de Sergueï Eisenstein qui côtoie

---

[310] « The Hollywood Renegades Archive » (les archives dérangeantes d'Hollywood), in *Cobbles Documents from the Paramount Antitrust Case, 1938-1949 (Document de l'affaire antitrust de la Paramount, 1938-1949)* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.cobbles.com/simpp_archive/paramountdoc_1948supreme.htm ».

[311] Nolwenn MINGANT, « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires. », op. cit.

[312] *Ibid*.

[313] *Ibid*.

[314] *Ibid*.

[315] *Ibid*.

[316] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 639.

[317] *Ibid*.

[318] *Ibid*.

[319] *Ibid*., p. 1301.

des films avant-gardistes comme *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov[320]. C'est dans cette période que sera réalisé le *La Fille du capitaine* de Yuri Tarich. Au début des années trente, le climat politique se durcit et le gouvernement exerce un contrôle plus rigoureux sur la production artistique et certaines incartades idéologiques ne passent plus le cap de la censure[321]. C'est à partir de cette période que se construit et s'impose progressivement la doctrine du réalisme socialiste telle que définie par l'Union des écrivains soviétiques en 1934 :

> Le Réalisme socialiste, en tant que méthode fondamentale appliquée à la littérature russe et à la critique littéraire, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire. Par le caractère historiquement concret et véridique de sa représentation de la réalité, il doit contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme[322].

A partir de cette période, le jdanovisme paralysera toute initiative personnelle, obligeant les cinéastes agréés à ne tourner que des scénarios officiellement approuvés par la censure[323]. Le rejet de toute nuance, l'absence de toute critique objective soumettent la réalité historique comme la réalité quotidienne au manichéisme le plus primaire[324]. C'est au début de cette période, en 1930, que sera réalisé la première adaptation du *Don paisible* d'Olga Preobrazhenskaya et Ivan Pravov, puis plus tard, en 1939, les *Terres Défrichées* de Youli Raïzman qui fut la première adaptation du roman de Cholokhov. Au début des années cinquante, après la mort de Staline, débute la période du Dégel à laquelle appartient le reste des films soviétiques de notre étude. Cette époque est marquée par un assouplissement de la censure et des exigences du réalisme socialiste et les productions mettent essentiellement l'accent sur la réhabilitation de l'individu, le refus des schématismes idéologiques, la description de la vie quotidienne avec ses émotions, ses difficultés, ses problèmes sociaux et psychologiques.

---

[320] *Ibid.*, p. 1301 – 1302.

[321] *Ibid.*, p. 1302.

[322] « Réalisme socialiste », in *Encyclopédia Universalis* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/ ».

[323] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 1302.

[324] *Ibid*.

Chapitre I : Les adaptations de *La Fille du capitaine*.

Comme nous l'avons évoqué nous commencerons notre étude du mythe du cosaque au cinéma par le commentaire des adaptations de *La fille du Capitaine* de Pouchkine. Par sa composition, le récit est avant tout une histoire d'amour entre Piotr Andréievitch Griniov et Macha Mironov la fille du Capitaine Mironov, commandant du fort de Belogorsk où est envoyé le héros bien malgré lui. Ce roman est issu du travail d'historien de l'auteur matérialisé par son essai sur la révolte de Pougatchev que plusieurs films exploiteront. Ces productions sont nombreuses et présentent l'avantage de décrire le large éventail des représentations du cosaque à travers des productions soviétiques, post-soviétiques et occidentales.

Le film muet de Yuri Tarich de 1928 et celui de Vladimir Kaplunovsky de 1958 sont influencés par le réalisme socialiste. Le premier reçut un accueil hostile du fait des multiples transformations des personnages entre le roman et le film pour convenir aux exigences de cette esthétique, au point que le scénariste Viktor Chklovski admit qu'il n'était pas fier de son travail et que cette adaptation méritait une nouvelle écriture[325]. C'est ainsi qu'une nouvelle version sera produite à la fin des années cinquante dans un contexte de vulgarisation de l'héritage classique de la littérature par sa reproduction au cinéma. Le but était de présenter l'équivalent cinématographique d'une œuvre littéraire à partir d'une lecture fidèle du texte original[326]. Ainsi le film scénarisé par Nicolas Kovarsky est très proche du roman mais s'inspire également du travail d'historien de Pouchkine à travers son *Histoire de Pougatchev.*

Révolte russe d'Alexander Proshkin, sorti en 2000, et le court-métrage d'animation d'Ekatarina Mikhailova datant de 2005, sont des films de l'ère post-soviétique qui ont pour point commun d'avoir été imaginés au moment du bicentenaire de la naissance de l'auteur[327]. Ces adaptations naissent dans un contexte où la chute de l'Union Soviétique a amené le désir de réanimer à l'écran les aspects religieux et sexuels de la littérature russe qui n'étaient pas abordés dans le cinéma soviétique, afin de trouver dans ses intentions et dans ses récits le « diable » qui a

[325] Victor CHKLOVSKI, « Я не горжусь своей работой » (Je ne suis pas fier de mon travail), in *сеанс (la session)* [en ligne], 1937, disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/6014 ».

[326] Victor MATIZEN, « Русский бунт : Истоки и смысл » (Révolte russe : Les origines et le sens), in *Искусство кино (l'art du cinéma)*, 5 mai 2000 [en ligne], disponible à cette adresse : « http://old.kinoart.ru/archive/2000/05/n5-article3 ».

[327] Ekatrina MIKHAILOVA, « Меня привлекает форма рондо » (Je suis attiré par la forme du rondeau), *in Кино-Teamp (Ciné-Théâtre)*, 25 avril 2013 [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/ ».

finalement conduit à la victoire du bolchévisme[328]. A ce titre, la réalisatrice du film mettant en scène des marionnettes, confie qu'elle désirait faire une interprétation poético-mystique de cette histoire[329]. Quant au film d'Alexander Proshkin, il a la particularité d'exploiter très largement le matériau historique apporté par Pouchkine qu'il combine sans distinction avec le récit littéraire.

Enfin des adaptations occidentales représentées par *La Figlia del Capitano* de 1947 réalisé par Mario Camerini, *La Tempesta* d'Alberto Lattuada datant de 1958 et *La Volga en flammes* de Victor Tourjansky sorti en 1934, sont des adaptations à visée plus commerciales qu'artistiques. Alors que le début de la carrière de Camerini est jalonné de comédie mi-sentimentales mi-ironiques qui dépeignent une petite-bourgeoisie passive face à la montée en puissance du fascisme, avec la guerre, il est contraint de se rabattre sur des adaptations littéraires comme *La fille du Capitaine* qui sort après la libération[330]. Le film de son compatriote Lattuada, habitué des adaptations littéraires[331], reprend les grandes lignes du scénario de son prédécesseur mais y ajoute le faste d'une superproduction financée par le célèbre Dino de Laurentiis. Le film de Tourjansky est sans doute le plus éloigné du roman puisque l'intrigue s'y situe à la fin du XIXème siècle. Il est le produit d'une émigration russe qui s'exila après la révolution d'octobre et qui regarde avec nostalgie la grandeur disparue de l'empire tsariste, à l'instar des films réalisés par Alexis Granowsky ou Vladimir Strijevsky dans les années trente, durant l'époque de la mode du film russe[332]. Ainsi, il travaille sur ce film avec d'autres émigrés comme l'acteur Valéry Inkijinoff jouant le rôle de Pougatchev (sous le nom de Silatchoff dans cette version) ou encore le chef décorateur André Andrejew.

Plutôt que de présenter une étude totale exhaustive et finalement peu pertinente de chacun de ces films, nous mènerons une étude transversale de la figure de Pougatchev et de sa rébellion. Cette démarche nous permettra de faire un premier point sur le l'image du cosaque au cinéma et d'aborder l'éventail de leurs représentations. On se penchera d'abord sur l'image des cosaques en tant que représentants de la barbarie exotique, avant d'observer la figure de Pougatchev en tant qu'héros du peuple. Enfin nous verrons comment ce personnage représente un symbole de liberté dans ces adaptations.

---

[328] Victor MATIZEN, « Русский бунт : Истоки и смысл » (Révolte russe : Les origines et le sens), op. cit.
[329] Ekatrina MIKHAILOVA, « Меня привлекает форма рондо » (Je suis attiré par la forme du rondeau), op. cit.
[330] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma,* op. cit., p. 208.

[331] *Ibid.,* p. 771.

[332] *Ibid.,* p. 512.

1. Une barbarie exotique.

Dans ces adaptations de *La fille du Capitaine*, l'armée de Pougatchev se rapproche de l'image d'une horde barbare à travers la multitude inarrêtable, semblable à une vague-submersion, qu'ils forment à l'écran, et par les cruautés qu'ils infligent à leurs ennemis et aux innocents. A cela s'ajoute une forme d'exotisme par la peinture du cadre hostile et lointain de la région de l'Oural d'où cette armée est issue et par l'introduction d'éléments de folklore par le biais de fêtes et de célébrations, illustrant au passage leur camaraderie.

1.1 Des barbares.

A l'instar d'une vague-submersion, cette armée terrifiante semble inarrêtable à l'écran et ses victoires s'accompagnent de cruelles atrocités.

1.1.1 Un vague-submersion.

Leur assaut de la forteresse de Belogorsk, représenté dans tous les films de notre corpus (à l'exception du film d'animation), est un bon exemple de la peinture de ce flux ininterrompu de cosaques et de guerriers aux origines diverses, chargeant de façon anarchique, qui envahissent l'écran et submergent leurs ennemis.

Les deux séquences les plus significatives de cet épisode sont celles de *Révolte Russe* et de *La Tempesta* sur lesquelles nous concentrerons notre commentaire puisqu'elles mettent en valeur l'ensemble des attributs de cette armée barbare que l'on retrouve dans les autres adaptations. Dans le film italien, cet assaut est annoncé par un plan d'ensemble[333] décrivant la steppe séparée du fort par la rivière Samara, que l'on découvre constellée d'innombrables feux de bivouacs soulignant leur très grand nombre, présageant le déferlement guerrier qui va s'abattre contre les murs du fort. Les colonnes de fumée qui envahissent le ciel crépusculaire au-dessus du cours

[333] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, Italie-France, Dino de Laurentiis Productions, 1958, couleur, 48 : 14.

d'eau paisible, semblent illustrer un calme avant la tempête, qui menace de s'abattre sur la ville. Après repoussée une première délégation de cavaliers venus proposer de se soumettre, la séquence décrivant l'assaut de la forteresse débute tandis que le Capitaine Mironov vient de donner sa bénédiction à Macha pour épouser Piotr, comme s'il exprimait ses dernières volontés avant de mourir et qu'il connaissait l'issue funeste de cette bataille.

Elle débute par un plan général, filmant l'armée de Pougatchev[334], qui décrit au premier plan une foule dense avançant lentement à pied vers le fleuve, se trouvant au second plan, dans le but d'atteindre les remparts du fort qu'on distingue à l'arrière-plan, comme si leur charge, à l'instar d'une marée humaine, avançait lentement mais surement et engloutissait tout sur leur passage. La foule composée de paysans russes et de bachkirs dépasse le cadre et sature la partie inférieure de l'image, soulignant la multitude bigarrée qu'ils forment et qui s'apprête à envahir l'espace en même temps que l'image. Cette impression est confirmée quelques instants plus tard[335] lorsqu'un plan d'ensemble tourné en plongée décrit les rives du fleuve noires de monde. La perspective permet de mesurer l'étendue de cette légion qui se presse au bord de la rivière. Elle s'étend à perte de vue et donne le sentiment au spectateur qu'un flux ininterrompu de guerriers va déferler sur le fort.

Alors que des canons sont tirés par les défenseurs, la troupe accélère sa marche pour traverser le cours d'eau, dans le désordre et les cris, illustrant l'anarchie qui règne dans cette armée attaquant dans la plus grande désorganisation. Alors que certains traversent le pont avec un bélier, d'autres franchissent la rivière à la nage sous les coups des canons, illustrant leur détermination à parvenir jusqu'aux remparts et donnant le sentiment que rien ne peut les arrêter, pas même le dernier fossé qui les sépare de leur but. Alors qu'ils viennent de traverser le fleuve et qu'à l'aide de leurs échelles ils se lancent vers l'ascension des fortifications, plusieurs plans rapprochés nous décrivent cette première vague de soldats sous les traits de paysans aux origines variées, armés de fourches, de lances et de torches incendiaires se dispersant autour de la muraille, comme si aucune stratégie ne régissait leur assaut désorganisé, illustrant une nouvelle fois le comportement anarchique de cette armée.

C'est alors que la situation s'aggrave avec l'arrivée de la cavalerie cosaque[336], que le capitaine découvre avec effroi depuis son poste d'observation, suggérant la frayeur qu'inspire ces

[334] *Ibid.,* 50 : 44.

[335] *Ibid.,* 50 : 53.

[336] *Ibid.,* 52 : 21.

guerriers à la réputation sanguinaire chez leurs ennemis. On assiste à leur chevauchée dans la steppe où leur galop provoque un bruit assourdissant comme si une inquiétante légion piétinait tout sur son passage. La plongée permet de constater que cette nouvelle vague guerrière s'étend jusqu'à l'horizon, nous donnant l'impression que ce flux d'un guerrier intarissable. On retrouve ensuite le plan général du début de la séquence, mais à la place des masses paysannes qui viennent d'atteindre la forteresse on découvre une multitude de cavaliers galopant dos à la caméra et envahissant progressivement la partie inférieure du cadre, créant un effet de saturation : c'est une nouvelle vague-submersion qui déferle sur la steppe et qui menace d'engloutir le fort tout comme le champ de la caméra.

Comme pour les paysans, lorsque les cavaliers s'engagent dans le fleuve en formant une ligne sur le bord de la rive, la perspective permet de distinguer l'étendue illimitée de cette troupe qui vient s'additionner à la première. Elle permet en plus de constater que cette cavalerie est composée en grande partie de cosaques reconnaissables par leurs *tcherkeska*. Tandis qu'elle traverse le fleuve, l'infanterie paysanne essaye de franchir les remparts par des échelles pendant que d'autres tentent de forcer les portes du fort avec un bélier. Ces menaces multiples traduisent le débordement dont sont victimes les défenseurs dont les moins courageux tentent de fuir malgré les injonctions de leur chef qui abat de sang-froid l'un des déserteurs.

Alors que le capitaine organise les défenses à l'intérieur du fort, signe d'un premier recul, un montage alterné de plans décrivant le bélier frappant la porte, puis la cavalerie s'approchant progressivement de la rive ennemie, et enfin les soldats se mettant en place pour contenir l'assaut de l'intérieur, exprime l'imminence du choc de cette marée humaine qui menace d'engloutir le fort. La porte qui cède est l'occasion d'une salve de balles sur les assaillants qui viennent d'entrer. Ce groupe de tirailleurs organisés en formation de combat et tirant à l'unisson contraste avec la désorganisation de l'armée de Pougatchev qui se bat de façon anarchique et sauvage, sans autre stratégie que d'avancer sur l'ennemi, illustrant la dimension barbare de cette armée. Cette impression est confirmée par plusieurs plans généraux illustrant l'assaut de façon plus globale, nous permettant de distinguer leur absence de coordination. Ils décrivent une armée attaquant en tous sens : l'infanterie paysanne se divise sur le rivage entre ceux qui tentent de s'introduire dans le fort par la porte et ceux qui font le tour pour chercher de nouvelles brèches, suivis par la cavalerie qui parvient enfin à traverser le fleuve. Comme l'eau qui s'infiltre lorsque les digues d'un barrage cèdent sous la pression, un plan d'ensemble tourné en plongée de l'intérieur de la forteresse, dépeint les guerriers entrant en colonne et se repandant dans toutes

les directions comme autant d'infiltrations illustrant la porosité des fortifications et annonçant la défaite finale du capitaine et de ses troupes.

Finalement la séquence se termine par l'arrivée de la cavalerie aux abords de la forteresse envahissant l'espace par son nombre comme le suggèrent plusieurs plans fixes où le cadre est traversé par les chevaux sans discontinuer, allant parfois jusqu'à le saturer, comme une vague engloutissant tout sur son passage. Le dernier plan, montrant le drapeau des rebelles remplaçant celui des Russes, symbolise la réussite de cet assaut et la première victoire de Pougatchev que nous n'avons pas aperçu une seule fois durant la bataille. Ainsi son armée prend la forme d'une horde incontrôlée et hétéroclite qui s'abat vague après vague sur la forteresse jusqu'à en submerger les fortifications.

On peut faire le même commentaire à propos du film de Camerini où l'on retrouve les principaux éléments du film de Lattuada dans la séquence décrivant l'assaut de l'armée de l'usurpateur, absent là aussi[337].

Dans *Révolte Russe*, au contraire des adaptations italiennes, Pougatchev est présent dès le début de l'offensive. Après la désertion des cosaques du fort, on découvre un plan général décrivant la steppe vallonnée aux abords du fort et, en arrière-plan, des montagnes enneigées rappelant l'éloignement de cette région sauvage et hostile[338]. Après quelques secondes, le paysage se peuple progressivement de guerriers formant une ligne sur la crête d'une colline au premier plan semblable au début d'une vague humaine. On distingue au centre le caftan rouge de l'usurpateur accompagné de cavaliers cosaques portant des bannières et quelques paysans à pied dévalant le versant de la colline. Ce plan annonce le danger qui guette alors le fort à travers cette armée qui semble venir de régions lointaines et sauvages comme le suggère l'arrière-plan, et qui progresse comme une vague sur la steppe. Après avoir aperçu le Capitaine Mironov exhorter ses troupes à la défense de la forteresse, illustrant la panique qu'inspire l'arrivée de ces troupes barbares, on retrouve ce plan général décrivant l'armée du cosaque. Cette fois, la crête de la colline est noire de monde et de plus en plus de paysans la descendent, saturant progressivement le cadre et la steppe de leur présence, comme si nous assistions à une invasion[339].

---

[337] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, Italie, Lux Film, 1947, noir et blanc, 33 :50.

[338] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, Russie, НТВ-Профит (NTV-Profit), 2000, couleur, 50 : 18.

[339] *Ibid.*, 58 : 49.

Après quelques escarmouches, le capitaine fait tirer au canon sur les rebelles ainsi que sur Pougatchev qu'on découvre escorté de ses généraux Bièloborodov et Pyanov, à l'instar d'un chef de guerre. A L'arrière-plan, une foule avance de façon désordonnée en poussant des cris, illustrant le caractère sauvage de cette armée qui charge dans l'anarchie. Après que Pyanov ait averti son chef qu'il pourrait être tué, un nouveau coup de canon fini par toucher le cosaque se trouvant à leur droite. C'est alors que L'usurpateur demande ironiquement à ses compagnons s'il n'y a pas de canons spécialement conçus pour les tsars. Cette phrase est à mettre en écho à celle que l'on retrouve dans *Histoire de Pougatchev* : « Méfie-toi, sire, lui dit un vieux cosaque, ils sont capables de te tuer avec leur canon. - Mon pauvre vieux, répondit l'imposteur, est-ce qu'on fond des canons pour tirer sur les tsars ? »[340]. Après avoir réceptionné un "cadeau" de l'usurpateur, que nous commenterons plus loin, l'assaut commence vraiment pour le capitaine et sa garnison.

Il commence par une attaque peu conventionnelle dépeignant l'une des stratégies sauvages de cette armée. Alors que la délégation venue porter le fameux présent rebrousse chemin, on remarque plusieurs cavaliers tirant un char trainant des mottes de pailles enflammées autour des fortifications en bois de la forteresse[341]. On retrouve la source de cette technique surprenante dans *Histoire de Pougatchev* : « Ainsi Bièloborodov lui conseilla d'entourer le fort de chariots de foin, de paille et de branchages et de mettre ainsi le feu aux murs de bois »[342]. On se trouve donc face à l'image de guerriers portant littéralement le feu sur le fort en laissant une trainée de braise derrière eux, comme une horde semant la désolation et le chaos sur son chemin. Finalement toute l'armée se met en branle après la séquence où le capitaine décide de mettre à l'abri son épouse et de donner bénédiction à sa fille, se doutant que sa fin est proche devant la puissance collective que dégagent ses ennemis, comme s'il savait que sa dernière heure était arrivée.

Un plan large sur Pougatchev et ses généraux sur leur point d'observation le décrit comme un rocher insubmersible au milieu d'un torrent humain qui se déverse autour de lui et descend le versant de la colline à toute vitesse en criant[343]. Cette foule hétéroclite, par ses costumes et son

[340] Alexandre POUCHKINE, *Histoire de Pougatchov*, in Alexandre GRIBOÏEDOV, Michel LERMONTOV et Alexandre POUCHKINE *Œuvres,* trad. Gustave Aucouturier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 (1834), p. 540.

[341] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 01 : 30.

[342] Alexandre POUCHKINE, *Histoire de Pougatchov*, op. cit., p. 590.

[343] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 03 : 10.

armement, montre bien la diversité culturelle qui règne dans son armée, accentuant son caractère anarchique. Alors que l'assaut se poursuit, la caméra au ras du sol semble piétinée par une armée écrasant tout sur son passage, et dont les soldats obstruent rapidement le cadre comme ils vont envahir le fort. Cet assaut paraît sauvage tant il contraste avec les manœuvres militaires de la garnison où des soldats en uniformes impeccables se déplacent avec discipline au rythme du tambour, comme dans une cérémonie, pour finalement faire feu sur la première vague d'infanterie. Alors qu'elle reflue, une seconde vague plus dangereuse encore, car composée de cavaliers, fait son apparition à l'horizon, comme si ce flux de guerrier ne connaissait pas de limites. Encouragée par Pougatchev, la horde reprend sa direction initiale et un plan d'ensemble en plongée décrit le cosaque surplombant cette fois une véritable marée humaine[344] inondant la steppe, sans organisation ni stratégie précise si ce n'est celle d'avancer jusqu'à engloutir l'ennemi. Après que l'ordre de tenter une sortie ait retenti dans le fort, ils paraissent plus nombreux qu'auparavant alors que, paradoxalement, ils sortent progressivement du cadre par le bas, comme si la source de cette nuée était intarissable.

La pression se fait de plus en plus forte sur les défenseurs dont les tirs semblent n'avoir aucun effet sur cette multitude en marche. Un plan au ras du sol tourné en contre-plongée la décrit toujours plus proche et suggère que rien ne peut stopper cette puissante vague-submersion dévalant les vallons pourtant sans ralentir sous les tirs ennemis. Les soldats de la garnison en prennent conscience et se mettent alors à déserter malgré les ordres du capitaine qui, dans un geste héroïque, va faire face avec ses deux officiers à cette charge sauvage. Un plan en plongée depuis les remparts nous décrit les trois hommes littéralement emportés par cette vague humaine qui prend la forme d'un torrent en passant par l'étroite entrée de la forteresse[345]. Cette esthétique est renforcée par ces rangées serrées de piques acérées, toutes tournées dans la direction du fort par ces guerriers aux costumes bigarrés qui dégagent ainsi une impression d'unité malgré leurs différences.

Ainsi, dans *Révolte russe*, l'armée de Pougatchev prend la forme d'une horde torrentielle, unie dans son offensive malgré ses différences et sa désorganisation, inondant la steppe, submergeant ses ennemis et emportant tout sur son passage. Mis à part le moment où Pougatchev exhorte ses troupes à ne pas reculer, sa présence dans cette séquence n'a rien de décisif. Statique depuis son

[344] *Ibid.,* 1 : 04 : 07.

[345] *Ibid.,* 1 : 05 : 07.

point d'observation, il est passif comme s'il accompagnait un phénomène naturel, contemplant le déchainement des éléments, qu'il ne contrôle pas mais que sa présence provoque.

On retrouve la même peinture dans les adaptations de Kaplunovsky et de Tarich. Chez le premier, l'usurpateur apparaît avec ses complices et son armée sur la crête d'une colline[346] et lorsqu'il est visé par un boulet de canon il déclare avec défiance : « Les rois ne se courbent pas devant les boulets », ce qui fait écho à la citation de Pouchkine que nous évoqué plus haut. Enfin ce sont les mêmes images de hordes de cavaliers et de guerriers de toutes origines, déferlants de façon désordonnée dans la steppe pour atteindre la forteresse avec une grande célérité. On la découvre d'ailleurs occupée quelques instants seulement après avoir vu les officiers tenter une malheureuse sortie.

Dans le film de Yuri Tarich, on découvre Pougatchev et son armée non pas sur une colline mais à l'horizon, formant une ligne noire de cavaliers contrastant avec la steppe enneigée qu'ils occupent[347]. L'envoi d'un message par la flèche d'un archer accompagné de deux cosaques évoque la diversité régnant dans cette armée. Après l'insert d'un carton où on peut lire : « Les hostilités commencent », l'assaut des rebelles est illustré par l'usurpateur donnant ordre d'attaquer ainsi que par une série de plan sur les cavaliers galopant en file indienne à toute allure, accompagnés d'une musique inquiétante et de gros plans sur les sabots des chevaux piétinant le sol, apportant ainsi l'illusion du nombre et l'impression d'une violence inéluctable. Intimidés par la puissance qu'ils dégagent lorsqu'ils chargent l'entrée du fort, Piotr et les soldats de la garnison décident de fuir, laissant entrer les rebelles en vainqueurs, accompagnés d'une musique puissante soulignant le fracas de leur assaut.

Enfin le film de Tourjansky fait preuve d'exception dans notre commentaire. L'intrigue se déroulant à la fin du XIXème siècle, le fort n'est pas attaqué par une armée barbare comme dans les autres adaptations mais par une infanterie militaire faisant penser aux combats de la Première Guerre Mondiale ou de la guerre civile russe[348]. Pourtant on retrouve certains éléments que nous avons évoqués dans le film de Lattuada et de Proshkin. Si on ne distingue pas de diversité ethnique au sein de l'armée de Pougatchev, absent tout au long de l'assaut, celle-ci se

[346] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* URSS, Mosfilm, 1958, noir et blanc, 44 : 47.

[347] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* URSS, Sovkino, 1928, noir et blanc, muet, 36 : 33.

[348] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes,* France-Tchécoslovaquie, AB film Prague Barrandonov, 1934, noir et blanc, 42 : 30.

caractérise par une impression d'unité apportée par l'uniformité de leurs costumes et par ce chant en russe entonné en chœur par les guerriers s'approchant péniblement de la forteresse, ralentis par des sentiers boueux où ils poussent leur artillerie, symbolisant leur détermination et de leur puissance de feu. Ils semblent malgré tout peu organisés, comme le démontre leurs charges à cheval ou à pied qui s'opèrent sans stratégie et dans le désordre donnant un caractère sauvage à leur attaque. Enfin plusieurs plans illustrent leur grand nombre à travers, par exemple, l'image de ces cosaques apparaissant sur la crête d'une colline saturant l'horizon de leur présence[349], motif que nous avons déjà commenté, ou encore par des plans larges les décrivant comme une légion dont on ne voit pas la fin, comme cette colonne de guerriers aux visages déterminés qui s'étend à perte de vue[350].

Ainsi dans ces adaptations, l'armée de Pougatchev reprend l'esthétique d'une l'inondation barbare en prenant la forme d'une marée humaine, d'un torrent puissant, ou d'une vague-submersion qui s'abat sur les digues que représentent les fortifications du fort. Si sa désorganisation et son caractère hétéroclite nous rappelle la dimension sauvage de cette horde, elle dégage une forme d'unité à travers sa progression constante et homogène vers son but final. Enfin, s'il est absent des productions occidentales, dans les adaptations russo-soviétiques la présence de Pougatchev nous ramène au caractère historique de la révolte à travers des phrases tirées de l'essai de Pouchkine et par une posture qui place l'usurpateur moins en chef militaire qu'en faire-valoir justifiant l'insurrection.

1.1.2 D'effrayantes cruautés.

L'avancée de cette multitude est jalonnée de cruautés qui soulignent un peu plus le caractère barbare de cette armée. A l'instar du roman, l'épisode de la pendaison du Capitaine Mironov et de ses officiers pourrait être un bon exemple du caractère sanguinaire de la révolte de Pougatchev. Pourtant l'exécution de cette sentence n'est pas toujours visible dans ces adaptations qui se concentrent plutôt sur la mort de Vassillia Iégorovna, veuve éplorée du capitaine, abattue de sang-froid alors qu'elle exprime sa poignante douleur de voir son mari pendu. Pour confirmer notre propos, nous nous pencherons ensuite sur les autres atrocités notables disséminées dans ces adaptations.

[349] *Ibid.,* 43 : 34.

[350] *Ibid.,* 43 : 00.

Révolte russe est le seul film détaillant à la fois la pendaison du capitaine et de ses officiers, mais aussi l'assassinat de son épouse. C'est pourquoi nous l'analyserons en priorité avant de nous pencher sur les autres versions.

Dans cette adaptation, on observe le capitaine et Ivan Ignatyitch menés à une potence puis soulevés par des cordes, dont la sonorité stridente glace le sang, illustrant le caractère impitoyable de cette exécution qui trouve confirmation à travers leur interminable strangulation portée à l'attention du spectateur par un plan moyen. C'est dans ce contexte que Vassillia fait son apparition pitoyable après la découverte du cadavre de son mari pendu. On l'observe entrer dans la cour du fort enneigée[351] et l'utilisation d'un travelling arrière combiné à un plan américain permet au spectateur de voir son visage se décomposer progressivement à mesure qu'elle avance et qu'elle réalise que son mari est mort, illustrant son déchirement émotionnel et reflétant ainsi la barbarie de cette exécution. Poussant plusieurs petits cris et marchant d'un pas hésitant, elle finit par hurler et se mettre à courir vers le cadavre, ce qui dépeint son cheminement psychologique : elle n'arrive pas à croire ce qui vient de se passer puis, avec effroi, elle prend conscience du drame qui vient de la frapper, comme si elle vivait un cauchemar.

Alors qu'elle approche enfin du corps pendu, elle inspire de la pitié au spectateur en déchirant un morceau d'étoffe de la légère robe qu'elle porte dans ce froid glacial pour en couvrir les pieds du cadavre qu'elle tente vainement de réchauffer en pleurant. Elle exprime ainsi un chagrin si intense qu'il en devient irrationnel et provoque l'émotion. Pourtant, c'est sans scrupule que Pougatchev ordonne de la faire taire et que son complice Bièloborodov l'abat de sang-froid, faisant ainsi cesser ses cris et la laissant agoniser lentement sous les yeux épouvantés des autres femmes du fort, illustrant l'inhumanité qui anime ces cosaques. Ainsi, son assassinat dépeint la cruauté aveugle qui habite les complices de l'usurpateur.

Cet épisode est traité de façon similaire dans les autres adaptations, exceptée celle de Tarich, où Vassillia meurt en soldat pendant l'assaut, et dans le film d'animation où elle reste en vie. Dans la version de Kaplunovsky, après avoir constaté avec effarement la mort de son époux, Vassillia s'en prend physiquement à un cosaque qu'elle tente d'étrangler dans sa colère mais ce dernier finit par la pourfendre de son sabre[352], suggérant l'absence d'empathie et la cruauté de ces guerriers. On peut faire le même constat lorsqu'elle périt par le sabre dans les deux versions

[351] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 10 : 22.

[352] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 49 : 45.

italiennes, alors qu'elle s'accroche aux jambes de son époux[353]. Enfin dans le film de Tourjansky, elle est abattue alors qu'elle se trouve hors du champ de la caméra comme le suggère le bruit de plusieurs coups de feu suivis de cris féminins[354], laissant au spectateur l'occasion d'imaginer la brutalité de cet acte qui accentue leur dimension barbare.

Mais d'autres atrocités commises par les troupes de Pougatchev jalonnent ces films et illustrent leur férocité. Dans *La Tempesta*, la progression de l'insurrection est décrite par un montage décrivant les nombreux méfaits qu'ils commettent. Cette séquence démarre avec une musique inquiétante, combinée à des images illustrant leur offensive guerrière qui précède l'insertion d'un avis de recherche concernant Pougatchev que nous commenterons plus loin. Ce plan est suivi d'un fondu faisant apparaître les cosaques emmenant une femme en robe de chambre hurlant de frayeur et dont on se figure qu'elle sera violée. Certaines sont déshabillées de force tandis que d'autres tentent de se défendre avec un poignard. L'ensemble laisse apparaître en transparence, par un effet de fondu, des flammes consumant les bâtiments d'une ville, symbolisant les pillages et les mise à sac qu'il commettent, comme si leur insurrection n'était qu'un long cortège d'atrocités et que cette horde ne semait que le chaos et la destruction sur son passage[355].

Dans *Révolte russe*, on se souvient du « présent » qui fut offert au Capitaine Mironov durant la prise du fort de Belogorsk que nous avons évoqué plus haut. Occupé à diriger ses troupes, il confie ce cadeau emballé de tissu à son épouse au côté de sa fille et de la servante Palachka. C'est alors avec effroi qu'elles découvrent la tête de Yulaï, un cosaque de Belogorsk qui avait refusé de déserter avec ses camarades à la nouvelle de l'approche de l'armée de Pougatchev[356]. Le hurlement soudain de Macha illustre sa stupeur devant ce spectacle macabre et cette atrocité présage de l'attaque sauvage qu'ils vont subir.

Dans cette même adaptation on retrouve un sévice qui prend la forme d'une anecdote dans l'essai historique de Pouchkine : « Pougatchov fuyait le long de la Volga. C'est alors qu'il rencontra l'astronome Lowitz et lui demanda qui il était. Apprenant que Lowitz observait le cours des astres, il le fit pendre "plus près des étoiles". »[357] Dans le film, cet épisode violent intervient

[353] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 59 : 30. / Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 39 : 50.

[354] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes*, op. cit., 52 : 38.

[355] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 1 : 12 : 00.

[356] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 01 : 50.

[357] Alexandre POUCHKINE, *Histoire de Pougatchov*, op. cit., p. 608.

lors du retour de Pougatchev dans son quartier général de Berd qui succède à une séquence illustrant les retrouvailles des amoureux, mettant en valeur, par contraste, la cruauté aveugle de ce meurtre[358]. Dans ce bourg, on découvre le scientifique, un homme âgé, trainé de force jusqu'au traineau de l'usurpateur déclinant son identité, le visage crispé, alors qu'on entend des cris de douleurs venant de l'arrière-plan, annonçant la violence du châtiment qui lui ait réservé. Après s'être renseigné sur l'utilité de son télescope et avoir appris qu'il est en présence d'un académicien de l'université de Saint-Pétersbourg, Pougatchev semble prendre un malin plaisir, par son regard provocateur, à ordonner qu'on le pende « plus près des étoiles ». Cette exécution semble être la conséquence d'un bon mot que prononce le cosaque, comme s'il jouait cruellement avec la vie de cet homme, illustrant une forme de sadisme. Mais ce déferlement de violence ne s'arrête pas là. En effet, *Révolte russe* exploite également le destin tragique d'Elisabeth Kharlova, la veuve du major Kharlov que Pougatchev força à devenir sa concubine et dont on retrouve le récit dans Histoire de Pougatchev[359]. Dans le roman, cet épisode fait simplement l'objet d'une référence dans la lettre de Macha à Piotr[360]. Le film combine ainsi dans la même séquence plusieurs éléments narratifs de l'essai historique.

Voici le récit qu'en fait Pouchkine :

> [La] fille, veuve de Kharlov depuis la veille, fut amenée au vainqueur qui avait donné l'ordre d'exécuter ses parents. Pougatchov fut impressionné par sa beauté et la prit pour concubine, épargnant en sa faveur son frère âgé de sept ans.[361]

Et plus loin :

> La jeune veuve de Kharlov eut le malheur d'inspirer de l'attachement à l'imposteur. Il la garda près de lui dans son camp devant Orenbourg. [...] Elle alarma la méfiance des malfaiteurs jaloux, et Pougatchov, cédant à leurs instances, leur livra sa concubine. Kharlova et son frère, âgé de sept ans, furent passés par les armes.[362]

Dans le film, juste après le départ de Lowitz pour l'échafaud, on observe Pougatchev s'approcher d'Elisabeth pour l'écarter violemment de son chemin, indiquant qu'il n'est en rien attaché à celle-ci, contrairement à l'essai, suggérant que son image dans le film est plus cruelle

---

[358] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 33 : 00.

[359] Alexandre POUCHKINE, *Histoire de Pougatchov*, op. cit., p. 541 et 551.

[360] *Id.*, *La Fille du Capitaine*, in Alexandre GRIBOÏEDOV, Michel LERMONTOV et Alexandre POUCHKINE *Œuvres,* trad. Gustave Aucouturier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 (1836), p. 688.

[361] *Id.*, *Histoire de Pougatchov*, op. cit., p. 541.

[362] *Ibid.*, p. 551.

que celle décrite par Pouchkine. On entend ensuite Bièloborodov ordonner la pendaison de tous les nobles et de leur descendance, puis on observe un cosaque s'emparer sans ménagement du jeune enfant d'Elisabeth (et non de son frère), pour l'emmener vers son triste châtiment, illustrant l'impitoyable brutalité de ces soldats. Sa mère, à genoux, s'accrochant en pleurant aux jambes du bourreau en répétant le nom de son fils provoque un sentiment de pitié chez le spectateur. Ensuite, un travelling latéral[363] laissant apparaître le visage de Pyanov sur la droite du cadre détournant les yeux de ce spectacle, décrit le cosaque emportant l'enfant sur fond de soldats pendus, poursuivi par la mère hurlant de douleur. Le dégoût qui transparaît dans les yeux du complice de Pougatchev donne le sentiment qu'un degré a été franchi dans ces atrocités, au point qu'il ne peut plus les regarder en face. Ainsi c'est avec une cruauté aveugle que Pougatchev - plus impitoyable que dans l'essai - et ses hommes éliminent systématiquement chaque représentant de la noblesse, même quand il s'agit d'un enfant innocent. Le sort de sa mère ne peut qu'attrister le spectateur et met en lumière les violences sexuelles qui accompagnent leurs atrocités comme dans *La Tempesta*.

Enfin *La Voga en flammes* exploite aussi ce destin tragique de la femme de Pougatchev (nommée Olga dans cette version) dont découle une séquence révélant la cruauté des complices de l'usurpateur. Prisonnière de ce dernier qui retient ses parents en otages, elle cherche à rester dans la forteresse malgré les ordres de Chvabrine (appelé Chaline dans cette version), entouré de ses complices, voyant son salut dans l'approche des troupes impériales. Elle tient tête à ses geôliers avec Macha qui refuse aussi de fuir jusqu'au moment où cette dernière est emmenée de force. La brutalité avec laquelle elle est soulevée du sol et le sourire narquois de Chvabrine, alors qu'on entend les cris stridents de la jeune femme s'éloigner, souligne le plaisir qu'il prend à les tourmenter.

Olga s'en prend alors à ce dernier[364] qu'elle gifle et traite de lâche avant d'être brutalement projetée au sol. Un plan rapproché poitrine décrit le rival du héros donnant l'ordre à son complice de se débarrasser de la femme de Pougatchev par un « Allez ! » suivi d'un mouvement de tête laissant apparaître son visage réticent, comme s'il lui demandait de faire le sale boulot, signe qu'il est bien conscient qu'une innocente va être sacrifiée et de la gravité de cette acte barbare. Par un plan en contre-plongée[365] décrivant Olga face à son meurtrier, on observe ce

[363] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 35 : 24.

[364] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes*, op. cit., 1 : 13 : 05.

[365] *Ibid.*, 1 : 13 : 16.

dernier s'approcher lentement d'elle, le poignard à la main, un sourire pervers aux lèvres, laissant entrevoir le plaisir sadique chez le personnage. Finalement, on l'entend hurler de douleur alors que Chvabrine rejoint ses compagnons pour quitter les lieux, accompagné du bourreau. Ainsi l'enlèvement de Macha et le meurtre d'Olga nous renvoient à la facette cruelle et sadique des complices de Pougatchev.

Ce bourreau, qui n'est autre que le Bachkir sans langue capturé dans la première partie du film alors qu'il distribuait des proclamations séditieuses, introduit une image monstrueuse de ces guerriers barbares à travers ses mutilations. Dans la plupart des adaptations (excepté dans la version de Yuri Tarich et celle d'Ekatarina Mikhailova), il est fidèlement représenté par rapport au roman :

Jamais je n'oublierai cet homme : il paraissait âgé de soixante et dix ans au moins, et n'avait ni nez, ni oreilles. Sa tête était rasée ; quelques rares poils gris lui tenaient lieu de barbe. Il était de petite taille, maigre, courbé ; mais ses yeux à la tatare brillaient encore.[366]

Dans les films, il conserve ce détail effrayant : sa langue a été arrachée afin qu'il ne puisse pas donner d'informations. Dans les adaptations qui le présentent, il est systématiquement interrogé ou battu par les officiers du fort jusqu'au moment où ils comprennent qu'il ne leur répondra jamais. On peut aussi relever que dans *La Tempesta*, cet épisode est remplacé par l'interrogatoire d'un cavalier capturé par les cosaques du fort qui donne toujours la même réponse : « Notre chef est le tsar Pierre III »[367]. Enfin lorsque Pougatchev occupe le fort, il est celui qui prépare la pendaison des officiers. Ce personnage au physique monstrueux à travers son visage mutilé préfigure dans le roman et dans ces films la barbarie qui va déferler sur le fort.

Ainsi dans ces adaptations, l'armée de Pougatchev prend les allures d'une horde barbare à travers leur déferlement torrentiel sur la forteresse de Belogorsk, les incroyables cruautés qu'ils infligent sur leur route illustrant leur sadisme, et leur aspect terrifiant.

1.2 L'exotisme.

Dans le roman comme dans les films, l'exotisme, qui est l'un des traits de cette barbarie cosaque, est d'abord traité à travers le cadre géographique dans lequel se situe l'histoire. Elle permet de

[366] Alexandre POUCHKINE, *La Fille du Capitaine*, op. cit., p. 661.

[367] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 39 : 33.

situer l'origine de la rébellion de Pougatchev et de ses troupes, composées en partie de cosaque du Yaïk, venant d'une contrée lointaine et hostile. De plus, l'inévitable camaraderie dont font preuve les cosaques dans leurs banquets ou leurs fêtes est l'occasion d'introduire un registre folklorique à travers la peinture de leurs chants, leurs danses et leurs coutumes traditionnelles témoignant de la couleur locale.

1.2.1 Un cadre à la fois lointain et inhospitalier.

Dans ces adaptations, l'exotisme est abordé à travers l'éloignement de la région où va se rendre le héros, Griniov. Pensant être envoyé à Saint-Pétersbourg, il est finalement contraint de se rendre à Belogorsk, non loin d'Orenbourg, dans des contrées inhospitalières. Dans la version de Victor Tourjansky, le héros parle du fort où il est affecté comme un « trou à des milliers de kilomètres »[368]. C'est la même réaction qu'on constate dans *Révolte russe* où il explique être envoyé au bout du monde[369]. Dans la version de 1928, le héros qui s'attend à être envoyé à Saint-Pétersbourg se décompose lorsqu'il apprend qu'il doit aller à Orenbourg si bien qu'il lâche son cerf-volant sur lequel on devine dessiné le continent africain barré de la mention "AFRICA", nous renvoyant à l'exotisme de sa destination[370]. Si certains films n'abordent pas les raisons qui obligent le héros à se rendre dans un fort si éloigné (celle de 2005 et celle de 1958), cette région prend les allures d'un lointain exil et représente une punition pour le héros. C'est les cas des deux adaptations italiennes où Griniov qui a abusé de la boisson est sanctionné en étant envoyé dans ce fort. Il s'en suit dans tous les films un voyage en troïka ou en kibitka dans une nature rude où la neige semble gommer les paysages et rend difficile l'avancée du héros, illustrant l'hostilité des lieux, jusqu'à la tempête dans laquelle il rencontre pour la première fois Pougatchev.

Ce cadre sauvage est dépeint de façon plus large dans *Révolte russe* où l'on peut voir Pougatchev dans le camp de vieux-croyants qui fut le point de départ de son entreprise. Dans ce camp enneigé, peuplé de raskolniens et de cosaques, Pougatchev révèle qu'il est Pierre III. Dans cette séquence la lumière du soleil se reflète dans la neige et donne un effet glacial à l'ensemble de l'image, impression confirmée par la condensation qui s'échappe de la bouche des personnages.

---

[368] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes,* op. cit., 04 : 58.

[369] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 08 : 03.

[370] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 04 : 52.

La main tremblante du vieux-croyant qu'on distingue lors de ce repas qu'ils partagent et qui produit une grande quantité de fumée, souligne encore cette vie rude dans ce climat hostile[371]. La peinture de cette contrée est aussi traitée dans la séquence où les cosaques du Yaïk se rendent à leur traditionnelle pêche sur le fleuve gelé avant que Pougatchev ne lance son appel à les rejoindre[372]. Un plan en contre-plongée les décrit forçant, en cadence, la surface gelée du fleuve à coup de piques comme s'ils achevaient un ennemi au sol. Ils en tirent d'imposants poissons illustrant la nature puissante et sauvage de ce pays reculé dans lequel ils vivent.

Enfin dans ce film, l'exotisme est aussi traité par l'univers pluriconfessionnel dans lequel évolue le héros. Outre les vieux-croyants que nous avons aperçus au côté Pougatchev, des bachkirs musulmans sont également présents dans le fort[373]. Au début de cette séquence où le héros sort de chez le Capitaine Mironov où il a été contraint de faire la paix avec son rival Chvabrine, on entend un appel à la prière lancé aux musulmans. Dans le champ de la caméra qui suit Macha à l'aide d'un travelling latéral, on distingue l'auteur de cet appel et deux hommes à genoux à ses côtés faisant la prière face au soleil crépusculaire, comme si nous nous trouvions très éloignés du monde de la Russie orthodoxe. On retrouve aussi des musulmans dans une yourte sur le marché qui se déroule dans la première partie du film, alors que Chvabrine offre des boucles d'oreilles à Macha. Autour des deux personnages, un travelling, accompagné d'une mélodie orientale, nous permet de nous rendre compte que cette yourte est occupée par plusieurs hommes aux traits asiatiques dont l'un d'entre eux, le plus vieux, porte un turban typique de la culture islamique. Du reste, ce marché est aussi l'occasion de mettre en lumière l'exotisme de cette contrée : on y trouve un spectacle de marionnettes, toutes sortes de bestiaux, des chevaux, mais aussi des dromadaires[374]. La présence de ce dernier animal renvoie le spectateur à la faune des pays lointains et ajoute une note orientale à l'exotisme qui se dégage du film.

D'ailleurs on retrouve cet animal dans l'adaptation muette de 1928 où des dromadaires entrent en file indienne, accompagnés de bachkirs, après la conquête de la forteresse. Un tronc d'arbre placé entre deux de ces animaux permet de procéder à la pendaison du Capitaine Mironov qui meurt dans l'indifférence générale comme le suggère ce gros plan sur la gueule du dromadaire

[371] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 16 : 00.

[372] *Ibid.*, 26 : 00.

[373] *Ibid.*, 39 : 57.

[374] *Ibid.*, 30 : 07.

ruminant tranquillement pendant que l'officier s'étrangle[375], comme si son destin n'avait aucune importance.

Ainsi dans ces adaptations l'exotisme se traduit par un cadre hostile et lointain caractérisé par le climat rude dans lequel le héros traverse cette région éloignée mais aussi par des éléments orientaux comme la présence des bachkirs musulmans ou encore de dromadaires.

1.2.2. Une camaraderie qui introduit des éléments de folklore.

Enfin les épisodes de camaraderie mettant en scène les cosaques sont l'occasion de dépeindre leurs mœurs pittoresques à travers les chants, les danses et les traditions folkloriques qui jalonnent leurs fêtes et leurs banquets.

Dans *La Tempesta*, le fort est le théâtre d'une grande fête qui célèbre le retour du printemps où l'on voit des cosaques, qui rejoindront bientôt Pougatchev, multiplier les acrobaties en tout genre[376]. Cette séquence s'ouvre sur un plan en légère plongée où de longues balançoires traversent le champ de la caméra et montent jusqu'à un ciel bleu et sans nuages, accompagnées d'une musique joyeuse annonçant le caractère festif de cette séquence. Le plan suivant met en scène des cavaliers cosaques qui traversent le fort, debout sur leurs chevaux, au milieu d'une foule qui les admire. Ils poursuivent leurs cascades typiques de la culture cosaque, montant à quatre sur un cheval galopant tandis que la foule répond par des hourras à chacun de leurs exploits, comme si nous assistions à une démonstration de leur folklore traditionnel. Ces acrobaties sont renouvelées durant une danse populaire, la *kazatchok*, qui se déroule dans la cour du fort. Aux côtés de femmes en habits traditionnels, les hommes se distinguent par des pas de danse accroupis et d'impressionnantes figures soulignant la dimension pittoresque et traditionnel de cette célébration. Enfin cette séquence se termine sur un plan d'ensemble[377], tourné en plongé décrivant un jeu auquel les cosaques se livrent accompagnés de leurs femmes : ils doivent sauter au-dessus d'une série de feu de camp allumés dans la cour du fort. Cet amusement atypique accentue un peu plus le caractère pittoresque de leur célébration. Cette

[375] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 45 : 34.

[376] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 40 : 26.

[377] *Ibid.*, 42 : 33.

image du folklore cosaque se retrouve, de façon plus succincte, dans *La Figlia del Capitano* où les cosaques se livrent à ce même amusement après avoir danser la *kazatchok*[378].

Dans la version de 1928, le mariage de Piotr et Macha est l'occasion d'une fête à laquelle participent les cosaques complices de Pougatchev. Cette séquence débute par deux cartons, le premier indiquant « le mariage », le second indiquant que les cosaques comptent tirer profit de l'absence de leur chef pour faire la noce, suggérant l'ampleur de la célébration qui va suivre. Le festin qui commence par un plan sur un cosaque distribuant de la bière nous suggère qu'il s'agit là d'un moment de grande beuverie comme le confirme le plan d'ensemble sur la salle de banquet décrivant les nombreux cosaques attablés, chantant, levant leurs verres et demandant plus d'alcool[379] . Alors que la fête bat son plein, une séquence se déroulant dans la cour interpelle le spectateur sur les divertissements pittoresques de ces guerriers. On y découvre un cosaque luttant contre un ours au milieu d'une foule amusée par ce combat[380], illustrant le caractère brutal de leurs jeux. Finalement le duel est interrompu par l'appel d'un cosaque à boire plus encore et qui offre à la foule un nouveau tonneau de bière sur lequel tous se ruent, nous rappelant leur penchant pour l'ivrognerie. Ainsi ce moment de camaraderie que constitue la célébration de ce mariage fait apparaître les mœurs exotiques de ces cosaques qui organisent des combats avec des bêtes sauvages, juste pour s'amuser.

Enfin dans ces adaptations, la camaraderie prend aussi forme lors d'un banquet qui suit la prise du fort par l'armée de Pougatchev. Dans la plupart des films de notre corpus, cette fête prend l'allure d'un opulent festin se déroulant dans une ambiance de franche camaraderie, ponctué d'éléments de folklore. Dans la version de Mario Camerini, la séquence s'ouvre avec l'image d'une hotte pleine de pommes qui sont distribuées à tous[381]. L'ambiance est joyeuse comme le suggère le bruit des couverts et les verres que l'on voit se lever au-dessus des tables où les guerriers font bombance. Après une discussion avec Chvabrine, Pougatchev décrète de sa voix tonnante que c'est le moment de chanter leur chanson. Le chant est repris en chœur par tous, comme le montre le travelling autour de la table, exprimant ainsi l'esprit de camaraderie qui

[378] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 28 : 05.

[379] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 55 : 37.

[380] *Ibid.*, 57 : 12.

[381] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 40 : 08.

règne entre les hommes et met en valeur cet élément de folklore que représente ce chant traditionnel[382].

On peut faire le même commentaire du film de Lattuada. Dans ce banquet, on retrouve ce même esprit de camaraderie à travers la musique et les rires et le gueuleton gargantuesque qu'ilustre la carcasse rôtie servie au centre de la pièce[383]. Si cette séquence ne nous gratifie pas d'une de leurs chansons pittoresques comme chez Camerini, elle est remplacée par la présence d'un violoniste accentuant l'aspect folklorique de la célébration[384]. Dans *Révolte russe*, on retrouve l'image d'un banquet fastueux accompagné d'un chant traditionnel reprit en chœur par ses compagnons manifestement ivres, levant joyeusement leurs verres[385], soulignant la camaraderie qui unie ces guerriers. Enfin dans la version de 1958, même si l'ambiance est maussade et que la table ne semble pas très remplie, si ce n'est de bouteilles d'alcool, on entend tout de même le chant mélancolique d'un cosaque qui envahit la pièce et que chacun écoute avec une forme de recueillement[386], comme pour illustrer une forme de culture commune entre ces cosaques.

Enfin dans *La Volga en flammes* et dans le court-métrage d'animation, on ne trouve que très peu d'éléments de folklore. Dans le film français, malgré une grande profusion de nourriture et de boisson, le banquet se déroule dans une ambiance terne bien que bruyante par le bruit des fourchettes et des couteaux. L'environnement que retranscrit le travelling[387] dépeint plutôt une atmosphère de cantine militaire qu'un festin barbare. Ce n'est que lorsque Olga fait son apparition au côté de l'usurpateur qu'on distingue une musique extradiégétique dont les accords peuvent faire penser à une mélodie traditionnelle. Enfin dans le film de Mikhailova, Pougatchev est seul à une table bien garnie[388] mais le véritable festin se déroule autour du feu au-dessus duquel on distingue une carcasse qui rôtie et autour duquel l'esprit de camaraderie se matérialise à travers deux soldats qui s'imbibent et chantent en chœur des paroles incompréhensible au passage du héros[389].

---

[382] *Ibid.,* 41 : 45.

[383] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête),* op. cit., 1 : 01 : 31.

[384] *Ibid.,* 1 : 02 : 11.

[385] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe),* op. cit., 1 : 12 : 42.

[386] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 53 : 10.

[387] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes,* op.cit., 59 : 04.

[388] Ekatrina MIKHAILOVA, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* Russie, Animos, 2005, couleur, 16 : 29.

[389] *Ibid.,* 16 : 12.

Ainsi par ces éléments de folklore disséminés dans ces moments de fête et le cadre lointain et sauvage de l'intrigue, ces films dépeignent le côté folklorique de cette armée et des cosaques qui la compose. Elle étoffe d'une dimension exotique leur effrayante image de barbare déferlant comme une vague-submersion dans la steppe, renvoyant à la couleur locale.

2. Le cosaque héros du peuple.

A l'instar d'atamans restés légendaires, le cosaque Pougatchev est la figure du héros populaire, un sauveur venu les libérer à travers un soulèvement émancipateur. Issu des masses laborieuses, il va parvenir à s'imposer à elles comme un « tsar du peuple » jusqu'à sa capture et son exécution qui permettent de mesurer l'espoir qu'il symbolisait pour tous ceux qui le suivaient.

2.1 Pougatchev, un cosaque issu du peuple.

Ce qui fait d'abord de Pougatchev un héros populaire à l'écran, ce sont ses origines sociales qui apparaissent lors de sa première rencontre avec le héros et que l'on devine à travers son illettrisme.

Lors de la rencontre entre le héros et Pougatchev, ce dernier n'est pas encore l'usurpateur qui va faire vaciller la Russie, mais un banal cosaque de basse extraction qui n'est pas différent de ceux qu'il va soulever. Ce célèbre épisode du roman est représenté dans toutes les adaptations puisque c'est à ce moment crucial de l'intrigue que Piotr Griniev offre sa fameuse touloupe à Pougatchev, ce qui lui sauvera la vie à postériori.

C'est lors de son voyage en troïka vers Belogorsk que les deux personnages se rencontrent. Dans l'adaptation de Tarich, de Kaplunovsky, de Proshkin et de Mikhailova, qui se conforment au roman, c'est Pougatchev qui vient à la rencontre de la kibitka du héros et de son conducteur désorienté par la tempête de neige[390]. A l'inverse, dans celle de Camerini, de Lattuada, de

[390] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 8 : 40. / Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 2 : 26. / Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 8 : 23. / Ekatrina MIKHAILOVA, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 2 : 45.

Tourjansky, c'est Piotr qui vient en aide à cet inconnu en fâcheuse posture[391]. Mais dans les deux cas, il fait valoir sa qualité d'homme de la région, familier de ce climat rigoureux et de la géographie des lieux. A ce titre il lui suffit de sentir l'odeur de la fumée d'une auberge, ce qui relève de l'exploit dans ces conditions climatiques, pour guider le chemin du véhicule, comme s'il possédait l'odorat d'un animal vivant dans ces contrées hostile et qu'il appartenait à la faune locale, soulignant son enracinement à ce territoire. Pougatchev n'est à ce moment de l'histoire qu'un simple cosaque de la région que le héros rencontre par hasard. Sa manière de s'orienter et sa connaissance du terrain font de lui un homme du cru, au même titre que la population qui vit dans cette contrée. Dans *La Figlia del Capitano*, il fait même valoir sa qualité de cosaque[392] en expliquant la manière dont ces derniers parviennent à se retrouver quand ils s'égarent dans un tel contexte. Ainsi, c'est en simple cosaque, en homme du peuple ou en autochtone que Pougatchev se présente la première fois à l'écran et au héros.

La séquence de l'auberge où le héros fait halte avant d'entrer à Belogorsk et offre sa touloupe en remerciement, confirme les origines populaires de Pougatchev et se retrouve dans toutes les adaptations[393], sauf celle de Camerini où les personnages se quittent sur la route menant au fort et celle de Yuri Tarich où les personnages se rendent directement à Belogorsk pour passer la nuit. Dans cette séquence, Pougatchev fait figure d'habitué dans cette auberge où il échange de mystérieuses paroles avec certains convives, préparant ainsi le déclenchement de la révolte et illustrant son enracinement dans la région. La suite de cette séquence souligne sa nature cosaque à travers les paroles qu'il échange avec Piotr. Ce dernier veut offrir une tasse de thé pour remercier son guide, mais Pougatchev lui répond que le thé n'est pas une boisson cosaque et qu'il préférait de la vodka. A travers cette tradition qu'il apprend au héros, on constate que ce personnage revendique son appartenance à la cosaquerie et par la même occasion au peuple opprimé qui va bientôt se soulever.

Enfin la touloupe que lui offre Piotr n'est autre qu'un geste de charité d'un noble envers un pauvre cosaque, symbolisant le bas peuple et nous renvoyant à ses origines plébéiennes. On

---

[391] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 09 : 20. / Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 09 : 38. / Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes*, op.cit., 8 : 07.

[392] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 10 : 15.

[393] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 6 : 15. / Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 9 : 50. / Ekatrina MIKHAILOVA, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 4 : 49. / Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 13 : 50. / Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes*, op.cit., 12 : 40.

peut commenter de la même manière ce cadeau du héros dans le film de Camerini où cet épisode se déroule sur la route menant au fort, au milieu d'un paysage glacial qui montre bien la nécessité pour Piotr d'offrir ce manteau à ce brave guide qui en a plus besoin que lui[394].

Enfin son illettrisme est rappelé dans certains films comme une preuve de son absence d'éducation et par conséquent de sa non-appartenance au monde de l'aristocratie et de la noblesse qu'il combat. Elle est évoquée dans la version de Kaplunovsky et de Proshkin à travers un épisode qu'on retrouve dans le roman, où Saviélitch vient réclamer le dédommagement des biens de son maître qui ont été pillé par les hommes de Pougatchev[395]. Dans ces deux adaptations, Saviélitch tend une lettre à l'usurpateur avant son départ du camp de Belogorsk. Ce dernier feint de ne pouvoir déchiffrer l'écriture du serviteur qu'il déclare illisible et demande à l'un de ses camarades de lire à sa place. Dans la version de Tarich, l'illettrisme de Pougatchev permet de mettre en lumière le personnage de Saviélitch qui s'est affranchi de son jeune maître, ce que nous commenterons un peu plus loin. Le nouveau secrétaire de Pougatchev surprend ce dernier essayant d'apprendre à écrire seul dans son bureau et décide alors de lui enseigner l'écriture. Ces différentes références à l'absence d'éducation qu'a reçu Pougatchev permettent de le rapprocher son personnage des basses couches sociales qu'il mène à la rébellion et renvoie l'image d'un imposteur qui est à l'origine un simple homme du peuple.

2.2 Le « tsar des pauvres ».

Dans ces adaptations, Pougatchev sera consacré en tsar des pauvres à travers les marques qu'il tient comme preuve de son identité, par son entrée triomphale dans le fort et son rôle de juge durant le procès qu'il organise, ainsi que par son éloquence et son charisme qui en font un tribun populaire capable de soulever les foules.

[394] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 12 : 10.

[395] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 49 : 05. / Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 16 : 35.

2.2.1 Les marques du pouvoir.

On peut alors se demander comment un simple cosaque illettré peut-il espérer se faire passer pour le défunt tsar Pierre III et entrainer avec lui toute une révolte sociale dont il sera le chef populaire. La réponse se trouve en premier lieu dans ces fameuses marques impériales qui constituent les preuves, selon lui, de ses prestigieuses origines et qu'il exhibe dans plusieurs adaptations.

Ce sont d'abord les tatouages qu'il a conservé sur sa poitrine qui constituent les "preuves" de sa légitimité aux yeux des siens. Dans l'adaptation de Proshkin, Pougatchev exhibe son corps aux vieux-croyants chez qui il s'est réfugié pour finir de les convaincre de son usurpation[396]. Après avoir enfilé la touloupe que lui a offerte Piotr Griniov, Pougatchev sort de sa petite isba et avance pieds nus dans la neige, dos à la caméra et demande à ses compagnons s'ils ont entendu parler des marques impériales. C'est alors qu'il jette à terre sa touloupe et que ses compagnons, face caméra, se découvrent et s'agenouillent devant celui qu'ils prennent désormais pour le tsar Pierre III. Ce plan est filmé à travers une porte et met en place une mise en abime de cette scène. C'est l'histoire dans l'histoire, ou plutôt avant l'histoire : le prologue de l'aventure de Pougatchev (qu'on ne retrouve pas dans le roman). Il se met presque à nu dans un cadre d'une blancheur immaculé comme pour symboliser la naissance de son imposture et de son aventure historique. Ainsi, il s'impose comme chef chez les raskolniens où il fait figure d'élu.

Ces marques sont aussi traitées dans *La Figlia del Capitano* mais de façon moins décisive puisqu'elles prennent les atours d'une simple anecdote : dans son repaire de Berd, Pougatchov, torse nu, est massé par une jeune femme ce qui permet au spectateur d'observer ces fameux tatouages dont il explique la provenance[397]. Il évoque néanmoins ce souvenir dans la discrétion de sa tente où sont présents ses généraux, sa masseuse et sa concubine, illustrant qu'il est bien conscient que c'est grâce à ses signes qu'il peut poursuivre son imposture. Dans la version de Tourjansky ces marques sont juste évoquées par un cosaque qui demande à Piotr de se joindre à la table du faux tsar[398]. Il explique que ce dernier est allé au bain devant tout le monde pour exhiber ses fameuses marques, démontrant ainsi l'importance cruciale de ces signes pour la

[396] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 18 : 00.

[397] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 56 : 10.

[398] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes*, op.cit., 1 : 01 : 41.

réussite de son imposture. Elle permet d'obtenir la loyauté de ceux qui ont décidé de lui faire allégeance et confirme l'authenticité de sa revendication au trône de Russie.

2.2.2 L'entrée dans la forteresse de l'usurpateur.

Le procès mené par le faux tsar est un épisode incontournable du roman et se trouve représenté dans toutes les adaptations de notre étude. Si elle est toujours synonyme de cruautés comme nous l'avons évoqué, elle est aussi l'occasion d'une entrée glorieuse de l'usurpateur dans le fort qui confirme ainsi son statut de faux tsar et semble vécue comme un moment de libération par le peuple présent dans ces lieux.

Les films de Tourjansky, Camerini et Lattuada présentent en effet l'arrivée de l'usurpateur de façon triomphale. Dans *La Volga en flammes*, la séquence décrivant son entrée dans la ville ressemble à l'apparition d'un héros salvateur[399]. Après le passage de quelques cavaliers envoyés en reconnaissance dans le fort annonçant l'arrivée de Pougatchev on observe un plan moyen filmant de face la porte du fort en contre-plongée, décrivant le cosaque à la tête de son armée avançant au petit trot, illustrant son statut de vainqueur et de chef suprême de la révolte. Son apparition est accompagnée d'un tintement de cloche et d'un chœur de voix masculines aux accents glorieux, comme pour célébrer la venue de leur souverain légitime. Arrêtant son cheval dans la cour et se plaçant orgueilleusement de profil à la caméra, le cadre le place au centre de l'image, sous une icône du Christ, et à la droite de la brillante coupole de la chapelle orthodoxe du fort. Cette disposition de l'image donne l'impression que Pougatchev vient en sauveur des masses laborieuses, comme une aide divine. A cette population qui le regarde avec crainte, comme l'indique le plan rapproché poitrine sur leurs visages émaciés, le cosaque, souriant avec bienveillance, leur répond en prenant une bourse et en leur jetant des pièces que la populace s'empresse de ramasser, accourant de tous les coins du fort, comme s'il était facilement parvenu à rassembler le peuple autour de lui par ce biais. Le plan terminant la séquence est filmé du point de vue du clocher où le sonneur a quitté son poste pour se joindre à la foule qui ramasse l'argent. Ce plan en plongée oblique, dont le champ est gêné sur les côtés par la présence des cloches, offre une vue d'ensemble sur la foule qui acclame la générosité de Pougatchev, illustrée par les cris, les bras levés et les hourras de la foule qui lui fait face. Il est ainsi représenté comme le défenseur des plus pauvres dont il vient de gagner la confiance et symbolise l'espoir d'un

[399] *Ibid.,* 46 : 03.

salut inespéré, presque miraculeux. Son entrée le décrit comme un seigneur bienveillant, un roi des pauvres célébré comme un héros du peuple.

Dans *La Figlia del Capitano*, l'arrivée de Pougatchev dans le fort de Belogorsk est l'occasion d'une entrée triomphale d'un leader attendu par la population. Un plan d'ensemble décrit l'enthousiasme qui accompagne l'apparition du cosaque à travers une contre-plongée qui permet de distinguer la haie d'honneur qui est formé au passage des troupes[400]. Cette haie est composée d'une foule de paysans sur la gauche du cadre, et d'une ligne de guerriers sur la droite, comme illustrant l'union de l'armée et du peuple qui consacre Pougatchev comme leur souverain légitime. La musique qui accompagne cette entrée est lourde, accentuée par de puissants cuivres qui soulignent son triomphe. Au passage de l'usurpateur, les vivats s'élèvent comme les lances des paysans et les fusils des soldats, exprimant la joie libératrice qui s'empare d'eux. Ainsi son entrée dans le fort est dépeinte comme celle d'un puissant seigneur et de son armée, venus débarrasser le peuple de l'oppression.

Cette séquence est assez proche de celle qu'on découvre dans *La Tempesta*, où elle dépeint l'entrée de Pougatchev comme celle d'un puissant chef barbare attendu par la population. Un plan d'ensemble tourné en plongée décrit l'arrivée des troupes et de leur chef dans le fort de Belogorsk, rythmé par un inquiétant tambour à la manière d'un péplum, comme si un empereur de l'antiquité allait faire son entrée[401]. Traversant une haie d'honneur formée par ses soldats aux lances levées, il déclenche les cris heureux de la foule massée derrière la haie qui l'attend. Loin d'être accueillit comme un imposteur, son arrivé est vécu comme une grande nouvelle par la population malgré le destin funeste qui attend le héros et ses compagnons.

2.2.3 Le procès.

Dans les autres adaptations, le moment de son entrée n'est pas traité, au contraire du procès expéditif qu'il mène une fois dans la forteresse. Cet épisode le dépeignant comme un souverain tout-puissant, jouissant du droit de vie ou de mort sur ceux qui ne lui font pas allégeance, consolide un peu plus son image de tsar des pauvres. D'ailleurs cet épisode inspira le peintre Vassili Perov à travers son tableau « Le Jugement de Pougatchev » dont on retrouvera certains traits dans ces adaptations

[400] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 37 : 10

[401] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 55 : 30.

Dans la version soviétique de 1928, l'entrée de Pougatchev est précédée d'un carton indiquant : « Le Procès ». Il est suivi d'un plan d'ensemble tournée en plongée décrivant la cour du fort où on peut distinguer la foule qui s'est formée en cercle et qui remplit toute la partie inférieure du cadre, soulignant ainsi le caractère populaire de l'évènement[402]. Grâce à un travelling sur la droite, on découvre la raison de cet attroupement, la présence de Pougatchev assis au pied de la bâtisse sur un petit escalier, à l'instar du tableau de Perov, nous donnant l'impression que nous assistons à un évènement historique. Dès le début de cette parodie de procès, le cosaque est le centre de toutes les intentions comme le montre la disposition de la foule et des cavaliers qui l'entourent. La lumière qui le désigne au milieu du cadre fait de lui une sorte d'élu au milieu de cette foule populaire et devant ses guerriers. Le plan moyen qui suit le décrit de trois-quarts face, assis, entouré d'enfants et d'un chien à ses pieds qu'il caresse avec Chvabrine. A l'arrière-plan, contre le mur de la maison et dans l'escalier on distingue ses lieutenants tenant ses bannières. Ce tableau symbolise la facette la plus radieuse de Pougatchev, celle d'un souverain idéalisé, bienveillant avec les plus faibles et appuyé d'une garde rapprochée qui porte haut les couleurs de leur chef. Cette impression se confirme quand on le voit s'amuser d'un morceau de pain rassis avec des enfants dont la présence, à travers un gros plan sur leur visage souriant, adoucie un peu plus le tableau.

Cependant, on entrevoit la facette plus menaçante du personnage quand son visage s'assombrit à la vue du capitaine qui se tient à genoux, les poignets ligotés, signe de son impuissance. Pour décider de son sort, il va agir avec magnanimité en demandant l'avis du peuple qui l'entoure. L'un d'eux sort de la foule et explique par ses gesticulations qu'ils le veulent pendu, ce à quoi il consent en un mot et en un geste symbolique : il brise le solide pain rassis qu'on lui a offert à son arrivée. A travers cet homme qui sort de la foule et qui demande la pendaison on comprend que c'est à la base du peuple que Pougatchev s'adresse, ce qui renforce sa dimension de chef populaire. Son geste pour signifier la sentence renvoie à la dureté de son caractère impitoyable. Du reste, la manière dont sont filmés les prisonniers, par un plan moyen tourné de face et en légère plongée, accentuant leur situation précaire, place le spectateur à la place de Pougatchev, suggérant le sentiment de domination du cosaque et surtout sa position de toute-puissance faisant de lui un souverain. Ce constat se confirme par le tableau représentant le visage de Catherine II se transformant progressivement en Pougatchev[403]. Il possède donc dans ce film

[402] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 41 : 10.

[403] *Ibid.,* 45 : 40.

une double facette qui le représente à la fois comme un faux tsar très populaire et comme un ennemi acharné de l'aristocratie.

Dans *La Volga en flammes*, alors que les potences sont prêtes, le héros en compagnie du commandant et de son lieutenant, sont amenés devant Pougatchev, entourés d'une foule vindicative contre ses anciens maîtres[404]. Un plan en contre-plongée présente au spectateur un cadre dont la partie gauche est occupée par une ligne de militaires au garde-à-vous, au centre un luxueux trône placé au sommet des marches, et en arrière-plan d'une somptueuse porte décorée d'arabesques qui jouxte une nouvelle ligne de soldats au garde-à-vous. On a le sentiment que seul un roi peut sortir de cet accès tant le faste et la présence militaire se fait sentir. Ainsi on aperçoit d'abord un cosaque sortir de cette porte, se plaçant à droite du trône, demandant le silence et annonçant, comme dans un protocole officiel d'une cour royale, l'entrée du tsar. Pougatchev fait alors son apparition, son fouet à la main, l'air affable, comme un roi établi, sûr de son pouvoir.

A son arrivée, un plan d'ensemble permet d'observer la foule s'incliner devant lui, suggérant la force de sa récente autorité. Assis sur son trône, un plan en contre-plongée le place dans une posture dominante par rapport au héros et ses camarades. La présence de Chvabrine et de son lieutenant derrière ses épaules crée l'illusion d'un pouvoir royal classique où les conseillers du souverain sont toujours présents lorsque celui-ci doit prendre une décision, prêts à lui glisser des recommandations à tous moments, ce que ne manque pas de faire le rival du héros. C'est d'un simple geste du bras qu'il envoie à l'échafaud ceux qui refusent de lui prêter serment, décrivant ainsi sa toute-puissance et son caractère impitoyable avec les représentants du régime impérial. Enfin les supplications de Saviélitch (nommé Ivan dans cette adaptation), qui s'agenouille devant le cosaque et lui baise la main, ne font qu'accentuer à l'écran la dimension impériale que prend Pougatchev dans cette séquence. Enfin le dernier plan nous décrit l'usurpateur quittant les lieux sur son cheval, devant une foule composée de soldats et de paysans à sa suite, criant de joie comme s'ils couraient après leur sauveur adoré. Ainsi, dans la Volga en flammes, le personnage de Pougatchev est décrit comme un tsar populaire auquel le peuple se soumet volontiers, voyant en lui une sorte de messie, leur espoir de salut.

Chez Camerini, la caméra se place à hauteur d'épaule de Pougatchev[405], nous donnant son point de vue sur la foule. La plongée permet de mesurer l'étendue du peuple présent, en même temps

[404] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes*, op.cit., 48 : 00.

[405] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 37 : 22.

que son pouvoir, qui s'étend à perte de vue et nous place dans la posture de domination de l'usurpateur. Ce dernier est traité avec tous les égards dus à son rang prétendu puisque plusieurs femmes se pressent pour lui porter les icônes, le pain et le sel. En un mot et un geste du bras, il envoie ceux qui ne le reconnaissent pas comme tsar légitime à la potence ce qui ravit les siens comme en témoignent les cris qui succèdent chacune de ses décisions, qu'il gracie Chvabrine ou qu'il condamne Mironov. Enfin l'intervention de Saviélitch met une touche finale à cette peinture du « tsar du peuple » à travers son assujettissement pitoyable caractérisé par ses habituelles supplications à genoux qui font fléchir Pougatchev, se souvenant de la touloupe offerte et faisant ainsi preuve de miséricorde et de justice, comme le ferai un tsar digne de ce nom.

Lattuada reprend le procédé de Camerini qui consiste à filmer ce procès du point de vue de l'usurpateur en plaçant la caméra dans son dos, à hauteur d'épaule[406]. On l'observe recevoir les honneurs dus à son rang à travers l'icône qu'il embrasse et le traditionnel pain et sel qui lui sont offert avant qu'il ne s'assoie et qu'il soit présenté par son lieutenant comme le tsar Peter III. Cette manière de l'annoncer au peuple rappelle au spectateur les traditions protocolaires qui accompagnent les souverains. Lorsqu'il s'adresse au Capitaine Mironov, il le fait en toute quiétude, lentement avec un ton doux et mesuré, l'appelant même « Dear friend » (Cher ami) ce qui contraste avec son statut de chef de guerre d'une horde barbare et le rapproche de celui de tsar. C'est d'ailleurs un de ses lieutenants qui se charge de formuler la sentence, ce qui montre qu'il n'éprouve guère de satisfaction à les faire exécuter malgré la réaction enthousiaste de la population après chaque décision. Enfin, comme dans les versions précédentes, Saviélitch fait allégeance à l'usurpateur pour essayer de sauver son maître en lui demandant de l'épargner, genoux à terre, baisant sa main. Ainsi, se souvenant de leur première rencontre, il prend sa seule décision du procès, celle de gracier Piotr avant de mettre un coup de botte à Saviélitch. Il fait preuve de mansuétude à l'égard du héros et adoucie par la même occasion la perception de son personnage même si elle est aussitôt ternie par ce coup de pied.

Enfin la mort de Vasilisa Iegorovna et du Capitaine Mironov provoque le désespoir de Macha qui se précipite sur l'estrade et tape à poing fermé en pleurant sur la poitrine de Pougatchev, ce qui illustre l'impuissance de la jeune fille devant le pouvoir du cosaque. Après l'avoir repoussé on pourrait s'attendre à une réaction brutale du cosaque mais Chvabrine, qui vient de rejoindre ses rangs, réclame sa clémence par un pieu mensonge : il explique qu'il s'agit de la nièce du

[406] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 56 : 30.

prêtre du fort. Il lui répond alors qu'elle est bien trop jolie pour être pendue ou pour dormir seule et demande à ses gardes de l'emmener. Ainsi, il se montre compréhensif envers la jeune fille en ne la faisant pas exécuter sur-le-champ, puis inquiétant quand il expose les raisons de son indulgence. La séquence se termine par l'apparition des soldats du fort forcés de faire allégeance et lançant des « Hourras » à répétition illustrant leur soumission, ce qui soigne un peu plus son image de tsar. On est donc face à un Pougatchev à deux facettes, celle d'un inquiétant chef barbare qui fait son entrée dans le fort mais qui se montre finalement affable et indulgent.

Cette peinture du procès qui fait de Pougatchev le tsar des pauvres trouve néanmoins des nuances chez Kaplunovsky, Proshkin et Mikhailova. Chez cette dernière, la séquence débute par une apparition de l'usurpateur sur une sorte de passerelle où apparaît derrière lui un trône dont la partie supérieure du dossier forme une couronne au-dessus de sa tête[407]. La contre-plongée permet de distinguer sous cette passerelle plusieurs potences qui s'élèvent pendant que ses généraux apparaissent derrière son trône. L'ensemble de l'image prend des tons rouge et noir qui font écho au bruit de flammes qui crépitent et à la lumière lugubre. Ainsi, c'est en souverain cruel que Pougatchev est représenté comme l'indique la présence de gibets sous son trône laissant présager de nombreuses exécutions, il fait en quelque sorte figure de tsar de la pendaison. La façon dont il se débarrasse sans ménagement du Capitaine Mironov et sa voix lente, lourde et menaçante, produisent une sinistre impression sur le spectateur qui n'a ainsi plus de doute sur le caractère sanguinaire de la marionnette représentant Pougatchev. Ce sentiment s'estompe légèrement lorsqu'il gracie Piotr par l'entremise de Saviélitch, qui le reconnait comme le tsar, malgré les recommandations du perfide Chvabrine chuchotant à l'oreille de ce dernier. Dans cette adaptation, l'absence de peuple lors de ces jugements écarte la dimension populaire du cosaque, il ne reste que sa facette inquiétante et cruelle atténuée par une forme d'indulgence à l'égard du héros.

On peut faire le même constat dans *Révolte russe* d'Alexander Proshkin où l'usurpateur traverse la cour de la forteresse sans recevoir d'accueil populaire. Ce dernier se contente simplement de faire des promesses à tous les soldats qui lui feront allégeance en s'engageant à récompenser celui qui tuera le plus de nobles, ce qui illustre d'emblée son caractère sanguinaire[408]. Assis de façon nonchalante sur un trône où l'on reconnait l'aigle impérial à deux têtes et où il reçoit le pain et le sel, Pougatchev d'un geste du gant envoie à l'échafaud le capitaine et son lieutenant

[407] Ekatrina MIKHAILOVA, *Капитáнская дóчк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 13 : 50.

[408] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 05 : 45.

dans un silence glacial, accentué par la condensation qui s'échappe de la bouche des personnages, illustrant la brutalité des décisions prises par le cosaque. Chaque condamnation se fait dans un silence inquiétant qui n'est rompu que par le bruit de la corde qui se resserre sur la gorge des condamnés, soulignant un peu plus la dimension sanguinaire de ce faux tsar. Lorsque Saviélitch s'interpose pour sauver la vie de son maître en implorant à genou son pardon, Pougatchev éclate d'un rire cruel en même temps que ses soldats qui l'entourent, donnant l'impression d'une bande de guerriers ricanant des malheurs d'un vieil homme, comme s'il s'agissait d'un groupe de malfrats loin d'être dignes de faire partie de la cour d'un tsar. Même les pièces qu'il distribue en quittant la forteresse ne suffisent pas à altérer cette image de Pougatchev plus proche du vulgaire chef de bande que d'un souverain impérial. L'absence de présence populaire qui aurait pu soutenir ces exécutions illustre la violence aveugle qui accompagne son insurrection.

On retrouve d'ailleurs chez Kaplunovsky cette image de chef de bande mais aussi celle du tribun populaire capable de soulever les masses par son éloquence. La séquence du procès démarre par un plan taille filmé en contre-plongée dépeignant le cosaque dans l'un de ces fameux discours au peuple[409]. On distingue à l'arrière-plan des rangées de guerriers debout, à hauteur d'épaule du chef, sous un ciel d'hiver qui projette une faible lumière sur l'ensemble, comme si nous étions à l'aube d'une nouvelle ère. Il lit sa proclamation à tous (alors qu'on le sait illettré) avec une forte voix qui appuie sur chaque mot. Ce cadre le surélevant par rapport à la foule et sa lecture déterminée font de lui une sorte de leader politique s'adressant à la tribune, haranguant la plèbe. D'ailleurs le plan suivant permet d'embrasser d'un coup d'œil la diversité composant cette foule nombreuse où l'on distingue femmes et hommes de tous âges et de toutes origines, démontrant que c'est au peuple tout entier qu'il s'adresse.

Après avoir terminé son discours, il fait pendre le capitaine et son lieutenant, laisse Vassillia périr d'un coup de sabre, et s'assoie sur un trône qui lui a été installé au sommet des marches de la maison des Mironov, dans une posture dominante qui rappelle celle du tableau de Perov, comme s'il était au sommet de sa gloire. Alors que Piotr est trainé sur l'escalier jusqu'aux pieds de Pougatchev, un plan poitrine sur ce dernier laisse voir ses lieutenants et ses soldats à sa gauche en arrière-plan et Chvabrine qui chuchote au-dessus de son épaule droite. On a ainsi l'image du roi sur son trône dans une position dominante et de son conseiller perfide qui lui glisse discrètement à l'oreille ses recommandations. La sentence de mort, prononcé d'un geste

[409] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 48 : 10.

de la main souligne sa toute-puissance. A cela s'ajoute l'entrée en scène de Saviélitch qui vient au secours de son maître en suppliant pitoyablement l'imposteur. Il s'agenouille et l'implore renforçant d'autant plus sa dimension de souverain légitime. Enfin sa moquerie au sujet de l'air étourdi de Piotr fait rire toute la foule, décrite par plusieurs plans succincts, montrant sa connivence avec le peuple et son statut de tsar des pauvres se jouant des malheurs d'un jeune noble. Enfin avant de prendre ses quartiers, on l'observe sur son cheval, lançant des pièces à son peuple qui se précipite pour les ramasser tout en criant « En marche peuple orthodoxe ! », à l'instar d'un tsar s'appuyant sur la dimension religieuse de ses sujets pour assoir son autorité. La fin de cette séquence est représentative de cette image de héros du peuple qui s'allie les plus fragiles par sa générosité et qui, par son combat, doit les mener à la liberté. Dans ce film, Pougatchev a donc moins l'image d'un souverain bienveillant que celle d'un agitateur révolutionnaire qui a su s'allier les masses grâce à ses promesses de liberté et de richesses.

2.2.4 Un héros qui attire les foules.

Cette facette de tribun qui par son éloquence inspire les foules et les mène à la révolte tel un leader populaire ne se retrouve finalement que dans trois autres adaptations, celle de Camerini, de Lattuada et de Proshkin. Dans *La Figlia del Capitano*, alors que Pougatchev est parvenu à s'échapper de Belogorsk attaquée par surprise par les troupes impériales, on le retrouve cherchant à remobiliser son armée par un discours galvaniseur[410]. Le cosaque surgit de la partie inférieure du cadre, comme s'il venait de monter sur une estrade et devient l'objet d'un gros plan tourné en contre-plongée sur son visage déterminé, soulignant le piédestal sur lequel il est placé et son visage reflétant la dignité d'un souverain. On l'entend lancer son appel au peuple et aux troupes avec un ton passionné, ses yeux regardant en tous sens comme pour s'assurer de capter l'attention de tous, illustrant son emprise sur ses sujets.

Dans *La Tempesta*, Pougatchev illustre tout son pouvoir de persuasion sur les masses alors que les troupes de Souvorov l'encerclent autour de Belogorsk. Sur le champ de bataille, voulant se frayer un passage en force à travers les feux ennemis, il prend au défi l'un de ses généraux qui prétend que le peuple ne lui suivra pas dans une telle manœuvre[411]. D'une main levée, il fait taire toute la steppe et dans ce silence de cathédrale, il promet de sa voix tonnante que leur

[410] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 16 : 00.

[411] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 1 : 30 : 00.

armée sera invincible si elle parvient à faire la jonction avec les Tatars, que leur victoire apportera la liberté au peuple russe, et que même si certains mourront dans cette opération, ils le feront pour leurs enfants et leurs familles. Ce discours grave, visant à faire vibrer la corde sensible fait mouche dans la plèbe comme l'indiquent les différents plans rapprochés poitrine sur les paysans dont les visages se contractent avec émotion à l'évocation d'une victoire prochaine et de l'avènement d'un nouveau monde pour les plus pauvres. C'est d'ailleurs le visage d'une paysanne, scruté à plusieurs reprises par la caméra qui conclut ce discours par la réponse qu'attendait Pougatchev. Après une pause dramatique où elle regarde ses jeunes enfants, on l'entend dire : « The future...Forward ! » (Le futur... En avant !). Cette dernière met un coup de fouet à ses chevaux et entraîne avec elle toute la masse sous les yeux satisfait du cosaque, illustrant son charisme et son éloquence digne du tsar des pauvres.

Dans *Révolte russe*, Pougatchev cherche à s'attacher les cosaques du Yaïk au début de son imposture. Pendant leur traditionnelle pêche sous la glace que nous avons déjà évoquée, la présence de l'usurpateur est signalée par des coups de feu qui retentissent dans l'air, attirant l'attention de tous, comme un évènement important mais inattendu[412]. Après avoir été présenté par Pyanov, un cosaque qu'il a rencontré au camp des raskolniens et qui représente un gage de confiance pour ses anciens camarades, on remarque un plan sur Pougatchev un peu inquiet se tournant vers Bièloborodov, comme s'il redoutait d'être pris pour un imposteur. Après un discret signe d'acquiescement du vieux-croyant lorsque la foule répond positivement à son appel, il descend à cheval au milieu de ceux qu'il veut entraîner avec lui. Marchant entre les cosaques, il leur promet le retour des libertés qui leur ont été confisqués, de leur donner les terres du Yaïk depuis sa source jusqu'à son embouchure, des richesses et de la nourriture en abondance. Son déplacement constant dans leur rang, son discours exaltant et l'importance de ses promesses illustrent le fait qu'il cherche à faire l'unanimité chez les cosaques dont les visages graves montrent à quel point ils sont sensibles à ses paroles. Enfin quand il leur promet avec force qu'il ne les abandonnera jamais, un plan d'ensemble tourné en plongé permet de les voir s'agenouiller et crier de joie, démontrant ainsi la réussite de sa harangue, avant de leur rappeler le destin funeste qui les attend s'ils le trahissaient, illustrant ainsi son caractère de souverain à la fois sanguinaire et généreux. Ainsi Pougatchev est dépeint dans ces films comme un talentueux orateur, dont l'éloquence fait mouche chez le peuple comme chez les cosaques. Promettant la

[412] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 27 : 40.

liberté et la richesse à ceux qui le suivront, il subjugue et galvanise les masses comme un leader politique ou un tribun populaire.

Ainsi, il assure le succès de son insurrection en attirant les masses laborieuses qu'il pousse à la révolte par l'éloquence de ses discours et le charisme dont il fait preuve lorsqu'il prend ce rôle de tribun populaire.

2.3 L'exécution de Pougatchev ou les adieux d'un héros populaire.

Représenté en bête fauve ou en héros du peuple, le trajet en cage et l'exécution de Pougatchev est le point d'orgue de toutes ces adaptations qui le représente en martyr ou renégat.

2.3.1 La capture et le trajet…

Dans les deux films italiens et dans la version muette, la séquence décrivant son humiliante captivité, encagé sous la surveillance de Souvorov dépeint une bête fauve, cible des moqueries de son geôlier et de ses soldats.

Sale et déguenillé comme au début de son aventure, que sa cage soit de bois ou de fer, il est harcelé par les soldats. Dans *La Tempesta*[413], à l'occasion d'une halte sur le chemin de Saint-Pétersbourg, l'un des soldats qui déjeune sur l'herbe décide de venir taquiner Pougatchev assis sur la paille de sa cage, l'air profondément désabusé de sa situation. L'homme lui tend du bout de son sabre une carcasse de viande qu'il tente de lui faire manger de force en lui collant à la figure. Cette humiliation conjuguée à sa captivité dans une cage rouillée au sol rempli de paille donne l'impression au spectateur que Pougatchev est traité moins comme un criminel ordinaire que comme une bête sauvage et dangereuse. Du reste sa réaction à cette première provocation et aux propos du soldat, ironisant sur son imposture en l'informant qu'il reverra bientôt sa bien-aimée Catherine, ne font que confirmer ce premier sentiment. De rage il saisit le sabre de son poing qu'il tente de retenir de façon irrationnelle, lui causant une blessure et faisant couler son sang. Ainsi il rend le change à ce soldat en réagissant soudainement et brutalement, comme un lion en cage qui ne supporterai plus d'être tourmenter par son dresseur.

[413] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 1 : 41 : 33.

On retrouve une séquence assez proche de celle-ci dans le film de Camerini, où on le retrouve transporté dans sa cage autour de laquelle sont adossés plusieurs soldats. Il est suivi de nombreux insurgés fait prisonniers[414]. Sa position dans le convoi, à l'avant et entouré d'hommes de Souvorov, en fait l'élément le plus dangereux et le plus précieux de ce groupe de détenus, à l'instar d'un tsar déchu suivi de ses complices. Alors que le cortège fait marche et que Pougatchev semble absorbé pas ses pensées, il est harcelé de la même manière que dans l'adaptation de Lattuada : un des soldats assis près de sa cage lui tend un sabre près du visage, lui rappelant que Catherine II l'attend, tandis que Pougatchev retient cette fois la lame sans conviction sous les rires de ses geôliers, comme s'ils n'en valaient pas la peine et qu'il salissait son honneur en leur répondant. Sa place dans cette déambulation, à l'avant, encagé dans un chariot renvoie cette fois-ci moins à l'image d'un fauve sauvage qu'à celle d'un tsar déchu.

Enfin dans le film de Tarich, on retrouve Pougatchev dans la même situation : bien entouré en tête du cortège avec ses complices à sa suite. Alors qu'il veut narguer Souvorov en expliquant qu'il n'est qu'un petit corbeau mais que le grand corbeau continue de voler, ce dernier lui fait payer son insolence en donnant un coup de fouet sur ses mains tenant les barreaux de sa cellule[415]. Ainsi représenté, mâchouillant un bout de pain et lançant un regard mutin à son geôlier, Pougatchev donne l'impression de n'être qu'un vulgaire chef de bande dont les crimes autorisent à le traiter comme un animal.

Dans le court-métrage d'animation c'est moins l'attirance pour Pougatchev que la curiosité qui semble pousser la plèbe à se presser à son arrivée. La séquence décrivant son trajet et son exécution sert de fil rouge dans cette version, c'est pourquoi on retrouve cet épisode en début de film. Alors que le carton d'entrée vient de disparaître, on entend la voix d'un enfant crier « ils l'amènent, ils l'amènent »[416], comme s'il s'agissait d'une bête curieuse dont la présence seule parvient à assurer le spectacle.

Au contraire, dans les versions Kaplunovsky et Proshkin, son itinérance est celle d'un martyr du peuple qui le regarde avec un immense regret. Dans l'adaptation soviétique de 1958, c'est accompagné d'une musique tragique et par un temps maussade qu'on découvre le cheminement de Pougatchev, préparant le spectateur à la mort d'un être aimé de tous, à l'instar d'un héros positif. A son passage des femmes toutes de noir vêtues se signent et pleurent le malheureux

[414] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 17 : 15.

[415] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 14 : 50.

[416] Ekatrina MIKHAILOVA, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 00 : 30.

prisonnier comme le martyr d'une cause juste[417]. Depuis sa cellule, le cosaque affiche un visage serein qui contraste avec sa situation et lui confère une forme de dignité en comparaison de ses geôliers qui pataugent dans la boue pour pousser son chariot. Ainsi la séquence transmet au spectateur le sentiment que c'est l'élu du peuple qu'on mène à son châtiment et les douloureux visages de ces femmes pieuses peuvent nous faire penser à des *Mater Dolorosa*, pleurant l'usurpateur comme un fils.

Dans *Révolte russe*, après avoir été livré par ses compagnons, on découvre Pougatchev directement exposé au peuple dans les rues de la capitale, comme dans la version de Lattuada. Son apparition créée dans la population un mouvement de foule subite que les gardes peinent à contenir : chacun veut s'approcher de lui et, malgré ses guenilles et son air misérable, on entend encore certains le nommer « sire » ou encore « Tsar Pierre III »[418]. Debout et enchaîné dans sa cage, il lance un regard plein d'émotion à ceux qui sont venus l'accueillir et dont la présence illustre la grande popularité qu'il conserve malgré son apparence loqueteuse. Après avoir été extrait de sa cage et interrogé par le comte Panine, il est soulevé et emmené par les soldats sous les cris de la foule. C'est au moment de cet ultime adieu qu'il crie à plusieurs reprises : « Pardonne-moi, pardonne-moi peuple Orthodoxe ». La relation qu'il entretien avec eux laisse penser que ces excuses ne visent pas les atrocités qu'il a commises mais plutôt l'échec de sa rébellion à apporter la liberté et le bonheur à la population, soulignant ainsi un peu plus son image de martyr. D'ailleurs, le plan en plongée totale le décrivant porté par les soldats le dépeint dans une position christique, les bras écartés comme sur la croix, impression amplifiée par ces bras provenant de la foule qui cherchent à le toucher une dernière fois comme s'il s'agissait d'un saint.

Enfin, l'adaptation de Tourjansky fait figure de cas à part dans l'analyse de cette séquence. Dans ce film où l'intrigue se situe fin XIXème siècle, son trajet vers Saint-Pétersbourg est très rapidement évoqué à travers une rencontre fortuite avec le héros sur un quai de gare. Pougatchev est simplement enchainé et entouré de deux soldats comme un simple délinquant, ce qui contraste avec son ancien statut[419]. Après quelques palabres échangés avec le héros où il ironise sur sa situation et leur rencontre, il est emmené par son escorte. Cet anonymat dans lequel on retrouve l'usurpateur, sobrement habillé, le visage désabusé, donne l'impression qu'il ne s'agit

[417] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 1 : 29 : 10.

[418] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 48 : 20.

[419] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes,* op.cit., 1 : 16 : 48.

que d'un simple criminel et nous rappelle son ancienne condition sociale d'homme de la plèbe que nous avons pu observer au début du film.

Ainsi dans ces différentes adaptations, le trajet qui mène Pougatchev à son châtiment est décrit comme celui d'un martyr, qui prend même des airs christique dans *Révolte russe*, ou comme celui d'un simple criminel comme on a pu le constater dans le film français.

2.3.2 L'exécution…

L'épisode de son exécution ne nous est pas rapporté dans tous les films de notre corpus : elle est absente du film de Proshkin, de Tourjansky, et de Yuri Tarich. Pour ce dernier, on peut expliquer cette absence par les exigences du réalisme socialiste qui contraignaient à ne pas dépeindre trop négativement le chef d'un soulèvement qui représentait pour les soviétiques l'une des premières tentatives d'insurrection des masses prolétariennes (à travers les travailleurs de l'Oural) contre le pouvoir tsariste. Dans les autres films, sa fin est traitée de deux manières différentes : il est soit dépeint en héros du peuple soit en simple traître sans soutien populaire.

2.3.2.1. …D'un renégat.

C'est ainsi qu'on le découvre dans la version de Camerini et de Mikhailova. Dans le film italien, le cosaque croise une dernière fois le héros avant de prendre le chemin de l'échafaud. Le plan moyen tourné dos au personnage le décrit s'éloignant du cadre accompagné de la triste mélodie d'un violon ponctué d'une batterie militaire[420]. Marchant lentement dans ce couloir sombre qui le conduit dans la cour où doit avoir lieu son exécution, il est escorté par quatre soldats dont deux s'éloignent lorsqu'il gravit les marches le menant à l'extérieur, soulignant sa progressive solitude face à la mort. Alors qu'il disparaît progressivement du cadre en descendant l'autre versant de l'escalier, le plan s'attarde sur Piotr et Macha, les visages pleins d'émotions. Alors que le violon s'est tu, un roulement de tambours se fait entendre comme un compte à rebours augmentant la tension dramatique jusqu'à son brusque arrêt et le gémissement de Macha qui colle son visage contre la poitrine de Piotr, nous indiquant avec sobriété la mort de Pougatchev, comme s'il s'agissait d'un criminel comme les autres. Son cheminement encadré par des soldats renvoie paradoxalement à son isolement, lui qui était autrefois entouré d'une armée. Ces

[420] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 36 : 37.

quelques pas qui l'amènent vers la mort illustrent son dernier chemin et expriment la triste solitude marquant la fin de son aventure : il ne meurt pas en faux-tsar mais en simple criminel de droit commun.

On ne trouve pas cet anonymat dans la version de Mikhailova, où Pougatchev est représenté comme un dangereux renégat et dont la mort doit servir d'exemple au regard de son soulèvement contre l'Etat. On le distingue plusieurs fois gravissant les marches qui le mènent à son exécution[421] au sommet d'une pyramide afin que tout le monde en soit témoin. Son ascension lente et filmé de dos se fait dans un silence de cathédrale qui n'est troublé que par le cliquetis de ses chaînes de prisonnier, soulignant sa solitude durant ce moment. Après avoir lancé un regard au héros présent parmi les militaires assistant à l'évènement, il s'agenouille avant qu'un prêtre ne lui tende les icônes, comme s'il était temps pour lui de faire ses dernières prières et que le jugement de Dieu est proche. La tête sur le billot[422] on le distingue, grâce à un gros plan, lancer un dernier regard au héros avant de fermer les yeux en attendant son châtiment, symbolisé par un gros plan sur la lame aiguisée de la hache du bourreau en train de s'abattre sur lui[423]. L'ambiance lourde et lugubre marquée par le manque de luminosité et un désagréable sifflement continu met en perspective la dimension brutale de sa mise à mort. Ainsi à travers la présence d'une audience nombreuse mais silencieuse, on retrouve un Pougatchev loin de son image de tsar du peuple. Traité comme un traitre, sa mort doit être un exemple vu de tous et l'atmosphère exprime la dureté de son châtiment.

Dans ces adaptations, loin du faste de son aventure, il redevient un homme comme les autres lorsqu'il est capturé et meurt en tant que simple cosaque ce qui nous renvoie à ses origines modestes qui en font le représentant du peuple.

2.3.2.2. … ou d'un martyr.

Bien que dans *La Tempesta* l'épisode de l'exécution de Pougatchev soit amené de la même manière que dans *La Figlia del Capitano*, à travers les couloirs de ces geôles sombres et la présence du héros et de Macha, elle en diffère par l'image qu'elle renvoie du cosaque. Dans ses guenilles de prisonnier, encadré par deux gardes et après avoir échangé quelques mots avec

[421] Ekatrina MIKHAILOVA, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 5 : 49 et 13 : 27.

[422] *Ibid.,* 26 : 30.

[423] *Ibid.,* 26 : 45.

Piotr, il se dirige vers la cour, accompagné d'un roulement de tambour nous rappelant son funeste châtiment[424]. C'est alors qu'un plan d'ensemble sur les prisonniers enchainés aux murs les dépeint criant avec fierté « Pougatchev ! » comme s'il s'agissait de leur idole. La plongée, prenant le point de vue de Pougatchev semble rappeler une dernière fois au spectateur son ancien statut de protecteur des opprimés. Enfin, observé par Catherine II elle-même, soulignant une nouvelle fois sa célébrité, il se dirige vers la potence. Filmé de dos, comme dans la version de son prédécesseur, à travers un plan large à contre-jour d'une lumière crépusculaire, il s'avance au milieu des tambours militaires qui forment comme une haie d'honneur. Au bout de son chemin, l'horizon est barré par l'échafaud qu'il atteint lorsque le film se termine, comme symbolisant l'impasse finale de son existence. Enfin, accompagné d'une musique d'abord mélancolique puis épique, l'ensemble donne une image romantique aux derniers instants de Pougatchev, accentué par ce ciel crépusculaire. La présence des soldats et de l'impératrice nous renvoie à sa courte célébrité et les encouragements des forçats à son rôle émancipateur pour le peuple.

Son exécution est plus largement traitée chez Kaplunovsky, elle est l'occasion d'un poignant adieu au peuple qui lui renvoie une image de martyr envoyé de Dieu, d'élu adoré de tous comme un souverain légitime. Les premiers plans de cette séquence décrivent des coupoles d'églises orthodoxes dont les cloches sonnent sans discontinuer sous un ciel morne, donnant une dimension religieuse à son châtiment[425]. On retrouvera ainsi ce motif à plusieurs reprises[426]. Avant son arrivée, deux plans d'ensembles permettent de se figurer le théâtre de cette mise à mort. Le premier[427] expose l'immense foule populaire venue assister à ce spectacle, signe de la célébrité du cosaque. A ce titre, la plèbe sature le cadre jusqu'à l'horizon barré par la Neva que permet de distinguer l'utilisation de la plongée, confirmant notre premier constat. Le second plan, tourné avec la même technique, décrit la place où va se dérouler la décapitation. Une estrade sur laquelle attend le bourreau, hache sur le billot, est encadrée par des soldats formant un carré au rythme du tambour militaire, leurs fusils levés donnant l'illusion d'une clôture humaine dont les barreaux seraient symbolisés par leurs armes. L'ensemble donne le sentiment que c'est une personnalité de haut rang qui va être mise à mort.

---

[424] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 2 : 00 : 30.

[425] Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 32 : 30.

[426] *Ibid.*, 1 : 33 : 30 et 1 : 34 : 17.

[427] *Ibid.*, 1 : 32 : 46.

Son arrivée est loin de nous détrompée puisqu'on le trouve, comme sur un trône, enchaîné à son siège sur un chariot tiré par six chevaux et escorté de nombreux soldats donnant à l'ensemble des allures de convoi impérial. A sa suite, on découvre toute une foule d'hommes du peuple suivant sa route, n'ayant d'yeux que pour lui et se pressant autour de son chariot pour l'apercevoir quelques instants, illustrant l'adoration qu'il suscite. La présence d'un vieux-croyant loqueteux chantant et criant comme un dément à l'arrière du convoi nous indique l'attirance à la fois religieuse et irrationnelle que sa présence déclenche chez le peuple. Cette irrationalité trouve écho dans le plan[428] décrivant une foule déraisonnée accourir à sa suite en criant, et dont le flux brutal sépare dans la confusion Macha et Piotr. On est face à une population aveuglée par son adoration et qui pourrait piétiner ceux qui se trouve sur son passage.

Alors qu'il descend de son chariot avec une bougie allumée dans chaque main, un silence de cathédrale se fait dans la place et les cloches cessent de sonner, soulignant la solennité de l'instant. C'est alors que la tension dramatique monte d'un cran à travers le roulement de tambour indiquant son imminente décapitation et la pendaison de ses complices. La mort de ces derniers provoque un premier abattement chez le peuple où l'on distingue certains se découvrant, d'autres se signant avec deux doigts et un groupe de femmes pieuses levant les bras au ciel en signe de catastrophe. C'est alors que Pougatchev, seul, du haut de son estrade comme s'il s'agissait de sa dernière tribune, s'adresse eux et leur demande de lui pardonner avant de les saluer, faisant tomber son manteau de ses épaules. Il redevient en quelque sorte le Pougatchev du début, en simple chemise comme un homme du peuple, pour conclure son aventure. Il est saisi par trois hommes qui apparaissent soudainement dans son dos, lui arrachant sa chemise et approchant son corps, torse nu, du billot tandis qu'il persiste à faire ses excuses au peuple orthodoxe qu'il cherche des yeux. Sa décapitation pousse la tension dramatique à son paroxysme à travers un cri glaçant poussé par le dément, la réaction effarée du héros, mais surtout par un nouveau plan d'ensemble sur la foule gémissant en chœur s'agenouillant pour se signer trois fois comme s'ils venaient d'assister à l'exécution d'un martyr de la cause du peuple, ce que nous confirme, en creux, l'indifférence des officiers sur leur chevaux mêlés à la populace. Ce contraste permet de souligner l'idée que c'est bien le héros du peuple qui vient de périr, accentué par la musique tragique qui se fait attendre. Ainsi porté au rang d'icône par les masses populaires à travers l'irrationalité que déclenche son arrivée, la solennité de son exécution en grande pompe, tel un souverain, devant un public si nombreux, est aussi l'occasion de décrire Pougatchev en martyr

[428] *Ibid.,* 1 : 35 : 30.

adoré par le peuple, en tsar des pauvres, dont la mort est vécue comme une terrible affliction signifiant la fin de leurs espoirs de libertés.

Qu'il soit capturé puis exécuté comme un vulgaire renégat, nous renvoyant à sa condition de simple cosaque, ou comme le tsar des pauvres, nous renvoyant à son rôle de martyr adoré ; Pougatchev garde une dimension de héros populaire. Cette facette est d'ailleurs accentuée par la manière dont il est accueilli dans le fort de Belogorsk et par l'éloquence dont il fait preuve, porteuse d'espoir, et qu'il déploie dans ses harangues, le portant au-dessus de la foule comme le chef de ce soulèvement libérateur.

3. Un symbole de liberté.

Au-delà de son rôle émancipateur, le personnage de Pougatchev devient un symbole du combat pour la liberté à travers sa fonction dans l'intrigue, sa critique du régime et ses paroles proverbiales qui jalonnent son aventure, étoffant son image d'une dimension providentielle à travers la figure des prédateurs sauvages que sont le loup et le corbeau.

3.1 A travers sa fonction dans les films.

Par sa fonction de libérateur auprès de Macha et Piotr et son influence émancipatrice sur Saviélitch, l'usurpateur se rapproche d'un symbole de liberté à l'écran.

3.1.1 La libération des amants.

S'il exerce une influence libératrice sur le peuple, il en fait de même pour les amants, Macha et Piotr, dans certaines adaptations. C'est par son entremise qu'il libère la première des griffes de Chvabrine et qu'il innocente le second, accusé de traîtrise.

Alors que dans le roman et dans la majorité des films de notre corpus on doit la grâce de Piotr au dévouement de Macha qui part à la rencontre de l'impératrice pour tenter de l'innocenter, dans les versions italiennes, c'est grâce à Pougatchev qu'il est blanchit. A l'occasion d'une surprenante entrevue avec Catherine II dans le cachot où est retenu le cosaque, cette dernière

demande des précisions sur le rôle d'un officier qui l'aurait soutenu durant son soulèvement[429]. Pougatchev qui pense d'abord à Chvabrine, se souvient alors de Griniov et décrit les circonstances dans lesquelles le héros l'a sauvé d'une mort certaine ainsi que ses motivations amoureuses qui l'ont poussé à chercher son aide. Par son récit, il blanchit Piotr aux yeux de la tsarine qui le fera libérer et gracier comme le demandait Macha. Ainsi par son action, Pougatchev offre une fin heureuse aux deux amants qui peuvent enfin vivre leur amour librement.

De plus, le cosaque exerce la fonction d'allié du héros dans sa quête pour retrouver sa bien-aimée. C'est ce que suggère la séquence où Piotr se rend au repaire de Berd, ou directement à Belogorsk dans le court-métrage, pour réclamer son aide. Dans *Révolte russe*, *La Figlia del Capitano*, *La Tempesta* ainsi que dans les adaptations de 2005 et de 1958, lorsque Piotr apprend le sort de Macha à Pougatchev, ce dernier s'indigne d'apprendre qu'une orpheline est maltraitée par l'un de ses hommes[430]. Ignorant les méfiantes observations et conseils de ses ministres, ou même de Chvabrine dans le film animé, il décide de tirer cette affaire au clair en se dirigeant vers Belogorsk, montrant ainsi sa ferme volonté à faire cesser cette injustice. Il n'y a que dans la version de Lattuada que Pougatchev ne prend pas tout de suite parti pour Piotr, attendant d'arriver au fort pour se faire un avis. Dans la forteresse, il ignore les réticences de Chvabrine et force le passage jusqu'à la chambre où il découvre la fille du capitaine détenue, la libérant ainsi symboliquement de sa captivité en permettant la réunion des deux amants. Du reste, les révélations du rival du héros sur les origines de cette « servante » qu'ignore Pougatchev ne suffisent pas à le faire changer d'état d'esprit ce qui illustre sa détermination à aider le couple. Exceptée dans la version de 2005, il propose à ce titre de les marier, demandant même à Macha dans *La Tempesta* de faire librement son choix entre les deux hommes, suggérant ainsi son penchant naturel pour la liberté et l'égalité. Cette inclination prend plus d'ampleur dans les versions en langue russe de 1958, 2005 et 1999 où Pougatchev consent finalement à laisser repartir le héros et sa bien-aimée libres de Belogorsk, leur permettant de vivre leur bonheur sans

[429] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 1 : 55 : 20. / Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 31 : 05.

[430] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 57 : 35. / Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 1 : 20 : 15. / Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 24 : 30. / Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 07 : 10. / Ekatrina MIKHAILOVA, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 23 : 00.

entraves. De par son rôle, Pougatchev représente le protecteur du couple, celui qui libère leur amour en les aidant à se réunir, en départageant les rivaux et en innocentant Piotr.

3.1.2 La transformation de Saviélitch.

S'il n'occupe pas cette fonction dans *La Volga en flammes* où le héros parvient lui-même à se défaire de son concurrent Chvabrine et à délivrer Macha, il ne l'exerce pas non plus dans le film de Yuri Tarich où le problème de leur rivalité est absent du film. En effet, dans cette version, le personnage de Chvabrine est très différent du roman et des autres adaptations : peu intéressé par le mariage de Macha et Piotr, il prend les contours positifs d'un personnage issu de la noblesse mettant au service du peuple ses compétences militaires, comme le suggère ce plan où on le découvre expliquant le fonctionnement de l'artillerie aux cosaques[431]. Cette métamorphose n'est pas la seule de cette adaptation qui valut tant de critiques à Tarich et à son scénariste Chklovski : la transformation surprenante du personnage de Saviélitch après l'arrivée de Pougatchev démontre l'influence émancipatrice que ce dernier exerce sur ceux qui l'entourent.

Alors qu'il vient en aide à son jeune maître qui est sur le point d'être condamné à la pendaison par Pougatchev, ce dernier décide d'en faire le scribe de son soulèvement[432], lui offrant ainsi un statut bien supérieur à celui de serviteur. D'ailleurs, lorsque Piotr veut le remercier et lui tend sa main pour qu'il l'embrasse, il la repousse et répond avec dédain qu'il n'est plus l'ancien Saviélitch mais Archip Saviélitch : sa nouvelle identité symbolise ainsi la fin de sa servitude et son affranchissement. Ainsi, il se transforme en homme libre, se libère de son rôle passif et devient un acteur de la rébellion. Par conséquent, son nouveau statut lui permet d'entrer dans le bureau de Pougatchev pour faire son rapport[433] et devient même son professeur puisqu'il lui apprend à écrire après avoir découvert son illettrisme comme nous l'avons commenté plus haut. Cette relation de professeur à élève, illustré par cette image de Saviélitch apprenant à Pougatchev à tenir sa plume[434], le place momentanément dans une position de supériorité par rapport à l'usurpateur. Du reste, c'est par son entremise qu'il permet à Piotr de se marier ce qui

[431] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 47 : 35.

[432] *Ibid.*, 43 : 17.

[433] *Ibid., 48 : 45.*

[434] *Ibid.*, 50 : 36.

dépeint sa grande influence auprès de Pougatchev et son rejet de sa précédente servitude en traitant son ancien maître d'imbécile[435]. Enfin son attitude est héroïque lors de l'assaut des troupes impériales sur Belogorsk, il tente de réveiller Piotr encore ivre du mariage qu'il vient de célébrer[436], essaye de se défendre avec son fusil mais est finalement abattu alors qu'il ordonne à son ancien maître de se préparer à fuir.

Loin de l'image d'humble serviteur, Saviélitch au contact de Pougatchev, devient dans cette adaptation l'un des acteurs de cette rébellion. Il s'affranchit de son ancien statut et illustre l'influence émancipatrice du cosaque auprès duquel il prend d'importantes fonctions, le plaçant dans une position dominante par rapport au héros. Ainsi, Pougatchev devient un pourvoyeur de liberté par sa fonction dans l'intrigue où il se trouve dans le rôle de protecteur des amants ou de libérateur des basses couches sociales à travers la spectaculaire métamorphose de Saviélitch.

3.2 A travers les motivations de son insurrection et sa critique du régime.

Comme un symbole de ceux qu'il représente, Pougatchev justifie ses agissements par une critique acerbe du pouvoir de Catherine II lui permettant de remettre sa légitimité en cause.

3.2.1 La critique du pouvoir impérial.

Dans les versions italiennes, l'invitation de Piotr à la table de Pougatchev à Belogorsk est l'occasion d'une critique de l'Etat à travers la justification de son entreprise. Alors que Piotr refuse de le reconnaître comme tsar en lui indiquant il joue un jeu dangereux en se faisant passer pour Pierre III, l'usurpateur révèle ses profondes motivations qui l'ont poussé à l'action. Dans *La Figlia del Capitano*, il demande avec ironie au héros ce que la tsarine a fait pour la Russie avant de décrire un pays où il n'a rien vu d'autre que la faim et la misère, puis explique qui lui a suffi de parler aux cosaques et aux paysans pour qu'ils se soulèvent avec lui, dressant ainsi le tableau d'une contrée délaissée par son souverain où l'insurrection pouvait surgir à tout

[435] *Ibid.,* 53 : 11.

[436] *Ibid.,* 1 : 05 : 28.

moment[437]. Ces critiques sont répétés dans *La Tempesta*, avec plus de véhémence encore[438]. Alors que le héros essaye de minimiser sa révolte en expliquant au cosaque qu'il a eu de la chance pour l'instant mais que la roue risque de tourner, ce dernier lui répond par une énumération de raisons, qui ne doivent rien à la bonne fortune et qui l'ont poussé à devenir ce faux tsar. En se levant avec passion, il explique avec vigueur que ce n'est pas la chance qui a attiré les foules vers lui mais la douleur de leurs existences et la haine du traitement qu'ils endurent qui les ont fait se soulever. Contrairement au pouvoir qui les traite comme des animaux, il les a considérés comme un peuple d'êtres humains. Selon lui, c'est donc l'attitude inhumaine du pouvoir à l'égard de la plèbe qui déclencha ce soulèvement et qui fit grossir les rangs de son armée de révoltés dont il prit la tête car il sut leur offrir la considération que le régime leur refusait.

Enfin la surprenante rencontre avec Catherine II dans son cachot, rapportée par ces deux adaptations, est une opportunité de porter cette critique directement aux oreilles de l'impératrice. Dans le film de Camerini, l'entrevue se déroule dans un cachot sombre, propice à la franchise et aux confidences, puisque les gardes ont été congédiés, laissant les personnages en tête-à-tête dans la pénombre, suggérant l'intimité de leur débat. Alors qu'il raconte avec un brin de romantisme son aventure dans la steppe où il a vu des choses extraordinaires[439], il ajoute qu'elle ne pourrait pas comprendre son récit puisqu'elle n'est pas née en Russie. Profitant de cette accusation pour lui demander s'il est légitime à lui donner des leçons, alors qu'il a fait périr tant d'innocents, ce dernier développe une nouvelle critique du pouvoir. Il explique qu'elle ne comprend pas les paysans et que ces derniers ne la comprennent pas non plus quand elle s'adresse à eux, c'est pourquoi ils ont préféré le suivre car avec lui, ils avaient l'espoir d'avoir au moins un lopin de terre à travailler. Son discours est porté par une musique dramatique donnant de la gravité et de la sincérité à son propos.

Chez Lattuada, cette critique est brièvement évoquée au cours de leur entretien. Après s'être étonné qu'elle soit si belle après la vie qu'elle a laissée derrière elle, l'impératrice lui rétorque qu'elle a bien vu son visage, celui d'un démon[440]. Revendiquant sa qualité d'homme du peuple, il répond, en se levant, que son visage est celui d'un paysan, c'est-à-dire celui du peuple qu'elle

[437] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 45 : 15.

[438] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 1 : 06 : 20.

[439] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 32 : 09.

[440] Alberto LATTUADA, *La Tempesta (La tempête)*, op. cit., 1 : 55 : 20.

ignore et dont il est sûr qu'elle ne l'a jamais vu, soulignant ainsi sa méconnaissance de la Russie et de ceux qui y vivent. Finalement sa critique du pouvoir vise essentiellement Catherine II qu'il accuse d'ignorer l'état de son empire ainsi que la misère et l'absence d'espoir qui y règne, ce qui suffit à justifier son aventure.

3.2.2 Le conte de l'aigle et du corbeau, une justification métaphorique de ses agissements.

Une justification intellectuelle est aussi amenée travers un conte métaphorique que Pougatchev prononce dans certaines adaptations et dont on trouve la trace dans le roman. Il offre une dimension philosophique à ce soulèvement et explique en partie son succès.

Voici tout d'abord ce conte dans le roman de Pouchkine :

> - Ecoute, dit Pougatchov dans une sorte d'élan d'inspiration sauvage. Je vais te dire un conte qu'une vieille Kalmouk me racontait dans mon enfance. Une fois l'aigle demanda au corbeau : Dis-moi, oiseau-corbeau, pourquoi vis-tu trois cents ans sous la lumière du soleil, et moi trente-trois ans seulement en tout et pour tout ? - Parce que, vois-tu, lui répondit le corbeau, tu bois du sang frais, et je me nourris de charogne. L'aigle réfléchit : « Alors essayons nous aussi d'y goûter. » Bien. Aigle et corbeau s'envolèrent. Les voilà qui aperçoivent un cheval crevé, ils descendent et se posent. Le corbeau se met à picorer et à dire que c'est bon. L'aigle donne un coup de bec, puis un deuxième, puis il bat des ailes et déclare au corbeau : « Non, camarade corbeau, plutôt que de manger trois cents ans de la charogne, j'aime mieux me soûler une bonne fois de sang frais et ensuite, à la grâce de Dieu.[441]

On retrouve cette histoire dans *La Figlia del Capitano*, dans l'adaptation de Kaplunovsky et dans *Révolte russe*, au moment où le héros et Pougatchev se rendent dans une kibitka à Belogorsk pour délivrer Macha[442]. Alors que Piotr lui suggère de demander le pardon de l'impératrice et qu'il lui rappelle le sort funeste du faux-Dimitri qui régna sur Moscou dans le film de Camerini et de Proshkin, ce dernier, comme pour prouver qu'il ne fera pas machine-

[441] Alexandre POUCHKINE, *La Fille du Capitaine*, op. cit., p. 700.

[442] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 1 : 02 : 05. / Vladimir KLAPUNOVSKY, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 1 : 12 : 15. / Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 28 : 20.

arrière, lui raconte ce vieux conte en guise de réponse. Dans la version soviétique, son apologue est accompagné d'une musique à la fois puissante et inquiétante, illustrant la gravité de son raisonnement implicite. Sa voix de plus en plus tonnante impressionne Piotr qui se couvre de sa couverture jusqu'au menton, donnant le sentiment que le cosaque exprime ici l'écrasante volonté de tout un peuple à travers ses mots. Il justifie, par son identification à l'aigle, l'idée de se battre jusqu'au bout puisque ce conte exprime finalement l'idée qu'il vaut mieux mourir debout que vivre à genoux, excluant ainsi toute possibilité de repentance de sa part. Plus encore, cette volonté de jouir des richesses de ce monde au moins une fois dans sa vie décrit aussi l'état d'esprit du peuple qui le suit. Sans espoir, il préfère se soulever et mourir que de continuer à vivre dans la misère.

Ainsi ce conte, par son symbolisme, donne les raisons philosophiques de cette rébellion sanguinaire qui se traduisent par un besoin de jouir librement des richesses du monde qui leur sont confisquées par le pouvoir. A travers sa critique du régime et ses propos métaphoriques, il devient le symbole d'une liberté qu'il revendique comme l'aigle de l'apologue auquel il s'identifie. Enfin, ajoutons que dans l'adaptation soviétique, ces paroles raisonnent comme un écho au réalisme socialiste et à son idéologie politique mettant en lumière la lutte des masses laborieuses.

3.3 Pougatchev, de la parole proverbiale au symbole du combat pour la liberté.

C'est par le biais d'autres propos proverbiaux que se poursuit la construction de l'image du cosaque combattant pour la liberté. Qu'il soit symboliquement rapproché du corbeau ou du loup, certains films développent l'idée que Pougatchev, à travers sa révolte, serait l'homme providentiel d'une punition divine matérialisée par cette révolte.

3.3.1 Le corbeau.

Dans plusieurs adaptations, Pougatchev, après sa capture, se compare à un corbillot à travers de mystérieuses paroles. Elles sont tirées de *Histoire de Pougatchev* où on les retrouve dans le cadre d'un dialogue avec le comte Panine :

Je ne suis pas corbeau, (voron), répliqua Pougatchov (jouant sur les mots comme à son habitude), mais seulement corbillat ; le corbeau, lui, vole encore. [443]

Dans ce récit cet autre corbeau fait référence à la rumeur qu'un autre Pougatchev aurait pris la tête des cosaques du Yaïk. Cette précision est absente de ces adaptations. Nous verrons que ces paroles seront interprétées différemment selon les films où on les trouve présentées comme une simple anecdote ou comme une métaphore symbolisant la rébellion et le cosaque à travers la figure funeste du corbeau.

Ce jeu de mot est en partie inséré dans *La Volga en Flammes*, *La fille du capitaine* de Tarich et *Révolte russe*. Dans le film français, les propos de Pougatchev sont réadaptés puisque la différence de langue empêche une traduction correcte. Ainsi on entend Pougatchev confier au héros sur le quai de gare où ils se rencontrent, alors qu'il est conduit vers la capitale pour subir son châtiment : "Pas de chance... Je me croyais un aigle et je ne suis même pas un corbeau"[444]. La triste musique qui accompagne son propos et son ton pitoyable démontre qu'il s'agit là d'un constat lucide sur sa situation, ce qui contraste avec les deux autres films. En effet dans la version de 1928, Pougatchev, alors dans sa cage, interpelle Souvorov pour lui dire les paroles que nous avons extraites du roman. Ces propos, qui laissent planer un doute sur la fin réelle de cette rébellion, avec sa capture, sont pris comme une insolence par son geôlier qui essaye de le fouetter[445]. Il prononce ces mots avec un air qui mélange défi et ironie comme si sa défaite individuelle ne touchait en rien l'insurrection collective qui finira par se renouveler un jour.

Enfin chez Proshkin, on retrouve le face à face avec le comte Panine rapporté par Pouchkine[446]. Avant de prononcer son jeu de mot, il précise son état civil au comte qui le regarde avec le plus grand mépris. Alors que Panine lui demande pour quelles raisons a-t-il fait cela, il répond que c'est Dieu qui a voulu châtier la Russie à travers sa maudite entreprise. Mais c'est lorsque le comte insiste en demandant comment avait-il osé se faire passer pour le tsar qu'il se compare à un « corbillot » et déclare que le corbeau vole encore, tout en déplaçant son regard vers la droite du comte puis vers les cieux. Un plan en contre-plongée correspond à son point de vue : il regarde le ciel noir barré verticalement par la coupole et les tours de l'église à proximité, avant de revenir à son interlocuteur. On peut analyser son propos comme une expression insolente

[443] Alexandre POUCHKINE, *Histoire de Pougatchov*, op. cit., p. 611.

[444] Victor TOURJANSKY, *La Volga en flammes,* op.cit., 1 : 17 : 00.

[445] Yuri TARICH, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 1 : 14 : 50.

[446] Alexander PROSHKIN, *Русский бунт (Révolte russe)*, op. cit., 1 : 50 : 10.

sous entendant que s'il est tué un autre prendra toujours sa place. D'ailleurs son regard nous donne l'impression qu'il cherche ce corbeau, cet autre Pougatchev qui vit libre dans le ciel et qui sera un jour de retour, comme un imperceptible croassement venu du sommet de l'église semble nous le confirmer. Du reste, lorsqu'il revient à Panine, ses yeux semblent perdus dans une rêverie éphémère et son visage dessine un bref sourire avant de recevoir un violent coup de poing. Finalement, il éclate de rire une fois au sol, heureux de son ultime insolence. Ces paroles et se rapprochement symbolique avec la figure du corbeau nous donnent l'impression que sa capture n'est en rien la fin de ce soulèvement, qu'il qualifie de châtiment divin, mais suppose une dimension providentielle à son destin.

L'entretien avec Panine n'est pas le seul moment dans *Révolte Russe* où Pougatchev se rapproche de la figure du corbeau car cette analogie jalonne son aventure et son destin comme une sorte d'avatar. Au début de cette adaptation, elle est porteuse d'une forme d'allégorie de sa rébellion. Dès les premières minutes du film on trouve un plan figurant le point de vue d'un oiseau planant au-dessus d'un cours d'eau[447]. Sa trajectoire courbée emmène le regard du spectateur sur les rives du fleuve où on découvre des soldats de l'empire se dirigeant à cheval vers une luxueuse maison représentant la résidence de l'impératrice Catherine II. Son vol mène la caméra vers une fenêtre ouverte qui révèle un déjeuner entre gens de la noblesse en compagnie d'une dame en bout de table qui s'avère être l'impératrice. A l'approche du volatile, certains de ces hommes se lèvent en criant : « Oush ! Oush ! », d'un mouvement du bras pour essayer de le repousser. Le point de vue de la caméra change alors et se place de leur côté, permettant de découvrir qu'un corbeau s'est introduit dans la pièce et s'est posé sur un dossier de chaise comme s'il s'invitait de force à leur réunion. Son apparition, par l'utilisation d'un plan moyen présentant le volatile, nous donne l'impression qu'on a affaire à un personnage à part entière dans cette pièce. Insoumis, il refuse de céder sa place et répond par un cri agressif au noble qui tente de le faire partir en le poussant du dossier. Créant un remue-ménage en voletant dans la pièce et en poussant des croassements quasi moqueurs, il s'échappe par la fenêtre par laquelle il était entré, repoussé par l'ensemble des convives. Comme Pougatchev, il veut s'installer de force à la table copieusement garnie des puissants qui cherchent immédiatement à l'en chasser. A l'instar d'un trouble-fête, sa présence dérange cette opulente société où il n'a pas sa place, qu'il effraie par son agitation et qu'il quitte en narguant à travers ses cris ressemblant à des ricanements. Ainsi cette séquence introduit une allégorie de son aventure et, à ce titre,

[447] *Ibid.*, 00 : 30.

c'est par la force qu'il tente de s'imposer au monde de l'aristocratie et qu'il en est refoulé. En s'envolant par la fenêtre il souligne sa dimension insaisissable.

La présence du corbeau après la pendaison du capitaine et le meurtre de son épouse fait écho à cette apparition allégorique. Alors que Vasilisa Iegorovna vient de s'écrouler au sol, Pougatchev assis sur son trône d'empereur lève les yeux au ciel, à l'écoute d'un croassement venu d'un corbeau[448]. Un plan sur le volatile le décrit volant à tire-d'aile et poussant des cris. En faisant exécuter les nobles de la forteresse, il impose la reconnaissance de son statut comme le corbeau voulait imposer sa présence à la table de l'impératrice. Ainsi ces croassements font échos à la séquence du début du film et sonnent comme des félicitations à l'égard du cosaque qui a su se défaire de ceux qui préfèrent le refouler plutôt que de le reconnaître

De plus, ce motif du corbeau annonce métaphoriquement son avènement et son décès. Lorsque les cosaques du Yaïk se rendent en nombre sur le lieu de leur pêche sur glace où Pougatchev prendra leur direction, un plan sur le ciel gris décrit un lointain corbeau volant au-dessus de leurs têtes[449], comme s'il les convoitait, présageant la venue de l'imposteur et son futur désir de suzeraineté, ce que confirme un plan en plongée totale sur cette multitude en marche. Ce constat se poursuit quand le cosaque et ses premiers fidèles viennent à leur rencontre[450]. Un nouveau plan sur le volatile le dépeint plus proche du sol, volant dans la même direction que le groupe de raskolniens et de cosaques qui accompagne l'usurpateur. Sa proximité à l'image conjuguée à la direction qu'il prend symbolise l'imminence d'un moment crucial de l'aventure de Pougatchev : en prenant la tête des cosaques du Yaïk, son imposture commence officiellement.

Enfin, lors de son procès il est condamné à un châtiment particulièrement cruel : il doit être écartelé, sa tête doit être empalée, les morceaux de son corps doivent être déposés aux quatre coins de la ville, posés sur des roues puis être brulés. Si le film nous fait grâce de ne pas montrer ces atrocités, il les remplace par un montage qui les suggère[451]. L'image d'un cheval fuyant une bâtisse en feu précède un fondu laissant transparaître des flammes, un corbeau s'envolant à perte de vue et le héros dans sa cellule pensant à la fin tragique de Pougatchev, souhaitant que son âme repose en paix. La présence de ce cheval, compagnon par excellence du cosaque, harnaché et sans cavalier à l'instar de ces montures quittant les champs de bataille sans leur possesseur

[448] *Ibid.,* 1 : 11 : 37.

[449] *Ibid., 26 : 02.*

[450] *Ibid., 27 : 35.*

[451] *Ibid.,* 1 : 54 : 40.

décédé nous renvoie à la fin violente de ce guerrier. Le corbeau qui semble disparaître dans le ciel alors que Piotr acte le décès de Pougatchev par ses paroles, représente ici la fin de l'aventure insurrectionnelle de ce dernier. Porté par des chœurs féminins aux accents religieux, la musique nous renvoie au caractère divin de cette rébellion que le cosaque qualifiait de punition de Dieu.

Au-delà des interprétations anecdotiques, le funeste corbeau devient l'avatar de Pougatchev dont le rôle est providentiel dans cette révolte. Il symbolise son combat, accompagne son avènement, et disparaît à sa mort en laissant l'espoir de revenir un jour.

3.3.2 Le loup des steppes.

Très proche de la figure du corbeau, le loup des steppes sert d'avatar dans le court-métrage de 2005 et dans une moindre mesure dans *La Figlia del Capitano*. Si le rapprochement est anecdotique dans le second cas, il propose, dans le premier, une image métaphorique du cosaque qui se confond de façon surnaturelle avec son avatar avant de disparaître comme le corbeau de Proshkin. De plus, son existence onirique et sa rencontre avec le héros semble le prédestiner à son rôle de chef rebelle.

Dans le film italien, cette ressemblance est simplement évoquée. Chez Lattuada, lorsque le héros rencontre Pougatchev pour la première fois, il se trouve dans la tempête avec Saviélitch et se demande s'il pourra réussir à rejoindre Belogorsk tant la route est difficile. Un plan large reprenant son point de vue décrit les alentours enneigés de la route d'où une mystérieuse forme noire surgit de l'arrière d'un arbre. A cet instant le héros prend Pougatchev pour un loup avant d'être détrompé par son conducteur[452].

Le film de Mikhailova est l'occasion d'un long rapprochement avec le loup des steppes. La première apparition de ce motif intervient au début du film, alors qu'on découvre le Pougatchev sortant de sa cage avant son exécution. Alors qu'il se retourne vers le héros, un volet chasse son image et la remplace par celle d'un loup se tenant dans la même position que le cosaque[453]. Au milieu d'un paysage immaculé et battu par un vent sifflant, le canidé, assis, pousse un long hurlement de détresse comme s'il ne formait qu'une seule et même personne. Son désarroi, dans ce contexte hostile, nous renvoie d'ailleurs à celle du cosaque qui se trouve face à son exécution imminente au milieu des ennemis qu'il a combattu. L'image du loup hurlant laisse place au titre

[452] Mario CAMERINI, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine)*, op. cit., 09 : 17.

[453] Ekatrina MIKHAILOVA, *Капитáнская дóчк (La Fille du Capitaine),* op. cit., 1 : 00.

du film, illustrant ainsi que le rapprochement entre l'homme et l'animal sera l'un des axes de cette adaptation.

Cette métaphore se poursuit lorsque le héros rencontre le cosaque pour la première fois, sur la difficile route de Belogorsk. Tandis que le conducteur s'arrête à cause des conditions climatiques, une silhouette animale apparaît comme surveillant l'attelage[454]. Lorsque Piotr demande quelle est cette forme qu'on distingue mal dans la tempête de neige, un plan large reprenant son point de vue nous permet de l'observer. Par sa petite taille, cette forme semble d'abord lointaine et Savélitch pense voir un loup ou un animal. Après cette interrogation, un nouveau plan nous décrit cette silhouette plus proche encore du héros. Suspendant sa marche et laissant penser par sa forme qu'il s'agit d'un loup, ce dernier disparaît surnaturellement et réapparaît quelques mètres plus près, sous les traits de Pougatchev. Avec une vitesse prodigieuse, il se met à la place du conducteur de l'attelage, comme s'il connaissait par avance son rôle dans cette intrigue.

Le rêve angoissant que fait le héros à bord de sa kibitka en route pour le fort est une nouvelle opportunité d'illustrer cette métamorphose du cosaque[455]. Dans ce songe, Saviélitch annonce au héros que son père est sur son lit de mort et qu'il souhaite lui faire ses adieux. Entrant dans une pièce délimitée par des draps blancs, il découvre le visage de Pougatchev à la place de celui de son père. Alors que son serviteur insiste pour qu'il embrasse tout de même sa main, le cosaque ouvre les yeux, pousse un rire démoniaque avant de se couvrir d'un drap. De façon surnaturelle, le relief du corps de Pougatchev disparait et la couverture semble se remplir d'une nouvelle forme. Le héros, bien qu'inquiet, tente de relever ce drap d'où transparaît désormais une lueur rouge : un loup grognant rageusement lui saute dessus comme un fauve sorti tout droit de l'enfer, clôturant ainsi ce songe. Dans cette adaptation nous sommes face à un Pougatchev inquiétant, se métamorphosant et se déplaçant de façon surnaturelle et qui, par son attitude et sa présence dans ce rêve, donne le sentiment que son rôle était prédestiné comme si une volonté providentielle l'avait amené là.

La rapide description du siège d'Orenbourg rapproche aussi son armée de l'image fugace du loup des steppes qui est attribué à Pougatchev[456]. Alors que le héros-narrateur explique que la ville fut rapidement assiégée après son arrivée, son récit s'accompagne d'un plan large sur

[454] *Ibid., 2 : 37.*

[455] *Ibid., 3 : 35.*

[456] *Ibid., 18 : 45.*

l'entrée de la ville que le héros vient de franchir. On distingue une ombre qui s'approche rapidement de la muraille et envahit progressivement sa surface, dépeignant ainsi la funeste arrivée des troupes du cosaque. Un plan rapproché, combiné à un travelling accompagne la progression de cette ombre qui se divise alors en plusieurs loups dont les silhouettes courent sur les murs de la ville puis se rejoignent pour ne former plus qu'une seule entité. La séquence se conclut avec l'apparition d'une gigantesque et effrayante tête de loup filmée en gros plan sur un fond noir tinté de rouge qui s'élève et grogne dangereusement à la caméra comme si l'image de ce prédateur réunissant toutes ces silhouettes issues de l'armée de Pougatchev symbolisait l'âme sauvage de cette rébellion sanguinaire. A l'aide d'un fondu enchainé le visage du prédateur s'efface pour laisser place à celui du cosaque se trouvant dans la même position, suggérant une fusion des deux figures : le loup des steppes, symbole collectif de la rébellion n'est autre que Pougatchev lui-même.

Du reste, le dernier point de rapprochement entre la bête sauvage et le cosaque correspond à la mort de ce dernier. Elle soulève l'idée que son décès met un terme à la révolte mais pas à l'esprit de rébellion qu'il symbolise[457]. Alors que la hache s'abat sur la nuque de l'usurpateur, la lame sert de volet chassant le plan de son exécution pour laisser apparaître une dernière fois le loup métaphorique. Un travelling accompagne sa course à travers la steppe battue par le vent et la neige avant de le voir s'éloigner du cadre et disparaître dans un horizon dont les couleurs vives et chaleureuses semblent porter l'espoir de son retour. Cette image nous renvoyant au corbeau de Proshkin, semble le décrire quitter ce monde pour y revenir un jour, apportant de nouveaux Pougatchev en même temps que le germe de nouveaux soulèvements émancipateurs.

Au-delà de la ressemblance anecdotique du film de Lattuada, le loup des steppes devient l'avatar de Pougatchev mais aussi des troupes qui le suivent à travers des métamorphoses surnaturelles. Par le caractère prédestiné de sa rencontre avec le héros au départ de son aventure, sa présence dans son songe et son rapprochement avec l'image d'un prédateur sauvage, le cosaque devient le symbole à la fois menaçant et providentiel de cette révolte.

Finalement, par différents procédés, ces avatars transmettent la même image de Pougatchev. Dans le premier cas, cette identification est amenée par la présence du funeste volatile aux moments-clés de l'aventure du cosaque dont on comprend la signification à travers ses propos proverbiaux. Ainsi, le corbeau est l'inquiétant avatar du cosaque mais aussi le symbole d'une

[457] *Ibid., 26 : 45.*

rébellion destinée à se reproduire et qui constitue un châtiment divin. On retrouve cette même identification, à la fois individuelle et collective dans le second cas.

Nous pouvons conclure que Pougatchev représente un symbole de liberté à travers sa lutte pour celle-ci que nous avons abordé à travers trois traits caractéristiques. Le premier fait de lui le libérateur des amants et le déclencheur de l'émancipation de Saviélitch par rapport à son maître. Dans le premier cas, il aide Piotr à délivrer Macha des griffes de Chvabrine et aide à innocenter le héros. Dans le second cas, sa présence amène l'affranchissement de Saviélitch qui passe d'un rôle passif de serviteur à celui d'acteur actif de la rébellion. Le deuxième trait fait du cosaque le porteur d'un critique du pouvoir de Catherine II à travers ses entretiens avec l'impératrice et le héros mais aussi par le conte kalmouk qu'il raconte à ce dernier. Pour justifier son usurpation, il dresse un tableau sévère de la politique tsariste qui n'amène que misère et pauvreté au peuple et théorise par conséquent son soulèvement par l'idée qu'il vaut mieux mourir debout que vivre à genou. Enfin le troisième trait fait de lui l'avatar à la fois inquiétant et providentiel de cette rébellion, il devient un cosaque dont la destinée est d'être le chef rebelle dont ce soulèvement à besoin. Ses rapprochements avec deux prédateurs sauvages proposent une figure identique du cosaque en tant que symbole sanguinaire du combat pour la liberté. A L'instar du Attila de Corneille, il est le fléau de Dieu.

Conclusion.

Ainsi dans ces adaptations, l'armée de Pougatchev prend les allures d'une barbarie exotique. Dépeinte comme une vague-submersion déferlant sur le fort de Belogorsk, son cours est ponctué d'innombrables actes de cruautés. Composée à la fois de bachkirs, de cosaques du Yaïk et de paysans révoltés, elle charge sans autre stratégie que d'engloutir ses ennemis par sa multitude. Si les moments de camaraderie sont porteurs d'éléments de folklore et de coutumes traditionnelles, l'exotisme de cette horde est aussi abordé par le cadre lointain et sauvage de la région d'où elle est issue. A la tête de cette révolte, Pougatchev est dépeint comme un héros du peuple. Il se rapproche des masses laborieuses qui le suivent à travers ses modestes origines sociales qui transparaissent par son illettrisme et sa condition de simple cosaque au début de son aventure. Il est aussi porté aux nues par le peuple qui le voit en sauveur venu les libérer à travers un soulèvement émancipateur. D'ailleurs ce statut de héros populaire ne fait plus de doute après sa capture et son exécution vécue comme la mise à mort d'un martyr dans certaines adaptations. Enfin il devient un symbole de liberté par sa lutte pour celle-ci. Ce constat s'illustre par son rôle auprès des amants et de Saviélitch, mais aussi par la critique du pouvoir qu'il porte lorsqu'il justifie son usurpation. Enfin, il devient le symbole de cette rébellion par son rapprochement métaphorique avec la figure du loup des steppes et du corbeau.

Si les adaptations occidentales se concentrent sur l'exotisme et la couleur locale, les deux adaptations soviétiques de notre corpus s'opposent. Le film muet de 1928 propose une surprenante transformation des personnages du roman où Piotr devient un dandy efféminé, Chvabrine est présenté comme un noble repenti, solidaire du peuple, sans oublier Saviélitch le serviteur affranchi. A l'inverse, le film de 1958 ne s'écarte que très peu du récit littéraire avec par exemple la peinture solennelle de l'exécution de l'imposteur. Ils se rejoignent finalement à travers la figure de Pougatchev qui demeure dans les deux versions un personnage positif, soutenu par le peuple dans sa rébellion qui préfigure les futures luttes prolétariennes. Enfin les deux adaptations post-soviétiques, bien que différentes dans leur composition se rejoignent dans leur manière de décrire le cosaque. D'une part, *Révolte russe* exploite le roman et l'essai de Pouchkine alors que dans le court-métrage d'animation, on trouve un condensé de l'aventure centré sur la relation entre Piotr et Pougatchev et dont l'exécution sert de fil rouge. Néanmoins, les deux adaptations font paradoxalement du cosaque un inquiétant symbole de liberté en rapprochant son personnage de l'image du loup des steppes dans le film Ekatarina Mikhailova, et de celle de l'aigle ou du corbeau dans le film de Proshkin. En le rapprochant de ces animaux

qui sont des prédateurs libres par nature, ces comparaisons en font l'outil sanguinaire d'un châtiment divin à l'instar d'un Attila. Dans ces films post-soviétiques, sa disparition métaphorique laisse planer l'idée d'un éternel retour de cette rébellion populaire contre l'Etat, comme un présage de la révolution de 1917, exploitant l'avertissement prophétique de Pouchkine, selon lequel :

> Dieu nous préserve de voir une insurrection russe ; c'est un événement absurde et impitoyable. Ceux qui chez nous songent à d'impossibles révolutions, ou bien ils sont jeunes et ne connaissent pas notre peuple, ou bien, alors, ce sont des gens au cœur cruel, pour qui leur propre tête ne vaut pas un kopek et celle des autres encore moins[458].

[458] Alexandre POUCHKINE, *Histoire de Pougatchov*, op. cit., p. 735.

Chapitre II : Les films occidentaux.

The Cossacks, George William Hill et Clarence Brown – 1928.

L'adaptation muette de 1928 de *The Cossacks (Les Cosaques)* par George W. Hill et Clarence Brown est produite à une époque où les Russes et par conséquent les cosaques étaient assimilés aux Tsiganes, Tatars et autres barbares orientaux dans le cinéma américain[459]. Ce film apparait à une époque où l'industrie du cinéma hollywoodien, en pleine prospérité, recherche des sujets et des personnages propre à mettre en valeur ses ressources techniques et à faire briller ses stars qu'elle trouvera, en partie, dans la littérature russe[460]. Les films inspirés par la « mode russe » se réfèrent en général à la splendeur et la magnificence du temps des tsars, selon la vision nostalgique de l'aristocratie[461]. A ce titre, un an avant *The Cossacks*, on découvre l'adaptation d'*Anna Karénine,* ainsi que celle de *Résurrection.* Cette période est aussi celle où l'influence européenne se fait de plus en plus directe avec l'intervention de metteurs en scène formés en Europe ou d'origine européenne[462]. Cette influence sera progressivement « absorbée » par Hollywood qui la contrebalancera par une tradition spécifiquement américaine[463]. *The Cossacks* est un bon exemple de ce mélange des genres.

Ainsi, lorsque la MGM charge en 1928 George W. Hill d'adapter le roman, la firme a la volonté de produire un film à grand spectacle dans lequel elle investira lourdement et dont elle assurera la promotion par « des annonces publicitaires promettant un film ethnographique et

[459] Oksana BOULGAKOVA, « Un Tolstoï cinématographique allemand et américain », in *Tolstoï et le cinéma*, Valérie POZNER (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 2005, p. 58.

[460] Michel AUCOUTURIER, « L'œuvre de Tolstoï au cinéma (aperçu historique) », in *Tolstoï et le cinéma*, op. cit., p. 14.

[461] Oksana BOULGAKOVA, « Un Tolstoï cinématographique allemand et américain », op. cit., p. 58.

[462] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 449.

[463] Oksana BOULGAKOVA, « Un Tolstoï cinématographique allemand et américain », op. cit., p. 58.

géographique qui éduquerait le public mieux qu'une croisière touristique »[464]. Dans cette optique, le décorateur russe Alexandre Touloubov fut chargé de reconstituer tout un village cosaque[465] et la troupe des cosaques émigrés du Général Choukro fut engagée pour donner plus d'authenticité à ce film[466]. Le scénario, initialement confié à Victor Tourjansky (qui sera le futur réalisateur de *La Volga en flammes*, adaptation de *La fille du Capitaine*) fut écrit par Frances Marion qui dut introduire les nombreuses modifications des producteurs par rapport à l'œuvre originale[467].

Bien loin de l'histoire d'un jeune noble russe, Olénine, vivant une révélation spirituelle au sein de la nature sauvage du Caucase, dans *The Cossacks*, c'est bien Lukashka qui est le personnage principal. La première partie du film porte sur la formation de ce jeune cosaque qui fait la honte de son père en ne voulant pas se battre et qui devient progressivement un guerrier valeureux. Olénine n'intervient que pour servir de rival à Lukashka dans le cœur de Maryana que les deux hommes se disputeront jusqu'à la fin. La seconde partie du film est centrée sur la guerre entre les cosaques et leurs voisins turcs, les deux communautés vivant aux limites du monde civilisé.

Ce dernier motif n'est pas anodin car il nous renvoie au monde du western épique qui est contemporain de cette production. En effet, la fin des années 20 correspond aussi aux Etats-Unis à l'apparition de western qui expriment « la majesté du paysage s'harmonisant avec le sentiment d'un enjeu historique, d'une nation qui se forge au contact du territoire qu'elle conquiert et colonise. »[468] *The Cossacks* comme ces western épiques (*La caravane vers l'Ouest, Le cheval de fer*, etc…) prennent les limites du monde civilisé comme scène et son rapport avec les « sauvages » représentés par les Indiens ou les Turcs. Ainsi, on découvre un film hybride reprenant un thème typique de la littérature russe, les cosaques, en l'adaptant à un genre typique du cinéma américain, le western.

Enfin notons que la version que nous étudierons datant de 2014 est une réédition plus longue que l'originale (74 minutes pour la version de 1928 contre 92 minutes pour celle de 2014),

[464] *Ibid.*

[465] *Ibid.*

[466] Michel AUCOUTURIER, « L'œuvre de Tolstoï au cinéma (aperçu historique) », op. cit., p. 15.

[467] Oksana BOULGAKOVA, « Un Tolstoï cinématographique allemand et américain », op. cit., p. 58.

[468] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 1356.

caractérisée par l'ajout d'une bande du compositeur Robert Israël, nous obligeant à considérer la musique du film comme une interprétation personnelle du musicien.

Ainsi, on peut se demander comment le cinéma américain va appréhender la figure du cosaque à travers un film dont l'objectif est avant tout de dépayser le spectateur et dans un contexte marqué par l'influence du western épique.

Dans un premier temps nous nous attacherons à mettre en lumière la nature à la fois tribal et barbare de ce « peuple » à travers la mise en lumière de son inévitable folklore, de ses codes sociaux et de ses activités guerrières. On se penchera ensuite sur le cas de Lukashka et Maryana dont la relation et la place dans leur société est peu commune. Enfin nous commenterons les différentes étapes de la progressive métamorphose de Lukashka en valeureux cosaque.

1. De la tribu exotique à la horde barbare.

Dans ce film, la communauté des cosaques, présentée comme un « peuple », mène une vie exotique rythmée par des coutumes pittoresques et des festivités folkloriques. Au sein de ce petit bourg niché dans les montagnes du nom de Yermak, aux limites du monde civilisé, les cosaques se rapprochent de l'image du barbare tant par leur comportement au village que par leurs assauts contre l'ennemi turc.

1.1 De la tribu exotique…

1.1.1 Une existence coutumière et des mœurs pittoresques

Ainsi dans les premières minutes du film une scène d'exposition présente le village ainsi que le crédo religieux et social qui rythme leur existence traditionnelle, sépare les hommes et les femmes par leur fonction, et dicte leur système de valeurs si particulier.

Le village cosaque est inséré dans un cadre paisible et champêtre présenté en début de film par un plan global, le plaçant au fond d'une région montagneuse, puis par un plan d'ensemble de

la cour que traversent des femmes accompagnées de quelques vaches. L'ensemble donne un aspect bucolique à l'endroit où vivent ces cosaques, dans une région coupée du monde[469]. C'est alors qu'un carton apparait pour exprimer le caractère coutumier de cette existence « « Man must fight and woman must work and over all is God »…. was the simple creed of this free people »[470] (« Les hommes doivent se battre et les femmes doivent travailler »… était le crédo simple de ce peuple libre). Comme pour confirmer ce constat, le plan suivant, filmé depuis la colline qui surplombe le village, offre une plongée qui décrit les travaux des champs des femmes travaillant en duos pour ramasser la paille et la charger sur des charrettes. Alors que l'on découvre Maryana et sa mère engagées dans ces travaux, cette dernière demande à sa fille de se concentrer car les hommes doivent bientôt rentrer de leur guerre. On trouve à ce moment-là l'illustration du credo précédemment cité, qui pour les femmes se résume par cette formule « Work and a man ! – What else could there be ? »[471] (Le travail et un homme ! Qu'y aurait-il d'autre ?)

Alors que les hommes sont en train de festoyer, savourant leur victoire contre les Turcs, les cloches de l'église orthodoxe se mettent à sonner, arrêtant toute activité dans le village et illustrant la dernière partie de ce credo : « - and over all is God »[472] (et au-dessus de tout, il y a Dieu), dont les mots apparaissent en fondu sur l'image des cloches qui tintent. Alors, les femmes couvertes de leurs foulards que nous avons aperçues précédemment cessent leurs travaux et s'agenouillent en se signant. Les hommes occupés à fêter leur retour sortent des maisons pour faire de même. Même les Turcs capturés et réduits en esclavage sont contraints de se mettre à genoux par leur geôlier. Le temps semble s'être arrêté dans le petit bourg comme le décrit ce plan d'ensemble de la cour du village tourné en plongée[473] où l'on distingue une foule nombreuse mêlée au bétail qui s'agenouille en direction de l'église et du prêtre à l'arrière-plan. Accompagné d'un chœur masculin aux accents religieux, cette séquence illustre que l'orthodoxie est unanimement suivie et qu'elle dicte le rythme de leur vie. D'ailleurs, lorsque la prière est terminée, la musique joyeuse que Robert Israël appose au film rompt brutalement avec le chant précédant et chacun reprend ses activités là où il les avait arrêtées. Cette

[469] George William HILL et Clarence BROWN, *The Cossacks (les cosaques)*, Los Angeles, Warner Archive collection, 2014 (1928), couleur, 2 : 00.

[470] *Ibid*, 2 : 05.

[471] *Ibid*, 2 : 56.

[472] *Ibid*, 6 : 37.

[473] *Ibid*, 7 : 35.

importance de la foi est de nouveau mise en lumière un peu plus loin. La séquence qui décrit les cosaques se préparant à partir au combat contre les Turcs[474] est l'occasion de démontrer une nouvelle fois leur attachement à la foi. Alors que les cavaliers se sont attroupés sur la place du village et écoutent le discours de l'ataman, les cloches sonnent de nouveau et le chef donne l'ordre de s'approcher du prêtre. Sa bénédiction est un moment solennel que les cosaques reçoivent agenouillés, accompagnés d'un chœur qui se rapproche du premier que nous avons évoqué. Fervents croyants, ils vont jusqu'à faire bénir leurs chevaux, qui ne semblent pas apprécier le traitement, ce qui peut faire penser à un gag. Ainsi, on découvre l'image d'un « peuple » aux habitudes bien réglées sur la base d'un crédo à la fois social et religieux qui définit leur fonction sociale et dicte leur quotidien.

De ce crédo est tiré un système de valeurs qui valorise les qualités guerrières des hommes et leur interdit le travail, réservé aux femmes. D'ailleurs, il faut noter que ce paradigme entre masculinité et féminité fait écho aux codes du western américain. Lorsque les cosaques rentrent de leur premier assaut[475], l'ataman élu est désigné par un carton comme l'homme le plus fort et le plus brave du clan, ce qui suffit à justifier sa fonction. Comble pour ce dernier, son fils ne se bat pas, ce que ne manque pas d'évoquer un cosaque « Our Ataman is strong and brave – yet he is cursed with a son like that »[476] (Notre Ataman est fort et brave, pourtant il est maudit avec un fils comme ça). En effet, par l'influence de leur système de valeur, celui dont le fils refuse la guerre devient aux yeux de tous un homme maudit. Mais plus encore, le cosaque qui ne combat pas est méprisé par tous et son statut se trouve comparé à une femme comme le laisse entendre les cosaques qui narguent Lukashka. Ils le décrivent comme « […] the woman man ! – the man who will not fight - !. »[477] (la femme homme ! L'homme qui ne se battra pas !) Au diapason des hommes, les femmes du village le traitent avec mépris puisqu'elles l'affublent aussi de ce surnom de « woman man ». Fustigé par tous, il sera joyeusement lynché par l'ensemble des habitants du village. Alors qu'il est surpris à faire le joli-cœur avec Maryana, il est capturé par les cosaques qui lui expliquent ironiquement son châtiment « If Lukashka will not fight like a man – he must work like a woman ! »[478] (Si Lukashka ne veut pas se battre

[474] *Ibid*, 26 : 30.

[475] *Ibid*, 3 : 50.

[476] *Ibid*, 4 : 15.

[477] *Ibid*, 4 : 31.

[478] *Ibid*, 17 : 00.

comme un homme, il doit travailler comme une femme !). Il est alors travesti, attaché à un poteau et bombardé de grappes de raisins par une foule qui s'amuse autant qu'elle le punit de son attitude qui rompt avec les mœurs.

Par le cadre à la fois paisible et reculé de ce village et le rigide crédo qui organise leur société entre femmes travailleuses et hommes guerriers (ce qui n'est pas sans rappeler les codes du western américain), tout en plaçant au-dessus de toute la foi orthodoxe, on a le sentiment d'avoir à faire à une tribu attachée à son fonctionnement séculaire et son système de valeur que nul ne doit enfreindre sous peine de subir le rejet de tous.

1.1.2 Des festivités folkloriques.

Ce lynchage qui prend la forme d'une amusante attraction pour les villageois n'est pas le seul évènement festif du film. La vie de ces cosaques est ponctuée de célébrations riches en éléments folkloriques qui dépeignent la couleur locale et amènent une forme d'exotisme.

Le film nous propose la peinture du « Festival of the Hundred Saints »[479] (Le festival des Cent Saints), une fête traditionnelle cosaque qui a la particularité d'accueillir des tziganes des Carpathes. Ils sont présentés comme des « Carpathian gypsies, welcome dealers in dances and fortune, songs and tales, and deviltry. »[480] (Gitans des Carpates, marchands de danses, de bonnes aventures et de maléfices) habillés comme des cow-boys, chapeau sur la tête et foulard autour du cou, suivis d'une caravane, lors de leur arrivée devant les portes de la bourgade. Ce festival est l'occasion de festivités présentées comme typiquement cosaques. Après un premier plan d'ensemble sur la foule de villageois dansant en cercle sur la grande place[481], on y découvre des cavaliers se lançant dans une spectaculaire compétition d'acrobaties équestres. On assiste alors à une longue séquence où les cosaques émigrés du général Chkouro[482] impressionnent le spectateur américain par leurs figures acrobatiques effectuées à toute vitesse[483], portés par une musique épique, et qui vont jusqu'à la formation d'une périlleuse pyramide humaine, en

[479] *Ibid*, 51 : 40.

[480] *Ibid*, 52 : 00.

[481] *Ibid*, 51 : 50.

[482] Michel AUCOUTURIER, « L'œuvre de Tolstoï au cinéma (aperçu historique) », op. cit., p. 15.

[483] George William HILL et Clarence BROWN, *The Cossacks (les cosaques)*, op. cit., 53 : 00.

équilibre sur quatre chevaux au galop[484]. Ainsi on découvre une première mise en avant de leur légendaire virtuosité équestre. Après une séquence qui met en lumière les raisons de la venue d'Olénine et décrit les cosaques écrivant une lettre d'insulte au sultan (que nous commenterons plus loin), la fête reprend ses droits. La musique endiablée et un intertitre proclamant « Vodka, and women, Gypsy music, Gypsy women ! »[485] (Vodka, et des femmes, musique gitane, femme gitanes !) entraîne le spectateur vers une fête aux accents folkloriques. Dans un premier temps, on aperçoit des couples de femmes, vêtues de leurs habits de fête, tournoyant sur elles-mêmes au milieu de la foule qui applaudit au rythme de la musique. Cette chorégraphie si codifiée donne le sentiment au spectateur d'être le témoin d'un spectacle traditionnel. Dans un second temps, une belle tzigane venue spécialement pour l'occasion fait son apparition par le biais d'une danse exotique nous rappelant les danses polovtses (un terme qui désigne les Turcs kiptchaks de la région du fleuve Kouban dans le Caucase) imaginé par Michel Fokine dans l'opéra de Borodine, *Le Prince Igor*[486] : Elle entre dans la pièce couverte d'un foulard noir avec lequel elle joue tout en dansant langoureusement avant d'approcher le héros[487]. Il décide alors d'entreprendre sa cour par une nouvelle danse. Après avoir fait plusieurs le tour de la jeune femme il finit par s'accroupir et effectue le spectaculaire pas de danse tirée de la célèbre *kazatchok*[488]. Ainsi ce festival permet la peinture d'un folklore spectaculaire, à travers les acrobaties équestres, traditionnel, par les danses des villageoises comme par celle du héros et exotique, grâce à la danse envoutante de la jeune tzigane.

On retrouve cette peinture pittoresque à l'occasion des fiançailles d'Olénine et de Maryana présentées comme un évènement traditionnel à travers une séquence qui, en reprenant grossièrement les codes du rite des fiançailles orthodoxes, garantit le dépaysement du spectateur. Le caractère coutumier qui guide cet évènement est d'emblée évoqué par cet intertitre renvoyant l'origine de leur cérémonie à l'époque des cosaques zaporogues « Unchanged since the days of the first Zaparagians, the ancient and holy betrothal ceremony of the Cossacks. »[489] (Inchangé depuis l'époques des zaporogues, la cérémonie de fiançailles

[484] *Ibid*, 55 : 00.

[485] *Ibid*, 1 : 04 : 32.

[486] Oksana BOULGAKOVA, « Un Tolstoï cinématographique allemand et américain », op. cit., p. 58-59.

[487] George William HILL et Clarence BROWN, *The Cossacks (les cosaques)*, op. cit., 1 : 05 : 15.

[488] *Ibid*, 1 : 06 : 24.

[489] *Ibid*, 1 : 08 : 18.

sacrée et ancienne des cosaques). Leur entrée dans la chapelle laisse entrevoir un chœur de jeunes femmes en habit traditionnel derrière des musiciens jouant de la balalaïka[490] à la forme triangulaire si typique dont la présence participe à la peinture de la couleur locale. L'entrée solennel de Maryana dans sa robe de cérémonie au côté de sa mère est suivie d'une bénédiction du couple par cette dernière qui leur présente l'icône qu'elle a choisi de leur transmettre (tradition encore existante), puis le pain et le sel qu'ils embrassent successivement. Dans la réalité, cette dernière offrande se fait après le mariage, lorsque le couple est accueilli par leurs parents avec un « pain de mariage », que les nouveaux mariés doivent se partager et tremper dans le sel. Cette reprise peu fidèle de la véritable cérémonie orthodoxe, malgré la présence pittoresque des musiciens et des femmes du village, démontre bien que le but de cette séquence n'est pas celui d'une reconstitution authentique mais bien de dépayser le spectateur par la peinture de coutumes singulières à l'instar d'une attraction touristique que le studio leur promettait[491]. Les festivités du « Festival of the Hundred Saints », suivi des fiançailles d'Olenine et Maryana, sont l'occasion de dépeindre le folklore cosaque à travers ce concours de voltige équestre, l'exotisme de leurs danses et le pittoresque de leur cérémonie de fiançailles.

Ce folklore, conjugué à la dimension coutumière de cette société au crédo immuable donne le sentiment au spectateur d'être le témoin privilégié de la vie d'une tribu isolée dans les montagnes qui surprend et amuse par ses mœurs exotiques.

1.2 A la horde barbare.

A cet exotisme s'ajoute une dimension barbare à travers les assauts que les cosaques effectuent contre les Turcs dans le cadre de leur guerre tribale, mais aussi par leurs traits psychologiques ainsi que par le regard qu'Olénine porte sur eux.

[490] *Ibid*, 1 : 08 : 48.

[491] Oksana BOULGAKOVA, *Un Tolstoï cinématographique allemand et américain*, in *Tolstoï et le cinéma*, op. cit., p. 58.

1.2.1 Le flux de guerrier…

En effet les deux batailles du film sont l'occasion de dépeindre ces cosaques au combat en mettant en lumière leurs qualités guerrières individuelles et la horde barbare qu'ils forment collectivement.

La première séquence de ce type fait suite à un piège tendu par les Turcs qui s'apprêtent à attaquer les cosaques par surprise dans leur bivouac, alors que le héros, Lukashka, a été désigné pour monter la garde. Ce dernier qui a su détecter leur présence prévient ses camarades et la bataille commence alors[492]. Après le premier choc des hordes ennemis, le combat devient anarchique et désordonné, en témoignent les multiples enchevêtrements de plans rapides réalisés sur les cavaliers se rendant coup pour coup et jonchant progressivement le sol[493]. Entre ces corps piétinés par les chevaux, d'autres guerriers se battent à mains nues et achèvent le tableau d'un combat ressemblant à une mêlée sans règles si ce n'est celle que de tuer son ennemi, comme deux hordes barbares finalement identiques dans leur art de la guerre. Dans le désordre on aperçoit plusieurs visages de cosaques souriant et donnant l'air de prendre du plaisir : en tant que barbares, ils n'éprouvent de véritables plaisirs qu'en faisant la guerre. L'ensemble est porté par une musique épique qui vient souligner leurs qualités guerrières alors qu'ils chassent finalement les Turcs. Ainsi par le désordre général qui caractérise leur défense, le goût qu'ils prennent à faire couler le sang de leurs ennemis, et leur valeur guerrière qui fait d'eux les vainqueurs de cette embuscade, les cosaques se rapprochent du guerrier barbare type.

La séquence suivante se déroule dans la dernière partie du film, alors que le héros, son père et Maryana ont été enlevé par les Turcs et que les deux hommes subissent d'atroces tortures. Les cosaques du village, prévenu de leur mésaventure, décident alors de partir à l'assaut du camp des Turcs pour sauver leurs compagnons[494]. Formant un flux continu de cavaliers sortant des portes du village[495], comme un puissant torrent guerrier, ils dévalent les routes sauvages et dangereuses [496] jusqu'à s'écraser sur les remparts du village turc. Ainsi, à l'instar d'une vague submergeant tout sur son passage, les cosaques débordent les défenses turques et finissent par

[492] George William HILL et Clarence BROWN, *The Cossacks (les cosaques)*, op. cit., 39 : 49.

[493] *Ibid*, 40 : 27 – 41 : 00.

[494] *Ibid*, 1 : 24 : 56.

[495] *Ibid*, 1 : 25 : 01.

[496] *Ibid*, 1 : 26 :20.

les franchir, comme une digue faisant face à une inondation. Pour escalader ces fortifications, les cosaques utilisent d'ailleurs une technique extravagante qui met une nouvelle fois en lumière leur dimension pittoresque : comme lors du concours de voltige équestre, ils forment une nouvelle pyramide humaine en équilibre sur plusieurs chevaux dont le cosaque se trouvant au sommet doit passer de l'autre côté du mur pour ouvrir les portes à ses camarades[497]. Par cette image de vague submersion déferlant sur leurs ennemis et par leurs techniques de combats peu conventionnelles, les cosaques se rapprochent définitivement de l'image d'une horde barbare.

Enfin la séquence décrivant leur premier retour au village au début du film constitue une présentation de cette horde cosaque placée sous le signe de la barbarie. De retour d'une bataille dont ils reviennent vainqueurs, les guerriers avancent triomphalement jusque leur village en s'accompagnant de glorieux chants cosaques. Deux intertitres mettent alors en avant leurs qualités guerrières en les désignant collectivement comme « Free men and warrior Kings »[498] (Hommes libres et rois guerriers) puis en présentant l'ataman, le père de Lukashka comme « Their elected leader, the Ataman, strongest and bravest of the clan »[499] (Leur leader élu, l'Ataman, le plus fort et le plus du clan). Comme dans toute armée barbare, la force et les qualités de guerriers sont celles qui sont le plus mis en avant. C'est alors qu'un prisonnier turc tente de s'échapper, et que l'ataman, comme faisant démonstration de son aisance au tir, l'abat en lui tirant dans le dos à plus d'une dizaine de mètres. Justifiant aux yeux du spectateur son statut d'Ataman, il met aussi en lumière la cruauté qui anime ces cosaques capables d'abattre de sang-froid et dans le dos un fuyard. Si leur chef est le plus fort d'entre eux, il est peut-être aussi le plus cruel.

Au-delà de leurs techniques de combats peu conventionnelles, de leur goût pour la violence et de la vague submersion qu'ils forment à l'écran, la cruauté qui se révèle de cette dernière séquence ouvre notre analyse sur le profil psychologique du barbare cosaque dans ce film.

[497] *Ibid*, 1 :27 :23.

[498] *Ibid*, 3 : 34.

[499] *Ibid*, 3 : 41.

1.2.2 …Au profil barbare.

Par leur comportement au village, on retrouve chez eux les traits qu'on attribue traditionnellement aux barbares, comme l'ivrognerie, la brutalité de leurs mœurs, la cruauté ou encore une absence totale d'éducation. Enfin la venue d'Olénine dans cette contrée confirme en creux leur nature barbare.

Ainsi, les Turcs prisonniers des cosaques que l'on découvre lors de leur retour au bourg vont être immédiatement réduit en esclavage. On les retrouve au moulin[500], poussant la roue sous les coups de fouets, illustrant avec quelle cruauté les cosaques traitent leurs ennemis. C'est d'ailleurs avec cette même cruauté qu'ils contraignent leurs esclaves à s'agenouiller au tintement des cloches de l'église[501], les fouettant et les traitant de « Babylonian sons of sows ! Don't you hear the bell for even-prayer ? »[502] (Babylonien fils de truies ! N'avez-vous pas entendu les cloches qui sonnent la prière ?).

Leur ivrognerie est aussi évoquée à plusieurs reprises et la consommation excessive de vodka est présentée comme une tradition culturelle liée à leur vie guerrière. Au début du film, au retour de leur première offensive, l'ataman est à peine entré dans ce qui constitue une grande salle commune qu'il annonce « Our bellies are a desert ! Our tongues dry up ! Vodka for all ! »[503] (Nos ventres sont un désert ! Nos langues sont asséchées ! Vodka pour tous !). Il s'empresse d'ailleurs de servir en premier, en sa qualité de chef, tout en rappelant « Cossack vodka for Cossack fighters ! »[504] (Vodka cosaque pour les guerriers cosaques !). Leur second retour de bataille fait écho à cette séquence. Comme si l'alcool occupait une place incontournable dans leur vie guerrière, à l'approche du village certains déclarent déjà « We draw near to… Vodka ! »[505] (Nous approchons de… la vodka !). Alors que Lukashka pense toujours secrètement à Maryana, il ajoute « And to women ! » (et des femmes !), ce à quoi il lui ai répondu « Vodka first, women later ! » (La vodka d'abord, les femmes plus tard !), illustrant bien à quelle point leur attraction pour l'alcool prend les allures d'une obsession. Du reste,

[500] *Ibid*, 5 : 51.

[501] *Ibid*, 7 : 13.

[502] *Ibid*, 7 : 18.

[503] *Ibid*, 5 : 30.

[504] *Ibid*, 5 : 38.

[505] *Ibid*, 43 : 54.

toutes les occasions sont bonnes pour boire et l'accueil d'Olénine se fait dans un contexte où la distribution d'alcool célèbre son arrivée comme le déclare l'ataman « Gather, Cossacks ! We drink now to his Magnificence from Moscow ! »[506] (Rassemblement, cosaques ! Nous buvons maintenant pour sa Magnificence de Moscou !). Ainsi en signe de bonne entente, tous les cosaques lèvent leur verre en même temps que le jeune noble.

Enfin, si on peut qualifier de brutaux leurs divertissements en temps de paix comme l'illustre ce combat à mains nues de deux cosaques, au centre de la salle commune, encouragés par les autres guerriers et commentant les coups comme s'ils assistaient à un combat de boxe[507], c'est surtout à travers leur absence d'éducation symbolisée par leur illettrisme et la vulgarité de leur propos que leur dimension barbare est soulignée. C'est le cas lorsqu'Olénine transmet le message que lui a confié le tsar à l'ataman[508]. Ce dernier se trouve dans une situation gênante puisque ne sachant lire, il feint de déchiffrer le manuscrit, ce qui peut faire penser à un gag visant à faire sourire le spectateur[509]. Alors qu'il demande discrètement de l'aide à ses cosaques, ces derniers tournent honteusement les yeux, suggérant ainsi qu'aucun d'entre eux ne sait lire. Olénine, qui devine le problème intervient alors auprès de l'ataman pour mettre à l'endroit ce message qu'il tentait de lire à l'envers, ce qui ne manque pas là aussi de faire rire le spectateur. L'ataman qui ne souhaite pas perdre la face devant son interlocuteur rend alors le message en prétextant une subite fatigue oculaire.

Le message que délivre Olénine explique sa venue au village et présente le traité de paix que le tsar a négocié avec les Turcs. Cette subite interdiction de faire la guerre à leurs voisins ennemis est l'occasion d'exprimer les motivations existentielles et de mettre en lumière leur caractère barbare. Ainsi, les cosaques sont sous le choc lorsqu'ils apprennent l'existence de ce traité et l'ataman ne se prive pas pour le faire savoir : « But we can't stop fighting the Turk, we have nothing else to do »[510] (Mais nous ne pouvons arrêter de combattre les Turcs, nous n'avons rien d'autre à faire). Cette première contestation démontre bien que ces cosaques ne connaissent pas d'autres occupations. Il insiste encore sur cette dimension existentielle de la vie du cosaque qui n'a d'autre utilité que de se battre « Peace is for old women and sheep ! Shall our eyes drown

[506] *Ibid*, 56 : 04.

[507] *Ibid*, 6 : 20.

[508] *Ibid*, 56 : 23.

[509] *Ibid*, 56 : 32.

[510] *Ibid*, 58 : 52.

in fat ? Shall our bellies roll over our knees ? »[511] (La paix est pour les vieilles femmes et les moutons ! Nos yeux vont-ils se noyer dans la graisse ? Notre ventre doit-il rouler sur nos genoux ?). A l'instar de la figure du barbare, le cosaque ne connaît de vie que dans le combat d'où il tire sa vigueur et le sens de son existence.

D'ailleurs c'est leur nature barbare qui intéresse Olénine et la noblesse moscovite. Pour justifier la recherche d'une épouse dans cette contrée sauvage, le jeune noble lit le message du tsar reproduit en intertitre « The veins of Muscovy need your brave blood ! To this end I seek a Cossack bride for this noble prince ! »[512] (Les veines de Moscou ont besoin de votre sang brave ! A cette fin je recherche une fiancée pour ce noble prince !). Ce mariage doit revigorer le monde civilisé auquel appartient Olénine, grâce au sang « barbare » que qu'apporte la jeune femme cosaque Maryana, au caractère de feu, qui se trouve courtisée durant l'intrigue. A travers le regard d'Olénine et par les raisons de cette union qui vise à réconcilier le monde sauvage des cosaques et celui civilisé des nobles russes, l'intrigue confirme en creux leur nature barbare.

Dans la continuité de cette séquence a lieu l'écriture d'une lettre d'insulte au sultan turc qui reprend les principaux traits du célèbre tableau de Répine. Les cosaques mécontents du traité de paix décident de le rompre par cette missive qui a pour but de provoquer la colère du sultan[513]. Elle met en lumière l'absence d'éducation des cosaques à travers les vulgarités qu'ils y développent et qui reçoivent l'approbation générale. Après avoir singé les révérences d'Olénine comme pour illustrer leur rejet du monde civilisé[514], les cosaques se mettent en quête d'un scribe pour réaliser leur dessein. Lukashka prend alors ce rôle étant le seul cosaque à connaître les lettres[515]. Il se retrouve donc au centre du groupe de cosaque qui se placent autour de lui comme dans le tableau[516]. C'est alors une farandole d'insultes et d'invectives qui sont imaginés par les cosaques, Lukashka et son père. Le sultan est successivement traité de « swineherd of Babylon »[517] (porcin de Babylon), ils déclarent qu'il descend d'une chèvre et

[511] *Ibid*, 59 : 11.

[512] *Ibid*, 57 :35.

[513] *Ibid*, 1 : 00 : 33.

[514] *Ibid*, 1 : 00 : 11.

[515] *Ibid*, 1 : 01 : 18.

[516] *Ibid*, 1 : 01 : 41.

[517] *Ibid*, 1 : 01 : 51.

que, en tant que preuve, ils gardent même ses cornes et sa queue[518]. Ces différentes insultes provoquent l'hilarité de l'assistance que l'on observe à l'aide de plusieurs gros plans sur les visages qui éclatent de rire[519]. Après l'avoir encore qualifié de grenouille sans gloire dans un gésier de canard, Lukashka termine par une dernière saillie à l'adresse du prisonnier turc qui est chargé d'acheminer cette lettre « Take this to that lump of fat, your Sultan ! »[520] (Apportez ceci à cette masse de graisse, votre sultan !). Cette séquence finit de nous convaincre de l'absence d'éducation de ces cosaques illettrés dont seules les vulgarités semblent les intéresser durant la rédaction de cette lettre.

Ainsi, par ces traits négatifs que leur attribue le film et la redoutable horde qu'ils forment à l'écran, les cosaques prennent l'image de guerriers barbares. Ce traitement, conjugué à l'exotisme et au pittoresque de leurs existences laisse apparaître à l'écran un « peuple » barbare dont la dimension exotique est propre à dépayser le spectateur. Enfin « la façon dont le film joue avec la sexualisation de la civilisation (féminine) et de l'ordre (masculin), représenté par des rituels de virilité violente, renforce la transition de la nature à la culture et de la barbarie à la civilisation que codifie le Western américain »[521]. A cet égard, les cosaques apparaissent donc comme une version revisitée de ce motif typique.

2. Lukashka et Maryana, deux symboles de liberté.

Dans ce film, Maryana et Lukashka sont deux symboles de libertés. La première est une femme au caractère bien trempé typique d'un certain archétype de femmes cosaques. Sa mère étant veuve, elle a la singulière opportunité pour une femme de ce village de pouvoir choisir son mari entre Olénine et Lukashka, et se trouve ainsi maîtresse de ses choix. Le second est, au début du film, rebelle aux codes sociaux qui règne dans le village et n'hésite pas à les remettre en question par son comportement, cherchant à vivre libre malgré ce carcan moral.

[518] *Ibid*, 1 : 02 : 28.

[519] *Ibid*, 1 : 02 : 36 – 1 : 02 : 40.

[520] *Ibid*, 1 : 03 : 43.

[521] Oksana BOULGAKOVA, *Un Tolstoï cinématographique allemand et américain*, in *Tolstoï et le cinéma*, op. cit., p. 59.

2.1 Lukashka le rebelle.

Insouciant au début du film, le jeune cosaque tranche par son attitude avec celle des autres cosaques. Rejetant le credo qui oblige les hommes à faire la guerre et aux femmes de travailler, il est marginalisé dans sa propre communauté dans laquelle il fait figure de rebelle, devenant à l'écran un symbole de liberté.

Sa première apparition est d'ailleurs celle d'un homme heureux de la liberté dont il profite. Alors que les cosaques reviennent d'une bataille victorieuse et que son père vient d'abattre froidement un prisonnier qui prenait la fuite, on le découvre dans une posture qui tranche totalement avec ce que l'on vient d'observer. Lukashka est dépeint allongé nonchalamment au milieu d'une prairie, en compagnie de chevaux, baigné par une chaude lumière qui rend le tableau bucolique[522]. Profitant des douceurs de la nature son attitude contraste fortement avec celle des autres hommes, fiers de revenir de la guerre. D'ailleurs, les critiques et les moqueries de ses camarades ne semblent pas le toucher, leur répondant avec un grand sourire[523] laissant entendre que le credo les contraignant à être des hommes et donc des combattants n'a pas cour dans son esprit.

En plus de refuser d'être un homme selon la définition sociale de sa communauté, il ne prend pas non plus en compte l'interdiction de travailler. L'idée même qu'un homme puisse travailler constitue un tabou quand on constate la réaction de la mère du héros quand ce dernier veut l'aider. Alors qu'il veut ranger le lourd joug qui pèse sur la nuque des bœufs, elle s'inquiète de voir rentrer son mari et rappelle à son fils que « Your father must not find you helping me - » (Ton père ne doit pas te trouver entrain de m'aider). Alors que ce dernier insiste, elle tente de reprendre le joug et répond que « The yoke is woman's work ! »[524] (Le joug est un travail de femmes !). Son entêtement provoque de nouvelles moqueries de son père qui le voit comme une fille et regrette par conséquent de ne pas avoir d'héritier. Ainsi, malgré les récriminations de sa mère et le mépris de son père, il brise ce tabou en l'aidant.

[522] George William HILL et Clarence BROWN, *The Cossacks (les cosaques)*, op. cit., 4 : 11.

[523] *Ibid*, 4 : 22 – 4 : 51.

[524] *Ibid*, 10 : 40 – 10 : 45.

Enfin, en homme libre et par conséquent marginal, il est le seul que nous ne voyons pas s'agenouiller au tintement des cloches et à l'apparition du dernier crédo suivi scrupuleusement de tous, qui place Dieu au-dessus de tout. Comme nous l'avons évoqué, hommes, femmes et même les esclaves Turcs sont contraints de se plier à cette règle. Néanmoins, on ne distingue à aucun moment Lukashka se prosterner, confirmant l'idée que le jeune cosaque est hermétique à toutes ces règles qui organisent la vie de la communauté, se mettant ainsi à l'écart de cette société.

Ainsi, par le rejet de ces conventions sociales, Lukashka devient un symbole de liberté dans ce film, dont l'existence libre et marginale contraste avec celle si bien réglée de ses camarades. N'acceptant pas ce crédo social, il le défie même en tenant tête à son père lorsqu'il veut aider sa mère dans ses travaux, ce qui le place dans une posture de rébellion face à l'ordre patriarcale.

2.2 Maryana, une femme de caractère.

Dans ce film la jeune Maryana est l'objet de convoitise de Lukashka et d'Olénine. Le premier l'aime depuis toujours et le second a été commis par le tsar de se trouver une épouse chez les cosaques pour rajeunir le sang moscovite. Si elle finit par choisir Olénine qu'elle prend comme fiancé pour mieux finir dans les bras de Lukashka en définitif, elle passe la majeure partie du film à repousser, avec caractère, les avances de ses prétendants. En manipulant l'intérêt que lui porte le jeune noble pour attirer le cosaque, elle démontre sa détermination à choisir elle-même son époux et à rester maîtresse de ses choix, devenant, par son caractère et son indépendance, un symbole de liberté.

Dès les premières minutes du film, on découvre Maryana repoussant les avances du héros alors qu'elle travaille et que les autres hommes fêtent leur retour de campagne. Alors que Lukashka, espiègle, tente d'attirer son attention par de multiples acrobaties à cheval[525] sans succès, il décide la rejoindre sa charrette pleine de foin. Preuve de son caractère affirmé, elle lui demande de rester loin d'elle et le traite de « chewer of sun-flower seeds ! »[526] (Machonneur de graines de tournesol), insulte qui fait écho à son statut de « woman man » évoqué précédemment. On

[525] *Ibid*, 8 : 41.

[526] *Ibid*, 8 : 36.

comprend de cette manière que Mayana partage la même opinion que le reste des villageois : Lukashka n'est pas un homme tant qu'il ne se bat pas. Après avoir déclaré qu'elle crachait sur ses tours[527], c'est par une véritable lutte physique que le héros parvient à lui arracher un baiser[528]. Mais c'est finalement après son départ, lorsqu'il sort de son champ de vision qu'un gros plan sur le visage de Maryana montre une tendresse naissante chez la jeune femme[529], accompagnée d'une mélodie délicate. Son visage d'abord fermé et sévère se détend et s'ouvre radieusement laissant connaître au spectateur ses sentiments secrets. Ainsi, bien qu'attirée par le héros, Maryana n'est pas séduite si facilement.

Elle le repousse même, attendant qu'il devienne un « vrai » homme, c'est-à-dire un combattant pour le laisser lui faire la cour. Elle réitère ce type de reproches un peu plus tard, quand Lukashka tente de lui faire une nouvelle fois la cour. Poursuivie par le jeune cosaque qu'elle repousse jusque dans une cour à l'abri des regards, c'est dans cet endroit qu'elle s'ouvre un peu plus à lui et explique son rejet. Elle déclare d'abord que tout le village parle de lui car il n'est pas un vrai cosaque et lui demande « Why aren't you like other men ? Why don't you fight ?»[530] (Pourquoi n'es-tu pas comme les autres hommes ? Pourquoi tu ne veux pas te battre ?), comme si ce devoir de combattant était le seul obstacle à leur amour. Le contexte secret de cette discussion, de nuit et à l'abri des regards, nous rappelle le tabou que constitue la remise en question du crédo social qui organise leur vie. Ainsi par sa volonté de plier Lukashka à ses désirs en lui demandant d'être un « vrai » homme et par sa détermination, malgré ses sentiments que l'on devine, à repousser énergiquement toutes ses tentatives en attendant ce changement, elle agit en femme maîtresse de ses choix.

C'est dans cette même posture qu'elle traite l'intérêt d'Olénine à son égard. Alors que Akoolena, sa mère, est chargée de l'héberger, son arrivée dans la maison est l'occasion d'une première rencontre entre le jeune noble et Maryana. Subjugué par sa beauté, celle-ci s'amuse des manières du jeune homme qu'elle qualifie de « tall kisser of hands »[531] (grand embrasseur de mains). Alors qu'elle veut quitter la pièce, Olénine lui barre le chemin en lui demandant

[527] *Ibid*, 9 : 16.

[528] *Ibid*, 9 : 24.

[529] *Ibid*, 9 : 43.

[530] *Ibid*, 14 : 45.

[531] *Ibid*, 35 : 51.

« Where are you going, little breaker of hearts ? »[532] (Où vas-tu, petite briseuse de cœurs), laissant poindre la cour assidue à laquelle il va s'atteler. Loin de se plier au désir du jeune homme, elle réagit avec tempérament en le menaçant de le frapper avec un chandelier s'il ne s'écarte pas de la porte et gesticule en tous sens comme s'il s'agissait d'une démonstration de force.

Finalement, Olénine s'écarte de son chemin mais tente de se rapprocher une dernière fois de Maryana. Le plan rapproché poitrine[533] place les protagonistes dans un cadre qui décrit le jeune homme prendre le chandelier des mains de Maryana, pour embrasser doucement les doigts de la jeune femme, dont le sourire amusé montre qu'elle accepte cette dernière avance. Ainsi Maryana se montre dans un premier temps très agressive avec la cour qu'entreprend Olénine, illustrant le fait qu'elle seule choisira son mari. Mais dans un second temps, on constate qu'elle est en mesure d'accepter certaines avances, ce qui donne le sentiment qu'elle cherche à rester maitresse de ce processus de séduction, en repoussant ou en acceptant certains éléments de cette cour, elle est celle qui fixe les règles de cette relation.

D'ailleurs, Olénine l'apprendra à ses frais quand il tentera d'embrasser de force la jeune femme[534] et que cette dernière le bombardera de tous les objets qui lui passent sous la main pour punir cette initiative. C'est également à cette occasion que Maryana illustrera sa ferme volonté de se choisir un mari, mais surtout que le triangle amoureux reliant Lukashka et Olénine à Maryana se mettra en place. Alors que Lukashka est de retour de sa première bataille, tout auréolé de son nouveau statut de cosaque, Olénine décide de faire sa demande en mariage à Maryana et lui révèle ainsi les raisons de son voyage à Yermak. Cependant, Maryana, en femme libre, lui confie que « When I marry, I marry a cossack »[535] (Quand je me marierai, j'épouserai un cosaque), repoussant de cette manière la demande de son prétendant et illustrant sa détermination à choisir son époux, malgré les fastes que lui promettent une vie au sein de la noblesse moscovite.

Alors qu'elle s'apprête à accueillir avec joie le retour de Lukashka qui est enfin devenu « un homme », son enthousiasme est douché par l'attitude de ce dernier qui prend au sérieux son

[532] *Ibid*, 34 : 45.

[533] *Ibid*, 36 : 22.

[534] *Ibid*, 44 : 16.

[535] *Ibid*, 45. 30.

nouveau statut en lui rappelant « A Cossack has no time for loving women ! »[536] (Un cosaque n'a pas le temps d'aimer les femmes !). Consciente du destin laborieux qui est réservé aux épouses cosaques « grow old like a field beast »[537] (vieillir comme une bête de somme), Maryana décide alors de rendre jaloux Lukashka en l'informant de la demande d'Olénine, espérant ainsi atténuer son attitude méprisante, ne se privant pas de douter de ses paroles et d'ironiser sur le fait que quelqu'un puisse la trouver belle[538]. Face à la présence de son rival, Lukashka prend finalement la mesure de la situation et quitte la maison avec fracas. Touchée par le départ de celui qu'elle aime vraiment, Maryana finit par s'en prendre à Olénine et lui jette au visage tous les bijoux qu'il lui a offert, dévoilant ainsi sa stratégie au spectateur : lorsqu'elle se rapproche d'Olénine, ce n'est que pour attirer l'attention de Lukashka et tenter de le modeler à son idée. Elle désire l'épouser s'il devient un cosaque, mais sans que son quotidien ne devienne celui d'une « field beast ».

Ainsi Maryana démontre la force de son caractère dans ces multiples séquences où elle repousse successivement les avances tenaces de ses prétendants. Voulant rester maitresse de ses choix, elle est déterminée à choisir un cosaque pour mari et tire profit de l'attrait d'Olénine pour ses charmes afin de manipuler Lukashka, le plier à ses désirs et échapper à son laborieux destin. Par sa position dans ce triangle amoureux, elle parvient à ses fins en se jouant de ses prétendant et représente, d'une certaine manière, un symbole de liberté à l'écran, comme son compagnon Lukashka rebelle aux codes sociaux des cosaques.

3. Lukashka le héros cosaque.

A l'instar d'un héros de film de formation, il est, au départ, assimilé à un marginal par son attitude de rebelle mais devient au fur et à mesure du film un cosaque à part entière qui va jusqu'à dépasser les espérances de son père et lui succéder dans sa charge d'ataman. Parti de rien, il devient le premier des siens par sa bravoure et son courage qui font finalement de lui un véritable héros cosaque.

[536] *Ibid*, 47 : 13.

[537] *Ibid*, 48 : 43.

[538] *Ibid*, 48 : 59.

3.1 La rébellion de Lukashka.

Le lynchage dont le héros fait l'objet dans la première partie du film (et que nous avons déjà évoqué) a de lourdes conséquences sur la psychologie de ce dernier. Cet évènement humiliant constitue l'élément déclencheur de la métamorphose de Lukashka qui deviendra progressivement un « vrai » cosaque.

Alors qu'il rentre chez lui couvert du raisin qui lui a été jeté au visage, son père l'attend, le fouet à la main pour le punir de s'être ainsi laissé humilier. Alors qu'on s'attendrait à voir Lukashka accepter cette punition, on découvre un gros plan sur son visage déterminé et révolté[539] suivi d'un intertitre où il avertit à son père « By the holy saint of fathers I warn you, I can stand no more !» (Par le saint sacré des pères, Je te préviens, je ne peux en supporter plus !). Pourtant, ce dernier ne prend pas ces avertissements au sérieux et commence à corriger son fils à coup de fouet. C'est alors qu'à lieu ce retournement psychologique du héros illustré par la suite de ce combat. Prostré au sol et subissant les coups, Lukashka se lève brusquement, comme s'il venait de recevoir le coup de trop et se jette de façon spectaculaire sur son père pour le rouer de coup à son tour[540]. Une musique épique accompagne leur lutte saccadée aux mouvements confus comme si cette bagarre constituait une étape dans la formation du jeune cosaque[541]. Comme une démonstration que le rapport de force a basculé entre le père et le fils, Lukashka, pris par une frénésie guerrière illustrée par plusieurs gros plans sur son visage tendu et déterminé, s'empare du fouet de son père pour battre ce dernier, ce qui produit un renversement par rapport au début de la séquence. Le plan décrivant le père observant avec joie son visage tuméfié dans une glace[542], exprime implicitement la fierté qui l'envahit à l'idée que son fils est enfin devenu un guerrier. Ainsi cet échange de rôle démontre le basculement psychologique du jeune homme qui n'admet plus d'être traité comme un marginal et décide de se conduire en cosaque.

---

[539] *Ibid*, 19 : 16.

[540] *Ibid*, 19 : 57.

[541] *Ibid*, 20 : 06.

[542] *Ibid*, 21 : 51.

Cette métamorphose trouve vite confirmation à travers un évènement opportun qui se déroule juste après cette bagarre, la fuite des esclaves turcs sur des chevaux cosaques. Lukashka, en pleine ivresse guerrière, va mettre en lumière sa nouvelle personnalité en les poursuivant. A peine sorti de sa maison, le pistolet à la main, le héros abat un premier fuyard sur son cheval sous les yeux étonnés de Maryana et du reste du village. Déguenillé par la précédente bagarre, il court chercher un cheval avec sa chemise déchirée qui laisse entrevoir ses blessures. Ainsi accoutré, le visage halluciné[543], il donne le sentiment d'être pris d'une frénésie qu'on ne lui soupçonnait pas auparavant. Impliqué dans une course-poursuite équestre, il démontre ses talents de tireur en abattant un deuxième Turc et en se lançant sur le cheval du dernier pour le faire tomber au sol et le capturer, dans un geste très risqué[544]. Ces faits d'armes attestent aux yeux de tous les villageois la brusque métamorphose du personnage de Lukashka qui devient un guerrier et un véritable « homme » comme le laisse entendre l'ataman remerciant son épouse « Old Woman, you have given me a son ! »[545] (Vieille femme, tu m'as donné un fils !).

Ainsi la révolte de Lukashka contre son père, poussé à bout par son lynchage, constitue le point de départ de sa métamorphose. Le basculement psychologique du héros après cette humiliation s'illustre par cette frénésie guerrière qu'il déchaine contre son père puis contre les Turcs.

3.2 La révélation du cosaque qui est en lui.

S'il est enfin accepté comme un guerrier après les faits d'armes dont il est l'auteur, il est temps pour Lukashka de poursuivre sa formation et de devenir un véritable cosaque. Il s'illustrera durant sa première bataille contre les Turcs puis lors du festival, mais aussi par son attitude à l'égard de Maryana qui a radicalement changé depuis son lynchage.

Alors que son père lui reprochait de ne pas aimer le goût du sang, le héros semble enfin prêt pour son grand baptême guerrier qu'il appelle de ses vœux après sa brusque transformation « Put goose grease on your bruises, father, tomorrow we ride against the Turk ! »[546] (Mettez de

[543] *Ibid*, 22 : 38.

[544] *Ibid*, 23 : 10.

[545] *Ibid*, 24 : 39.

[546] *Ibid*, 24 : 23.

la graisse d'oie sur vos bleus, mon père, demain nous affronterons les Turcs !). En effet, ce départ pour une campagne militaire est l'occasion de placer Lukashka au sein de l'armée comme un cosaque à part entière. A ce titre, il se plie avec morgue aux protocoles traditionnels précédent un départ en campagne en recevant avec solennité la bénédiction du prêtre. Dans ce contexte de départ, on le découvre surprenant de froideur avec Maryana, à l'exacte opposé de son comportement au début du film. Alors qu'il prépare son cheval, il ne daigne pas répondre aux sollicitations de Maryana qu'il ne regarde même pas[547]. Il conserve cette attitude hautaine alors qu'il est agenouillé devant le prêtre et que Maryana fait mille efforts pour tenter d'attirer son attention[548]. Ainsi dans son rapport avec la gente féminine, Lukashka est bien devenu un cosaque dans la mesure où il n'a que faire de l'amour. Comme avec son père leur rapport bascule en même temps qu'il se transforme et il ne semble n'être désormais intéressé que par la guerre.

Mais c'est durant leur première bataille avec les Turcs qu'aura lieu le véritable baptême guerrier du jeune héros. Comme nous l'avons évoqué plus haut, alors que le héros est chargé de monter la garde pendant que les cosaques mettent au point leur stratégie, les Turcs préparent une embuscade autour de leur bivouac. Après avoir alerté les siens, il est au cœur de cette mêlée barbare où les coups pleuvent en tous sens. A la fin de cette première bataille, alors que les cosaques mettent en fuite les Turcs, c'est à une véritable révélation que l'on assiste chez Lukashka. Porté par une musique glorieuse le spectateur découvre le visage ensanglanté du héros dont le sourire exprime son enthousiasme[549]. En effet ce dernier s'exprime sur cette nouvelle expérience et fait écho aux anciens reproches de son père « The smell of blood… is not too bad ! » (L'odeur du sang… Ce n'est pas si mal !) avant de rires à grands éclats, comme s'il venait de passer un rite initiatique : il peut désormais se targuer d'être un véritable cosaque.

Enfin le spectateur peut constater la valeur de ce cosaque qui s'est révélé en Lukashka à travers la virtuosité équestre qu'il démontre lors du festival. Ces acrobaties équestres, symbole du folklore cosaque que nous avons évoqué plus tôt, est l'occasion pour le héros de démontrer ses qualités de cavalier. Sous les yeux de son rival et de Maryana[550], il monte à cheval est prend la suite des cavaliers déjà lancés dans leurs acrobaties. Après une première cavalcade, on le

[547] *Ibid*, 26 : 14.

[548] *Ibid*, 28 : 30.

[549] *Ibid*, 42 : 09.

[550] *Ibid*, 52 : 34 – 52 : 40.

retrouve sur la place du village plaçant un sabre entre ses dents[551] pour commencer une nouvelle série d'acrobaties. En s'imposant cet accessoire il augmente la difficulté de ses prouesses et se place sur un piédestal par rapport à son rival.

Ainsi, après son basculement psychologique qui fait de lui un guerrier, Lukashka traverse le rite initiatique qui fait de lui un cosaque. Par conséquent, son attitude à l'égard de Maryana s'aligne sur celle des autres cosaques qui traitent avec dédain les questions amoureuses. Enfin il fait étalage de tout son talent équestre lors du festival et justifie son nouveau statut.

3.3 Digne héritier de son père l'ataman.

La dernière partie du film fait de Lukashka le digne héritier de son père dont il sera le successeur après sa mort dans le village turc. Ainsi le héros termine son long processus de formation qui fait de lui un héros cosaque dans la mesure où il devient le meilleur d'entre eux en remplaçant son père.

Alors que le héros est déterminé à ne pas laisser Maryana arriver jusqu'à Moscou en compagnie d'Olénine pour se marier, il décide de tendre une embuscade à leur calèche pour récupérer sa bien-aimée et se débarrasser de son rival. Connaissant les projets de son fils, l'ataman décide de le rejoindre pour le dissuader de s'en prendre à l'envoyé du tsar. L'échange qui se produit alors illustre une nouvelle étape dans la progression du héros et annonce le remplacement de son père. Alors que son père tente de le raisonner en lui disant « You are mad, Lukashka, this man is the Tsar's messenger ! » (Tu es fou Lukashka, cet homme et le messager du tsar !) et que « The Tsar's anger will fall upon you ! » (La colère du tsar va te tomber dessus !), son fils lui répond avec aplomb « My father truly is growing old ! Since when has the Tsar's anger mattered to a Cossack ? » (Mon père vieillit vraiment ! Depuis quand la colère du tsar a-t-elle compté pour un cosaque ?). Ces paroles qui renvoient l'ataman à sa nature cosaque le convainc au point qu'il décide de l'aider dans son entreprise « Your father rides with you »[552] (Ton père monte à tes côtés). Ainsi, ce n'est déjà plus l'ataman qui mène l'expédition mais bien Lukashka

[551] *Ibid*, 54 : 15.

[552] *Ibid*, 1 : 18 : 21.

qui enrôle son père dans son projet, comme si les rôles étaient déjà échangés entre les deux protagonistes : c'est désormais Lukashka qui mène les offensives.

Ils seront finalement faits prisonniers par les Turcs après avoir tenté de sauver Maryana, capturée à la suite d'une remarquable course-poursuite filmée à Laurel Canyon[553], renvoyant le spectateur au monde du western et à ses attaques de diligences (avec des Turcs dans le rôle d'Indiens). Lukashka et son père sont emmenés dans le village ennemi où ils subiront de multiples tortures jusqu'à leur délivrance par l'assaut de l'armée cosaque. Pendant que les guerriers sèment le chaos dans le village ennemi, on assiste à un moment de grande émotion lorsqu'on observe le héros se pencher sur le corps inanimé de son père[554]. Accompagné d'une douce mélodie illustrant le caractère tragique de ce moment, Lukashka demande à son père la seule chose qui lui importe vraiment de savoir avant la mort de son père : « Father… tell me… am I a Cossack… ? » (Père… dites-moi… suis-je un cosaque ?). Cette question ne trouvera malheureusement pas de réponse. Cependant, le film y répond par cette dernière séquence décriant le dernier retour des cosaques à Yermak[555]. Elle fait largement écho au premier retour des cosaques décrit au début du film : même musique, même paysages et les mêmes épouses qui s'empressent d'accueillir les hommes. Cependant, à la différence de la première partie du film, on trouve Lukashka à la tête de l'armée cosaque, en lieu et place de son père, chantant victorieusement son retour comme le faisait le chef. Ainsi, Lukashka est non seulement devenu un cosaque au fur et à mesure de l'intrigue mais aussi leur nouvel ataman, « l'homme le plus fort et le plus brave d'entre eux » comme cela était expliqué au début du film. Il est devenu le meilleur d'entre eux et constitue à ce titre un véritable héros cosaque.

Finalement ce film qui prend le parti de rompre tout lien avec l'authentique histoire russe ou celle des cosaques (La capitale de l'empire est située à Moscou et les cosaques sont présentés comme une communauté autonome ce qui n'était plus le cas depuis le 18ème) et qui s'éloigne grandement de l'œuvre littéraire, met surtout en lumière l'exotisme et le pittoresque de ce « peuple » propres à dépayser le spectateur selon les vœux des studios. Ainsi nous sommes plongés dans le quotidien d'une communauté guerrière qui prend les allures d'une tribu tant

[553] Sean AXMAKER, « The Cossacks (1928) » (Les Cosaques 1928), in *TCM* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.tcm.com/tcmdb/title/756/The-Cossacks/articles.html ».

[554] George William HILL et Clarence BROWN, *The Cossacks (les cosaques)*, op. cit., 1 : 29 : 19.

[555] *Ibid*, 1 : 30 : 06.

son fonctionnement est renfermé sur lui-même et ses coutumes séculaires immuables. Les cosaques qui y vivent correspondent au profil du barbare à travers leurs traits psychologiques mais aussi par leurs coutumes guerrières. Cette dimension est renforcée par la quête du mariage d'Olénine censé revigorer la noblesse moscovite par ce sang sauvage.

Au sein de cette communauté les personnages de Lukashka et Maryana se révèlent être des symboles de liberté puisque le premier remet en cause les lois morales de son village au début du film et la seconde se joue de l'attraction que lui porte Lukashka et Olénine pour rester maîtresse de ses choix et échapper au destin peu enviable des autres femmes cosaques. Vu comme un marginal village, refusant de se battre et préférant jouir des plaisirs de la nature, Lukashka va devenir progressivement un véritable cosaque jusqu'à égaler son père pourtant ataman du village et le remplacer dans cette charge, devenant ainsi le meilleur d'entre eux.

Enfin à travers des motifs familiers pour le spectateur de l'époque disséminés tout au long de l'intrigue comme l'attaque de la diligence ou la sexualisation de la civilisation et de l'ordre, le mythe du cosaque se trouve « recyclé » par le cinéma américain qui l'adapte aux codes du western.

Tarass Boulba, Alexis Granowsky – 1936.
The Rebel Son (Le fils rebelle), Adrian Brunel – 1938.

Les films de Granowsky et de Brunel ont une histoire intéressante puisque le second est l'adaptation du premier pour le marché anglais. En effet le *Tarass Boulba* de 1936 est une production française réalisée par Alexis Granowsky, metteur en scène et réalisateur d'origine soviétique exilé en Occident. Son parcours est représentatif de la vague d'émigrés russes qui se réfugièrent en Europe et notamment en France après la révolution. Fondateur du studio de théâtre juif en 1919 qui deviendra l'année suivante le théâtre juif d'Etat de Moscou (GOSET), il profite d'une tournée en Europe à la fin des années 20 pour ne pas retourner en Union Soviétique qui connaissait alors un durcissement de sa politique culturelle[556]. Ayant auparavant étudié le théâtre à Munich en compagnie de Max Reinhart[557], c'est logiquement en Allemagne qu'il s'installe et qu'il y réalise deux films au début des années 30 *Die Koffer des Hern* et *Das Lied vom Leben*.[558] Il s'installe par la suite France, avant la prise de pouvoir d'Hitler, et y réalise *Les aventures du roi Pausole* en 1933, les *Nuits Moscovites* déjà avec Harry Baur en 1934, puis *Tarass Boulba* en 1936[559]. Ce film intervient dans une période caractérisée par la mode du film russe en France, impulsée par l'arrivée d'émigrés tel que Granowsky, qui marquèrent cette période par une vagues de films à la fois somptueux et superficiels qui s'acharnaient à évoquer le faste du vieil empire des tsars[560]. Ainsi, pour cette production, il s'entoure de plusieurs émigrés russes dont André Andrejew pour les décors ainsi que Robert Falk et Yuri Annenkov (non crédité au générique) pour la conception des costumes. Enfin, c'est l'écrivain français Pierre Benoit qui rédige le scénario inspiré de la nouvelle de Nicolas Gogol.

Quelques années plus tard, l'adaptation anglaise de ce film, *The Rebel Son* verra le jour. Cette production est le produit d'un contexte économique bien particulier du cinéma. A la fin des années trente, le parlement du Royaume-Uni promulgue une loi protectionniste visant à freiner

---

[556] Ruth BARTON, *Hedy Lamarr : The Most Beautiful Woman in Film*, University Press of Kentucky, 2012, p. 22.

[557] « Biographie d'Alexis Granowsky », in *Kino-Teatr* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/255986/bio/ ».

[558] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, Dictionnaire du cinéma, op. cit., p. 582.

[559] *Ibid.*

[560] *Ibid.,* p. 512.

le déclin de l'industrie du cinéma britannique, le *Cinematograph films act of 1927*[561]. Cette mesure introduisait, pour dix ans, l'obligation pour les cinémas de diffuser un quota de films britanniques. Ces films devaient répondre à plusieurs critères : ils devaient être produits par une société de l'empire ou sous contrôle britannique, les séquences d'intérieur devaient être réalisées dans un studio de cinéma du Royaume-Uni, l'auteur du scénario ou de l'œuvre originale devait être un sujet britannique et au moins 75% des salaires devaient être versé à des sujets de l'empire. Cette comptabilité pouvait exclure jusqu'à deux personnes, dont une devait être un acteur[562]. Cette dernière précision permettait l'introduction d'acteurs ou de réalisateurs étrangers dans un film tout en étant considéré comme une production du Royaume-Uni. L'une des conséquences de cette loi fut l'apparition de *Quota quickie*[563], c'est-à-dire de films bon marché et rapidement réalisés pour satisfaire aux exigences.

C'est ainsi qu'Alexandre Korda, qui n'est pas crédité au générique, acquit les droits du film de Granowsky pour l'adapter au Royaume-Uni et confia la réalisation à Adrian Brunel. Ce dernier était surtout connu pour des films muets au style burlesque comme *Crossing The Great Sagrada* durant les années 20[564]. Avec l'apparition du son au cinéma et ses déboires judiciaires avec Gainsborough Pictures, il vécut une traversée du désert jusqu'en 1933 où Alexandre Korda fit appel à lui pour réaliser des *quota quickies*, dont *The Rebel Son*[565]. Ainsi, par un souci d'économie, cette adaptation se caractérise par l'utilisation des mêmes plans d'extérieur, des séquences de batailles et de fêtes. Elle conserve également le même Tarass Boulba à travers les traits d'Harry Baur, profitant ainsi des dispositions économiques permises par le *Cinematograph films act*. Les scénarios sont très proches, mises à part des différences dans le traitement du personnage d'Andrew qui permettent de mettre en avant l'acteur anglais Anthony Bushell, et de souscrire à l'exigence de la loi sur les films.

Tourné en France par un émigré russe sur la base d'un scénario français et réadapté pour le cinéma britannique, nous analyserons par quels moyens les cosaques sont rapprochés de la

---

[561] « The British Film and Television Industries » (L'industrie de la télévision britannique) in *UK Parlement Website (Site du Parlement Britannique)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm ».

[562] *Ibid.*

[563] *Ibid.*

[564] « Biographie d'Adrian Brunel », in *Screenonline* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.screenonline.org.uk/people/id/446817/index.html ».

[565] *Ibid.*

barbarie exotique dans cette production occidentale. Nous analyserons en premier lieu ce qui relève de la barbarie historique à travers les séquences de batailles et de chevauchées identiques dans les deux adaptations, mais aussi par le registre folklorique présent dans les scènes de fêtes et les mœurs qui s'y illustrent. Nous nous pencherons ensuite sur le personnage de Tarass Boulba, le héros des siens, qui représente le chef barbare par excellence et le cosaque idéal, puis nous analyserons comment ces guerriers deviennent un symbole de liberté à l'écran, à travers leur capacité à se rebeller, à briser les codes et à vivre libres et égaux.

1. Des Barbares exotiques

Partageant les mêmes scènes de batailles, de festins et de fêtes, les adaptations de Brunel et de Granowsky rapprochent l'image des cosaques du mythe de la barbarie historique, du flux de cavaliers et de guerriers parcourant les steppes à l'assaut de leurs ennemis, ainsi qu'à un registre plus exotique à travers leur camaraderie porteuse d'éléments de folklore que l'on découvre lors de leurs célébrations, attestant de la couleur locale, ainsi que par la peinture de leurs vies libres

1.1 Un flux de guerriers inondant la steppe.

Comme nous l'avons évoqué, ces films partagent les mêmes scènes de batailles, de cavalerie et de fêtes, nous permettant de les analyser simultanément. La séquence qui décrit le départ de l'armée des cosaques partant guerroyer contre les Polonais impressionne[566] et sa présentation renvoie dans l'esprit du spectateur à une armée barbare d'un autre temps. Elle débute par un plan large en contre-plongée où on observe les cavaliers traverser le champ avec à leur tête Tarass Boulba. La marche militaire et l'arrière-plan du cadre couvert d'un ciel lourd et nuageux offre une lumière inquiétante à l'ensemble et la promesse de batailles épiques. A sa suite se succèdent des cavaliers portant des bannières, des tambours et des trompettes. Leur présence donne l'impression au spectateur que la marche musicale est intra-diégétique, lui donnant un

[566] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, Paris, G.G. Films et Sedif films, 1936, 38 : 16. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, Londres, E.C. Molinier et Charles David, 1938, 32 :49.

côté exotique et renforçant le sentiment de voir sous nos yeux une armée venue de l'époque antique, étendard en tête.

D'ailleurs le plan suivant permet d'embrasser d'un regard les nombreux régiments de guerriers se déplaçant à la suite de Tarass Boulba. Dans ce plan d'ensemble, le cadre ne permet pas de distinguer le début de cette file, accentuant ainsi l'impression d'une multitude, d'un flux ininterrompu de cosaques en marche. La marche militaire accompagnée désormais par un chœur masculin chantant triomphalement vient les glorifier. Ensuite, la scène est à nouveau filmée par un plan large tourné en contre-plongée et traversé par les régiments cosaques. Il permet de replacer les deux fils de Tarass aux destins si particuliers au sein de cette grande armée. Cette contre-plongée place un peu plus ces cavaliers aux piques levées sur un piédestal.

Enfin, après un fondu enchainé, un plan d'ensemble présente les nombreuses carrioles et charrettes tirées par des bœufs qui suivent la troupe en prévision du futur siège. Comme pour l'armée, le procédé qui consiste à ne pas montrer où commence la file de chariots participe à la perception d'une multitude en marche. Concluant cette séquence, ce plan démontre la détermination des cosaques à prendre la ville polonaise et surtout la submersion qui guette leurs ennemis. On retrouvera d'ailleurs ce procédé dans la dernière partie du film lorsque les cosaques lanceront leur assaut. En plus d'une mélodie épique, mise en valeur par un plan très court sur le clairon cosaque, on observe un plan tourné de dos aux cavaliers qui présente l'image d'une nuée traversant le cadre dont on ne voit pas le bout.

L'arrivée de cette légion près de la ville polonaise est décrite comme une terrible invasion barbare. Après avoir appris que Tarass Boulba est toujours vivant et qu'il marche vers le château, un plan panoramique[567] sur la steppe déserte dépeint leur arrivée. Dans ce plan on aperçoit à l'horizon une ligne noire sous un ciel clair-obscur et on entend des tambours mêlés à une musique inquiétante qui monte progressivement en intensité et en volume. L'ensemble prend un air apocalyptique et donne le sentiment que cette armée de cosaques vient tout droit du Tartare. Après deux plans rapides décrivant les Polonais donnant l'alerte, on retrouve la cavalerie cosaque approchant de leur but à travers un plan large. La réduction du cadre qui semble envahit progressivement par les cosaques, produit l'effet d'une submersion de l'espace par une vague de guerriers. Cette impression est confirmée par le plan suivant, en contre-plongée, décrivant leur chevauchée. La caméra proche du sol semble littéralement piétinée par

[567] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 40 : 00. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 34 : 13.

les chevaux, la poussière qu'ils soulèvent empêche de distinguer leur nombre et donne l'impression qu'un flux illimité de cosaques inonde la steppe. On retrouvera d'ailleurs ce procédé de saturation du cadre par la cavalerie cosaque et la poussière qu'ils soulèvent au moment de l'assaut contre le château polonais, produisant l'illusion d'une légion en marche[568]. La séquence se termine par l'arrivée des cosaques au pied du château[569]. Après un premier plan large, tourné en plongée, depuis le château sur Tarass et quelques cosaques, un second plan en contre-plongée face à l'édifice montre la place se remplir de cavaliers en quelques secondes. C'est avec célérité qu'ils obstruent le champ de la caméra comme leur légion sature l'espace qu'ils occupent.

Cette invasion s'observe aussi à travers le plan très court décrivant le début de ce siège. Une steppe filmée de nuit par un plan panoramique permet de distinguer des feux de bivouacs à perte de vue qui font écho à la multitude en marche aperçu précédemment et nous renvoie aux sièges historiques menés par des hordes barbares.

Leur vaillance au combat et leur prédisposition à la guerre s'illustre dans la dernière partie du film à travers une séquence où un montage alterné présente les cosaques préparant la bataille en poussant plusieurs canons et d'autres portant et amassant des boulets[570]. Le rythme qu'amène cette alternance de plans permet de constater la coordination de ces guerriers dans l'effervescence générale soulignée par le brouhaha ambiant mêlé aux trompettes militaires. Cette séquence montre à quel point la guerre est familière, presque routinière pour ces cosaques. Enfin la bataille contre la cavalerie polonaise est l'occasion de rapprocher leur image de celle du barbare par la dimension à la fois épique et sauvage de leurs combats. Dans la version française, cette séquence[571] décrivant la rencontre des cavaleries ennemies est caractérisée par une succession de plans très rapides sur les coups portés par les cosaques et les Polonais, de brefs mouvements de travellings avants et arrières provoquent la confusion chez le spectateur et laissent à l'écran une bataille désordonnée, sans ordres ni règles si ce n'est celle de tuer son ennemi. Cette confusion est accentuée par le bruit assourdissant des combats et des coups de canons et, visuellement, par la poussière soulevée par l'artillerie et les chevaux qui saturent

[568] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1: 05 : 05 et 1 : 06 : 40. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 58 : 40 et 59 : 57.

[569] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 41 : 10. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 35 : 20.

[570] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1: 04 : 40. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 58 : 06.

[571] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1 : 06 : 55.

l'image à plusieurs reprises donnant l'impression d'assister à une mêlée sauvage plutôt qu'à un combat entre deux armées conventionnelles. Enfin le caractère épique de cette bataille se traduit bien sûr par des échanges de coups mais aussi par les morts brutales qui se succèdent à l'écran, comme ce cavalier polonais renversé par une lance cosaque ou cet autre cosaque abattu sur son cheval par l'arme à feu d'un Polonais, puis s'écroule sur ce dernier alors qu'on distingue les combats se poursuivre en arrière-plan. Ces images éclairent la dimension épique de ce combat par sa violence spectaculaire. Dans la version anglaise, la description de cette bataille est remplacée par une séquence où les Turcs tendent un guet-apens à Tarass Boulba et ses hommes[572].

Ainsi les cosaques, à l'instar des anciennes hordes barbares, prennent l'allure d'une légion inarrêtable constituée de redoutables guerriers qui inondent la steppe à l'assaut de leurs ennemis.

1.2 Un folklore qui se révèle durant les moments de camaraderie.

L'inévitable camaraderie des cosaques est l'occasion d'introduire un registre plus folklorique à travers la peinture de leurs fêtes ponctuées de chants et danses traditionnelles donnant une couleur exotique à ces barbares. Ainsi, on trouve dans ces deux films plusieurs célébrations et festins qui jalonnent l'aventure de Tarass et ses fils. Le premier d'entre eux se situe dans la première partie du film, alors qu'Andrew-André et Peter-Ostap rentrent de l'université kiévienne et que leur père leur offre un accueil peu orthodoxe[573]. En effet ce dernier veut rosser Andrew-André quand il apprend qu'il était le meilleur élève de sa promotion. Alors qu'une bagarre entre le père et le fils devrait choquer le reste des habitants, au contraire ces derniers se précipitent vers le pugilat pour ne pas en rater une miette. Pire encore, personne ne cherche non plus à les séparer. Au contraire, ils les haranguent et encouragent leur bagarre. Loin d'être un événement négatif, ce chahut se clôture par une invitation de Tarass Boulba à faire la noce, comme si ce qui venait d'arriver n'était qu'une banale coutume locale visant à amuser les habitants.

[572] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 1 : 07 : 15.

[573] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 14 : 41. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 14 : 00.

Le festin célébrant le retour des deux fils est l'occasion d'introduire des éléments de folklore sur fond de camaraderie. Un premier travelling, plan serré sur les denrées et les verres d'alcool que se partagent les convives, laisse entendre le vacarme dans la pièce que l'on découvre dans le plan suivant. Ce plan d'ensemble, tourné en plongée, dépeint le banquet auquel se rallient une douzaine de cosaques dans une pièce dont le peu de luminosité, les éclats de voix et les rires, la rapproche plutôt d'une taverne mal éclairée que d'une salle de conseil[574]. A peine installés, ils sont contraints de lever leurs verres à trois reprises (trois verres différents) « A mes fils ! » « Aux cosaques ! » « A Tarass ! » mettant une première fois en lumière leur ivrognerie. C'est dans une ambiance joyeuse, rythmée par les rires et pendant que certains taquinent les nouveaux venus qu'émerge l'envie d'une « bonne » guerre, ce que Tarass Boulba accepte, provoquant des effusions de joies et les hourras de l'assistance levant les bras. Dans cette ambiance de liesse se décide le départ pour le camp des guerriers. Cet évènement est célébré comme il se doit dans le village par une fête traditionnelle aux accents folkloriques.

Les premiers plans de cette séquence[575] présentent Tarass Boulba dansant les mains en l'air au centre d'un cercle formé de femmes et d'hommes en habits traditionnels rythmant les pas du héros par des cris et des applaudissements sur une mélodie pleine de légèreté. Après avoir tapé tous ensemble dans leurs mains, la musique devient endiablée et un plan d'ensemble tourné en plongée nous permet d'apprécier la scène. Des *Lalalas* sont scandés en chœur et tous les hommes du village se mettent à suivre Tarass Boulba à travers une danse traditionnelle qui alterne une position debout et accroupie : la célèbre *kazatchok*. Ces derniers, dansant de plus en plus vite sur une musique qui s'accélère, criant et chantant dans un cadre nocturne souligné par le peu de lumière, offrent au spectateur un spectacle qui n'est pas dénué d'exotisme. Enfin après la séquence où l'on découvre Peter-Ostap en charmante compagnie, que nous commenterons plus loin, on retrouve un plan d'ensemble des cosaques et de leurs femmes poursuivant leur chorégraphie avec Tarass au centre. Ce plan tourné en plongée décrit le groupe de danseur tournant autour de leur chef, sur fond de musique, de cris et de chants. Certains danseurs tournent sur eux-mêmes créant une sorte de tourbillon humain illustrant l'ivresse générale qui se dégage de cette séquence. Dans le plan large suivant, filmé de face, entrecoupé du visage ravi de Tarass Boulba, les corps virevoltent plus rapidement à mesure que la musique accélère jusqu'à atteindre son paroxysme : elle s'arrête brutalement, tous les danseurs s'écroulent et le

[574] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 16 : 42./ Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 15 : 44.

[575] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 19 : 50. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 17 : 11.

héros lève les bras en l'air. Dans cette célébration, l'ivresse mêlée à la coordination des cosaques dans leur danse codifiée, les chants et la musique, laissent au spectateur le sentiment d'assister à une fête traditionnelle, typique du folklore cosaque. On retrouve d'ailleurs ces chants accompagnés de danses acrobatiques durant deux plans très courts[576], lorsque les cosaques tiennent le siège de la ville polonaise. A la différence de la fête du village, le seul danseur au milieu de ses compagnons, est filmée par un plan américain en contre-plongée qui rend ses pirouettes plus impressionnantes encore. Ainsi par l'introduction d'éléments de folklore lors de ces moments de fêtes et de camaraderie, l'image de ces cosaques-barbares s'étoffe d'une dimension plus exotique.

2. Un chef barbare : Tarass Boulba

Dans ces deux adaptations, l'image de Tarass Boulba se rapproche de celle du chef barbare type, craint par ses ennemis, son autorité est incontestée chez les cosaques qu'il mène à la guerre et le respect qu'il leur inspire est la conséquence de son glorieux passé de guerrier qui fait de lui un héros populaire à la dimension légendaire. Cependant son caractère menaçant est parfois adouci par des moments de tendresse ou d'humour.

2.1 Un chef militaire redouté.

Ainsi, Tarass Boulba est décrit d'abord comme le chef militaire déterminé de cette horde de cosaques comme le laisse voir les nombreuses séquences le décrivant diriger son armée. C'est le cas au début des deux films, alors que les cosaques du camp partent en campagne[577]. A la tête de cette glorieuse légion on trouve Tarass Boulba qui harangue ses troupes. Alors que ces derniers grimpent sur leurs chevaux à l'appel de leur chef, on le retrouve sur sa monture, filmé en contre-plongée par un plan rapproché taille, qui harangue ses troupes avant de lancer la

[576] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 43 : 12 et 45 : 00. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 36 : 25 et 37 : 03.

[577] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 38 : 02. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 32 : 43.

marche. L'angle de la caméra lui offre une position dominante sur ses guerriers, son sceptre à la main et le visage digne d'Harry Baur donne l'impression que Tarass Boulba est le général en chef d'une armée légendaire demandant de l'ordre et de la discipline. Comme un chef d'orchestre, lorsqu'il lève le bras et crie « En avant… Marche ! » une marche militaire se déclenche et l'armée se met en branle.

On le retrouve plus tard dans un rôle similaire alors que le combat final entre Polonais et cosaques va commencer. Au sommet d'une colline[578], au centre d'un plan d'ensemble tourné en contre plongée et qui le place sur un piédestal par rapport à ses lieutenants, on le retrouve donnant des ordres et préparant la bataille, ce qui souligne un peu plus son rôle de stratège militaire. On le retrouvera à plusieurs reprises[579] à cet endroit durant la bataille, jusqu'à ce qu'il aperçoive son fils André[580] dans les rangs polonais, ce dont nous traiterons un peu plus loin.

Il est aussi redouté par ses guerriers comme le montre le passage où il apprend que des provisions ont été volées lors du siège du château dans la version française[581]. Le pauvre Tovkatch qui dormait lors du forfait est saisi par le cou et collé contre un poteau par Tarass qui le menace « Qu'est-ce que tu veux que je foute de toi ? Que je te pende ? Que je te ficelle à un cheval ? Que je te fasse péter le ventre sous une charrette ? ». On aperçoit ainsi une autre facette du héros, plus sombre et cruelle à travers ses propos inquiétants qui montrent qu'il a un droit de vie ou de mort sur les siens.

Son autorité n'est pas seulement militaire mais elle est aussi sociale, car, comme un ataman, il est aussi celui qui prend les décisions pour le reste de sa communauté. S'il est celui qui décide finalement de partir en guerre avec ses fils depuis son village, il est aussi celui avec qui les Polonais cherchent à négocier. Mais il est surtout celui qui décide de rompre le traité de paix avec le sultan en décidant de lui écrire la fameuse lettre d'insultes, motif incontournable des adaptations de Tarass Boulba, bien qu'absent du roman, dont il dicte les mots à son fils Andrew-André[582] à travers un plan rappelant certains traits du tableau de Répine que nous avons évoqué

[578] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1: 04 : 52./ Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 58 : 21.

[579] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1 : 06 : 10. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 59 : 25.

[580] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1 : 09 : 08. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 1 : 02 : 33.

[581] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 55 : 10.

[582] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 27 :20. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, 31 : 05.

plus tôt. Enfin c'est sa signature qu'il appose sur le document par l'intermédiaire de son fils, dévoilant au spectateur l'illettrisme du héros le renvoyant à sa nature barbare. C'est bien un chef au sens plein que représente Tarass Boulba, mais c'est de sa nature guerrière qu'il tire le respect des siens.

2.2 Un cosaque légendaire.

Si Tarass Boulba est un chef dont l'autorité n'est pas contestée, il n'en est pas moins aimé par les siens qui le célèbrent et le présentent comme une légende vivante. Son arrivée triomphale au camp des cosaques illustre bien l'émotion que sa présence apporte[583]. Aperçu de très loin, depuis la vigie, les cosaques de garde s'écrient : « C'est Tarass ! C'est Tarass ! ». C'est alors que tout le camp se met en branle pour accueillir triomphalement le héros. Les premiers plans de cette séquence montrent les cosaques, arrêtant tout travaux, accourir de toutes parts pour se rendre à l'entrée du camp dans les cris et dans la joie, comme si leur sauveur était de retour. Les cosaques lui font une longue haie d'honneur[584] qu'il traverse avec ses fils et ses compagnons qui les saluent sous les chapkas qui s'envolent, les sauts, les cris et sur la musique triomphante qui sert de thème sonore aux deux films. Le plan d'ensemble filmé en légère plongée permet de rendre compte du caractère populaire de l'évènement et de l'excitation de la foule. Alors qu'il descend de son cheval, la liesse est à son comble et bien qu'on n'entende plus la musique, le son est saturé par les cris de joie des cosaques. Ces éléments donnent l'impression que Tarass Boulba est fêté comme une véritable légende chez les cosaques qui lui vouent une adoration, son arrivée est comparable au retour d'un souverain mythique, d'un héros populaire venu défendre les siens.

Sa réputation ne semble d'ailleurs plus à faire comme le confie, avec humour, les cosaques du village aux fils de Tarass Boulba dans les deux versions[585] : « A votre âge, votre papa avait déjà ébréché trois sabres dans le ventre de ses ennemis ! ». De plus son nom raisonne avec effroi chez ses ennemis. Alors qu'ils célèbrent l'anniversaire de Marina, le père de cette dernière ainsi

[583] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 23 : 25. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 26 : 25.

[584] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 21 : 40. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 27 : 00.

[585] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 16 : 20. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 17 : 20.

que d'autres nobles discutent de la répression à mettre en œuvre contre les cosaques et apprennent le retour de Tarass Boulba[586]. Il est le seul cosaque dont le nom est cité dans ce passage et laisse penser que sa réputation est bien connue de tous.

La fin de la séquence illustrant sa mort renvoie au décès du héros de tout un peuple[587]. Alors qu'il est agonisant au pied de l'arbre, les cavaliers cosaques, à l'appel de Peter-Ostap, abaissent leurs piques pour la première fois du film en signe de deuil. La musique, triste, est accompagnée d'un chœur composé de nombreuses voix masculines au chant douloureux soulignant le pathos de la scène. La vision de cette multitude en deuil et ce chœur crée l'impression d'une mort pleurée unanimement par les cosaques touchant un héros populaire aimé de tous.

Tarass Boulba prend donc des allures de héros de légende par sa sanguinaire réputation et la peinture tragique de son décès.

Mais au-delà de l'image du glorieux chef barbare duquel il se rapproche paradoxalement, il possède une facette plus tendre que l'on décèle durant son agonie. Alors qu'il a abattu son fils de sang-froid après qu'il eut décidé de rejoindre les rangs polonais, c'est à lui qu'il repense le plus souvent lors de ces fondus sur son visage emporté vers la mort, représentant ses dernières pensées.

2.3 Une image de chef barbare adoucie par l'humour et la tendresse.

En effet, le caractère barbare des cosaques dans ces deux films est atténué aux yeux du spectateur par certains passages relevant du comique mais aussi par une forme de tendresse qu'exprime le personnage qui les symbolise le mieux, leur chef Tarass.

Dans la version de Granowsky on trouve une autre illustration de ce paradoxe à travers la scène qui présente la première fois le héros au spectateur[588]. On le découvre chez lui tranchant au sabre des mannequins de bois déguisés en Turcs et en Polonais en criant : « Deux Turcs et deux Polonais pour mon petit déjeuner ! » à un compagnon dans la même pièce. Cette première

[586] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 31 : 40. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 36 : 05.

[587] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 1 : 08 : 10. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1 : 22 : 00.

[588] *Ibid.*, 10 : 55.

apparition le dépeint alors comme un personnage violent dont le combat semble être la seule occupation. Alors que son ami ironise, en expliquant qu'avant les cosaques faisaient la guerre et ne découpaient pas des mannequins, il le rabroue en le traitant de guerrier de basse-cour et lui rappelle qu'un bon père ne part pas à la guerre sans ses fils. Cette discussion souligne un peu plus le caractère essentiellement belliqueux de la vie des cosaques et en particulier de Tarass Boulba qui n'attend que ses fils pour retourner à la guerre. C'est alors qu'intervient un plan en contradiction avec ce que l'on vient d'entendre. On observe Tarass Boulba s'emparer d'un petit chaton, dans un plan rapproché poitrine, qui joue entre ses mains. Le monumental visage d'Harry Baur par rapport à ce minuscule animal crée un contraste qui amène l'illusion que le cosaque est presque un géant. La taille du chat reproduit le même effet sur les doigts de l'acteur qui paraissent démesurés. Alors qu'on pourrait attendre le pire, ce dernier montre de l'affection au petit félin et le rapproche de son visage en disant « T'as pas peur de Tarass Boulba ? » tandis qu'il le mordille. Une lumière traversant la fenêtre éclaire le visage du cosaque et lui donne aspect bienveillant. L'ensemble donne au spectateur l'impression d'être face à un barbare au cœur tendre, qui effraie par sa violence et surprend par sa gentillesse, présenté dans cette scène comme à la fois monstrueux et gentil.

Bien que barbares, certains cosaques provoquent l'hilarité de leurs compagnons et du spectateur. C'est le cas du cosaque bégayant ses plaintes à Tarass Boulba à propos des Tatars qui les oppressent[589]. Dans la version britannique, le héros s'agace de la lenteur de son camarade à s'exprimer et lui coupe la parole en criant « Op-op-op What ?! » ce à quoi il répond « oppressing the cossacks ! » ce qui provoque le rire général et l'incrédulité de leur chef. Ce dernier lui répond « Damn, where ? » « I – I – I – I – I… Don't know ! », provoquant cette fois le fou rire dans toute l'assistance et un chahut qui le fait disparaître du cadre. Ce jeu de répliques entre Tarass et ce cosaque crée un comique de mots amené par le bégayement qui provoque un effet d'attente chez le spectateur comme chez ses camarades. Cette attente ayant déçu, c'est le rire qui l'emporte à l'écran et qui est communiqué au spectateur, souligné par le comique de geste, avec cette bousculade à la fin de la phrase. D'ailleurs on peut sourire quand on entend les grossièretés qui sont écrites au « sultan des tatares » et à quel point les cosaques ont une vision très personnelle du protocole[590]. Lorsque Tarass Boulba s'apprête à dicter à son fils, puisqu'aucun autre cosaque ne sait écrire, les mots de cette fameuse lettre, il repousse la

[589] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 26 : 20. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 29 : 45.

[590] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 27 :20. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 31 : 05.

suggestion d'un ancien présent à la réunion qui veut débuter cette correspondance en le traitant de « fils de chien », ce que refuse le héros en lui répondant avec dédain qu'il ne comprend rien à la procédure. Pourtant, quelques phrases plus tard, c'est lui-même qui dicte cette saillie à son fils. A son compagnon qui veut lui rappeler ses dernières paroles, il lui répond : « Maintenant, on peut ! », dans l'hilarité générale. Ici le comique de mots amenés par les insultes se trouve souligné par les rires de l'assistance qui ponctue chaque saillie de leur chef. On perçoit également un comique de caractère qui dépeint les cosaques comme de rustres illettrés incapables de comprendre correctement les règles de communication avec un souverain et dont les insultes, même répétés, ne semble pas les lasser et les font toujours autant rire.

A travers le personnage de Tarass, le spectateur est face à un chef militaire redouté qui tient son autorité de ses exploits légendaires, faisant de lui le premier des cosaques. Cette facette est néanmoins atténuée par une forme de comique et de tendresse qui se dégage de ce personnage charismatique.

Le spectateur peut aussi sourire quand au début du film, Peter-Ostap, d'un sifflement soulève tous les élèves de l'université kiévienne pour jouer un mauvais tour à ses professeurs[591] : les ligoter et les enfermer dans un placard. Mais surtout, elle met en lumière le prochain trait de ce mythe que nous allons aborder dans ces deux films, celui du cosaque qui, à travers sa rébellion contre l'autorité, est un symbole de liberté.

3. Les cosaques en tant que symbole de liberté

Ces deux films dégagent un sentiment de liberté dont les cosaques sont les porteurs à travers leurs amours interdits et leur volonté à briser les codes sociaux, comme dans le cas de Peter-Ostap, Andrew-André et Galka, leurs vies sans contraintes et la peinture de leur système égalitariste ou encore par leur capacité à se rebeller.

[591] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 04 : 16. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 3 : 57.

3.1 A travers leur capacité à se rebeller.

Si de manière générale les cosaques, dont la révolte constitue la toile de fond des films, appellent plusieurs fois à l'insurrection contre l'occupant, ce sont les deux fils de Tarass Boulba, Andrew-André et Peter-Ostap, qui illustrent le mieux ce penchant naturel des cosaques pour la rébellion contre l'autorité, qu'elle soit paternelle ou polonaise.

Comme nous l'avons évoqué, la colère de Peter-Ostap contre ses professeurs le jour de la remise des diplômes est symbolique de ce rejet de l'autorité des cosaques contre l'occupant. Elle introduit par la même occasion l'opposition des valeurs cosaques et polonaises qui conduira Andrew à devenir un fils rebelle.

Dans les deux films, alors que les professeurs reprochent à Peter-Ostap de n'avoir appris ni à lire et à écrire durant ses études, ce dernier leur répond que s'il ne connait pas César, il sait monter à cheval contrairement à eux. Alors qu'il doit être emmené par deux gardes et être puni, il se révolte et crie « Assez hein ! Vous m'avez fouetté pendant sept ans et j'ai rien dit ! Maintenant c'est fini, mes études sont terminées ! » puis il lance le fameux sifflement qui déclenche l'émeute[592]. Le déferlement de violence qui suit, la destruction méthodique des symboles du savoir comme le globe terrestre, les livres ou les bustes nous renvoie à l'image antique de la barbarie menaçant la civilisation. Le fait que Peter oppose l'érudition à ses compétences équestres montre bien la nature de l'antagonisme entre cosaques barbares et Polonais civilisés. Car c'est en fait moins le savoir qu'ils rejettent que celui qui le symbolise, l'occupant étranger, donnant ainsi une explication à cette échelle de valeur inversée des cosaques qui méprisent les lumières de la connaissance et détruisent ses symboles tout en glorifiant les compétences guerrières. De fait, en bon cosaque, Peter-Ostap doit se rebeller contre l'école et ses professeurs comme il le ferait contre l'ennemi polonais.

A l'inverse, Andrew-André fait figure du plus civilisé des cosaques : il est le meilleur élève de l'école et reçoit les félicitations de ses professeurs au début des deux films. Ainsi ce goût pour l'éducation peut également être vu comme une forme de rébellion face à l'autorité paternelle et une trahison du système de valeur des cosaques. Leur rencontre lors du retour des deux étudiants au village illustre cette remise en cause. Alors qu'ils viennent d'entrer dans leur petit bourg et

[592] *Ibid.*

qu'ils descendent de leurs chevaux dans leur accoutrement d'étudiant, ils reçoivent un accueil glacial de leur père. Dans la version française[593], ce dernier face à eux, leur demande de s'arrêter et exprime son mépris en leur demandant s'ils sont bien des cosaques, habillés ainsi comme des filles. En lui révélant ne savoir ni lire, ni écrire, ni compter, Peter rassure son père qui lui tombe dans les bras de joie et lui dit qu'il fera un bon cosaque. Mais sa réaction est tout autre lorsqu'il apprend qu'André était le meilleur élève de toute la promotion : il s'approche de lui en lui demandant, de nouveau, s'il est devenu une femme et cherche à savoir si son fils est toujours un cosaque. C'est pourquoi il lui propose de se battre à main nue devant tout le village, ce qui donne lieu au joyeux pugilat que l'on a commenté précédemment. C'est la possible éducabilité de son fils qui pousse Tarass Boulba à remettre en question sa nature cosaque, une éducabilité qui suppose donc une trahison. En ayant appris à lire, à écrire et à compter, il fait un premier acte de rébellion contre son père et trahi les valeurs de sa communauté.

Dans la version britannique, il garde cette attitude de rebelle chez les rebelles pendant le siège. Alors que les cosaques font la fête dans leur bivouac autour du château polonais, Andrew se montre distant par rapport aux festivités. Devant son frère il remet en cause le siège à travers un discours pacifiste expliquant qu'il veut se désolidariser de cette guerre à cause des morts innocents qui en seront les victimes. Sur ce sujet, il tient tête au cosaque Sashka qui fait figure d'ancien et qui lui rappelle ses devoirs de cosaque, à travers un plan rapproché poitrine[594] illustrant leur face à face tendu. La grande taille d'Anthony Bushell et son air digne contraste avec ce cosaque plus petit, à la posture légèrement courbée. Sa stature souligne sa grandeur d'âme d'homme civilisé par rapport au cosaque Sashka, borné à vouloir la guerre et à contraindre Andrew à la faire. Il parvient finalement à avoir le dernier mot et ne cède pas sur ses convictions. Ainsi, il assume et revendique ses valeurs qui sont contraires à celles des siens. Il n'est donc pas étonnant que lors de la capture du soldat polonais fuyant la famine ravageant le château[595] il soit le seul qui fasse preuve d'humanité et de mansuétude à son égard, alors que les cosaques le prennent pour un espion et veulent l'abandonner à son sort. Il s'oppose fermement à ce qu'il soit jeté dehors et c'est un début de bagarre qui éclate entre les deux frères quand il veut nourrir le malheureux. Il est finalement allongé sur un lit et laissé aux soins d'Andrew pendant que son frère, qui semble attristé par sa conduite, part chercher un peu de

[593] *Ibid.,* 14 : 41.

[594] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 37 : 50.

[595] *Ibid.,* 38 : 25.

nourriture pour le prisonnier. Cette séquence prépare le spectateur à la future trahison du fils de Tarass Boulba. On observe sa détermination à sauver ce prisonnier par ces plans alternés[596] plaçant d'un côté Peter et Sashka et de l'autre le prisonnier et Andrew. Ils se font face tandis qu'Andrew soutient moralement et physiquement l'ennemi polonais, cette disposition des personnages illustrant le fossé qui s'est creusé entre le fils cadet du héros et sa communauté.

Cette frontière entre rébellion et trahison sera franchie lorsqu'il décidera de rejoindre les rangs ennemis, porté par son amour pour Marina que nous traiterons plus loin. Alors qu'il s'est introduit dans le château par l'intermédiaire de Zelima, le spectateur découvre une séquence où Andrew est intégré à l'armée polonaise en étant fait officiellement chevalier[597]. Ce qui est dénoté au spectateur c'est d'abord l'accoutrement d'Andrew : il semble avoir effectivement abandonné ses origines cosaques et son habit traditionnel, troqué contre un casque et une brillante cotte de maille qui soulignent sa transformation et son acceptation par la couronne polonaise. D'un idéal de la barbarie, il est passé à un idéal de la chevalerie. A la suite de son adoubement on découvre une scène opposant les deux frères dans le château. Peter demande des explications sur sa désertion et cherche à le convaincre d'y renoncer. Andrew maintient pourtant le discours pacifiste qu'il tenait auparavant et déclare à son frère qu'il ne veut pas laisser les cosaques se faire tuer ou tuer les Polonais. Le plan, à la fin de cette séquence où son frère veut l'attaquer en lui criant de se défendre illustre bien l'ambigüité de sa posture de transfuge : il ne veut être ni l'ennemi des cosaques ni celui des Polonais.

Il franchira cette mince frontière qui le sépare de la traitrise en portant les armes contre les cosaques et contre son propre père dans la dernière partie du film. Les images d'Andrew à la tête d'un escadron polonais[598] lançant l'assaut sable au clair montre sa détermination à combattre contre ses anciens camarades. Cette sortie représente son ultime acte de rébellion à travers la pire trahison qu'un cosaque puisse faire à sa communauté, rejoindre l'ennemi catholique, l'occupant polonais qui oppresse les siens et combattre à son côté. Bien qu'il laisse Tarass Boulba l'exécuter sans se défendre, en retournant ses armes contre les siens il les retourne aussi contre son père symbolisant l'acte de révolte absolu contre l'autorité filiale.

[596] *Ibid.,* 38 : 45.

[597] *Ibid.,* 54 :20

[598] *Ibid.,* 1 : 02 : 20. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 1 : 09 : 00.

Si on retrouve cette capacité à se rebeller chez Peter-Ostap, c'est donc bien chez Andrew qu'elle est la plus remarquable. Rebelle face à son père et face à la société cosaque où il devient paradoxalement un rebelle chez les rebelles, le personnage d'Andrew nous renvoie bien au titre de la version de Brunel *The Rebel Son*. Son éducabilité l'éloigne de ses origines et souligne la nature barbare de ces derniers par rapport au monde civilisé représenté par les Polonais. Ce n'est donc pas un hasard si le cosaque le plus éduqué est celui qui trahi définitivement sa communauté en se retournant contre elle à cause d'un amour interdit qui déroge aux règles.

3.2 A briser les interdits

Si on prend aussi en compte le cas de la femme cosaque Galka, les histoires d'amour dans ces deux films naissent sous le sceau de l'interdit et sont une occasion de rompre avec les règles établies.

Pour Andrew-André, sa relation avec la belle Marina débute dans le plus grand secret. Aidé de son frère, il doit s'introduire dans la chambre de la jeune princesse par la cheminée, tel un voleur, car sa présence ne doit surtout pas être révélée[599]. Alors qu'elle vient de congédier sa servante pour la nuit, elle est surprise par la chute brutale d'un homme traversant la cheminée : Andrew. Comme un prince charmant, son visage couvert de suie souligne le périple qu'il vient de vivre pour parvenir jusqu'à elle. Alors qu'il a à peine pu se présenter, il est interrompu par la servante qui vient prévenir Marina que des gardes sont à la recherche du cosaque qui a été vu marchant sur le toit. C'est alors avec empressement qu'on lui cherche une cachette et que la princesse se met au lit pour donner le change à son père et aux gardes qui viennent s'assurer que tout va bien pour elle. Une fois cette troupe rassurée, le cosaque sort de derrière le rideau où il s'était caché et peu enfin dire des mots doux à Marina après le départ de la servante. La difficulté avec laquelle il a atteint sa chambre, au péril de sa vie comme un chevalier accomplissant une quête, renvoie à la difficulté dans laquelle cette relation se noue. Sa présence obligeant Marina à mille précautions pour ne pas être découverte nous alerte ici sur le tabou qui enveloppe cette liaison presque « contre-nature » entre un simple cosaque et une princesse polonaise.

[599] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 5 : 40. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 8 : 00.

La séquence décrivant la désertion d'Andrew par l'intermédiaire de Zelima traduit le secret qui pèse sur leur relation à travers la dissimulation dont ils doivent faire preuve. Dans les deux films, Andrew-André est surpris en pleine nuit par Zelima au sein du bivouac organisé pour le siège du château[600]. Dans une ambiance inquiétante, un plan sur la toile de la tente décrit un couteau transperçant subitement l'étoffe, laissant apparaître un œil scrutateur dans la version française et le visage de Zelima dans la version anglaise. Le fils cadet de Tarass se résout rapidement à lui venir en aide, surtout quand il apprend la présence de sa bien-aimée dans le château. Dans les deux versions, son exfiltration du camp se fait à pas de loup, à travers un plan d'ensemble qui décrit leur silhouette dans la nuit brumeuse et éclairée par la lune[601]. Contraints de chuchoter pour éviter d'attirer l'attention, ils prennent un chemin secret, camouflé par la végétation pour se rendre au château. Le dédale de couloirs qu'ils empruntent alors est envahi par un chœur religieux, descendant de la chapelle, soulignant la gravité du moment pour Andrew-André qui quitte les siens. Cette séquence où Andrew-André fait preuve de tant de furtivité, la présence d'un lourd brouillard empêchant la surveillance et l'existence d'un passage secret menant à Marina, confirment l'idée que leur relation n'est possible que dans la clandestinité, que le tabou est trop grand pour ne pas être dissimulé. L'opportun sentier caché est le lien qui permet de les réunir mais aussi de briser l'interdit qui les sépare. En suivant ses sentiments malgré tout, il illustre sa détermination à vivre librement son amour malgré les funestes conséquences que nous avons déjà pu évoquer.

L'histoire d'amour de Peter-Ostap n'est pas dénuée de conséquences non plus et elle permet de mettre en lumière le personnage de l'insoumise femme cosaque Galka. Dans les deux versions on remarque son apparition pendant la fête du village, habillée selon les codes vestimentaires typiques à travers sa couronne de fleur et sa longue robe[602]. On la trouve dans une grange avec Peter-Ostap après l'avoir attrapé dans les champs, à la manière du jeu du chat et de la souris. C'est dans ce cadre que l'on découvre l'existence d'une relation amoureuse antérieur à l'intrigue entre les deux personnages. Dans la version française Galka montre vite son caractère trempé, elle ne se laisse pas marcher sur les pieds et parle d'égal à égal avec Ostap. Alors que celui-ci lui demande si elle a pensé à lui de temps en temps, elle répond : « Pourquoi ? Enfin ça ne manque pas de garçon ici. » Lorsqu'il la gifle elle lui rend aussitôt la pareille avant que le

[600] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 49 : 50. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 43 : 00.

[601] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 50 : 45. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 44 : 22.

[602] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 21 : 25. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 18 : 20.

couple se mette à éclater de rire. En taquinant Ostap à propos des hommes du village, elle sous-entend qu'elle ne lui appartient pas et reste libre de ses choix. En lui rendant cette claque elle montre son insoumission et se met sur un pied d'égalité avec celui qui pourrait être son mari. Ainsi l'ensemble nous renvoie une image atypique de leur relation.

Cette tendance se confirme dans la version anglaise. Alors que Peter veut forcer Galka à l'embrasser après lui avoir rappelé quelques instants auparavant qu'une « bonne fille cosaque doit obéir », elle le repousse violemment et lui dit : « Je peux me battre comme un homme ». Peter tente de la soumettre en lui tordant le poignet, puis cherche à s'excuser après les reproches de Galka à propos des hommes cosaques qui battent leurs femmes jour et nuit. C'est ainsi qu'elle lui fait promettre que s'ils se mariaient, Peter lui serait obéissant. Ce dernier accepte et provoque le rire ironique de Galka qui s'étonne elle-même de l'idée d'un cosaque obéissant à sa femme. On retrouve donc cette volonté de refuser le sort traditionnel des femmes cosaques dans la version de Brunel. A travers l'insoumission de Galka, le couple qu'ils forment défie les convenances et permet à Marina de participer à la campagne militaire des cosaques.

C'est au lendemain d'une nuit de passion que Galka décide de suivre Peter-Ostap, alors que sonne le rassemblement[603]. Dans les deux adaptations Peter-Ostap tente de dissuader sa compagne par la règle stipulant que les cosaques n'emmènent jamais leur femme au combat. Cela ne l'empêche pas de s'entêter avant de laisser entendre qu'elle se débrouillera pour être quand même là. En plus de refuser toute forme de soumission, elle rejette aussi le sort qui lui est réservé ainsi qu'aux autres femmes de cosaques, celui de voir régulièrement partir leurs hommes sans avoir de garanties sur leur retour, contraintes sans les honneurs de rester au village.

Brisant définitivement les codes sociaux, c'est déguisée en cosaque qu'elle se fait une place dans l'armée de Tarass Boulba au côté de Peter-Ostap. Dans la version française, sa présence est l'occasion d'une séquence où s'illustre le caractère irrévérencieux de la jeune femme qui impose son insoumission à la gente masculine et son statut dans cette armée d'homme[604]. Quand l'ancien compagnon de batailles de Tarass qui dirige le camp en l'absence de ce dernier, Sashka, les accueille, il demande : « Et celle-là ? » en désignant la jeune femme. Le chef des cosaques le reprend tout de suite : « Celui-là… C'est Galka, une amie de mes fils. Et un cosaque

[603] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 22 : 43. / Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 21 : 00.

[604] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 27 : 55.

fameux ». En niant sa féminité, il tente de gommer l'anomalie que constitue sa présence et son travestissement. C'est paradoxalement une marque de respect de Tarass Boulba qui admet implicitement son statut de cosaque régulière dans sa troupe, au même titre que les hommes, ce qui constitue une singulière exception. Et quand Sashka insiste, amusé, en répondant « Tu plaisantes ? C'est une femelle ! » c'est Galka elle-même qui vient se défendre. Chapka sur la tête et sans se décontenancer, elle s'approche de son visage et lui répond d'un air méprisant « Femelle ? Bah et après ? Qu'est-ce qu'ils ont de plus que nous les hommes hein ? La moustache ? » en remuant celles de Sashka avant d'ajouter avec dédain : « Pas grand-chose… ». Ces derniers mots provoquent les rires de tous les cosaques spectateurs de la scène qui résonnent comme une adhésion unanime à l'insolence de Galka. Cette séquence, absente de la version de Brunel, dépeint une nouvelle étape dans la trajectoire de la jeune femme. Insoumise dans l'intimé de ses relations avec Ostap, elle assume désormais au grand jour sa personnalité. Sa capacité à aller au-devant des critiques pour imposer ses choix qui remettent en cause les règles établies renforce son image de femme libre. Ainsi dans ces films, la tendance des cosaques à briser les interdits sociaux ou moraux prend sa source dans leurs relations amoureuses et transmet au spectateur l'image du cosaque comme symbole de liberté à l'instar de Galka ou de Andrew.

3.3 A travers la peinture de leur cadre de vie et de leur existence.

C'est enfin à travers la peinture de leurs vies libres dans un cadre paisible et champêtre que les cosaques dégagent un sentiment de liberté dans les deux films. Mais il se retrouve aussi à travers quelques passages décrivant la société idéale et égalitaire qu'ils forment.

Si, comme nous l'avons évoqué, Tarass Boulba est le chef incontestable des cosaques, il n'est pas leur maître. Lors de la séquence décrivant le conseil des cosaques qui les montre écrivant une lettre d'insulte au sultan des Tatars, le chef n'est pas le seul à dicter des insultes[605]. Bien qu'il dirige la séance, certains de ses camarades ne se privent pas de lui couper la parole et introduire une suggestion : « Mets « fils de chien » » crie le cosaque à sa droite après qu'il ait à peine dicté la première phrase de politesse. Mais quand Tarass Boulba décide de replacer cette

[605] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 27 :20. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 31 : 00.

insulte dans la lettre, il est tout de suite coupé par ce même cosaque qui l'oblige à se justifier. Il est contraint de répéter ces mêmes explications quand il veut faire écrire cette insulte une seconde fois. On s'aperçoit ici que malgré le statut du héros, tous les cosaques peuvent donner leur avis, couper la parole du chef et même la remettre en question, illustrant l'égalitarisme qui caractérise leur réunion. Durant cette dictée, Tarass est filmé de face par un plan rapproché poitrine qui laisse voir les jambes d'un cosaque assis derrière lui, ce qui permet d'observer que le chef n'est pas placé dans une position dominante ou sur un piédestal par rapport aux siens. Dans la version de Granowsky, un plan d'ensemble de cette séquence[606] où les guerriers éclatent de rire après une nouvelle saillie de leur chef, le dépeint au milieu du cadre. A l'arrière-plan on distingue des cosaques assis au-dessus de Tarass, sur des malles et sur des poutres. Ceux assis autour de lui sont placés à la même hauteur que la sienne. Enfin le plan est tourné en légère plongée, ce qui noie le chef dans le groupe de guerriers attablés. Sa position dans ce cadre ne le place pas en maitre, au contraire : l'ensemble donne l'impression qu'il n'est finalement qu'un cosaque parmi les autres et que dans ce conseil, il n'est ni plus ni moins que l'égal de ses compagnons dont la parole compte autant que la sienne.

D'ailleurs ses camarades-guerriers ne se gênent pas non plus pour remettre en cause ses choix militaires malgré sa fonction de chef de guerre[607]. C'est le cas de Sashka qui se plaint de la longueur que prend ce siège durant la fête au bivouac : « Dix jours qu'on est là à se ronger les sangs ! Dix jours ! T'appellent ça un siège toi ? Depuis qu'on a quitté le camp, c'est la même chose : on croit qu'on va se battre ! J't'en fiche on va danser ! ». Alors que de tels reproches d'un officier à son général auraient valu de graves sanctions disciplinaires dans n'importe quelle armée, Tarass lui expose sa stratégie, qui ne convainc pas, et fini par faire le dos rond en bougonnant « Nourrice sèche ! Ah bah.. Qu'est-ce que t'y connais toi… ». Ainsi, les cosaques peuvent critiquer ouvertement les choix militaires de leur chef sans ménagement et sans avoir à subir de représailles : c'est sur un pied d'égalité qu'ils se disputent et leur hiérarchie guerrière ne remet pas en cause leur égalitarisme.

Cette société idéale se situe dans un cadre bucolique et naturel qui souligne leur vie libre. Dans ces adaptations, le village du héros est décrit comme une paisible bourgade au milieu de la campagne. Dans la version française, l'apparition de Tarass est précédée d'un plan décrivant

[606] Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 32 : 07.

[607] *Ibid.,* 43 : 35.

l'ensemble du bourg et dresse le tableau du cadre de vie des cosaques[608]. Un plan où la caméra passe de la contre-plongée à la plongée en suivant l'axe d'un immense peuplier au centre du cadre attire le regard du spectateur sur le petit village qui vit au pied de l'arbre. Une musique à la fois paisible et heureuse prend place dans un travelling panoramique en plongée décrivant les petites maisons, les étables, les fermes et les milles petits détails renvoyant à la vie à la campagne. On y distingue des femmes cosaques en habit traditionnel marchant en file indienne, portant sur l'épaule des outils agricoles qui traversent le champ de la caméra. L'ensemble donne l'impression au spectateur d'être propulsé au cœur d'un village lointain au cadre idyllique vivant au rythme des récoltes, entouré d'une nature généreuse. D'ailleurs, quand les deux frères rentrent de Kiev, ils doivent se faire un chemin à travers les animaux de basse-cour gênant l'entrée du village, soulignant encore le cadre champêtre.

Les scènes de cavalerie ne renvoient pas uniquement à la figure du barbare dans ces films, mais aussi à un registre plus culturel et ethnographique qui dépeint la vie libre de ces cosaques. Dans la première partie des deux films, lorsque Tarass Boulba décide d'emmener ses fils au camp des cosaques, leur départ est suivi d'une séquence retraçant leur chevauchée qui durera trois mois. Le premier plan[609] présente le départ de ces guerriers à travers l'entrée étroite de leur petit bourg. Cette petite cavalerie en file indienne et dos à la caméra, sort du village et du cadre. La musique entrainante souligne la dimension aventureuse que revêt l'expédition que s'apprête à mener Tarass et ses fils. Après un fondu enchainé, on distingue un nouveau plan, pris en plongée, derrière la file de cavaliers continuant de galoper vers l'horizon. Cette course associée à ce plan qui les voit s'éloigner, à cette mélodie dynamique et au voile de poussière que laissent les cavaliers derrière eux, souligne le chemin déjà parcouru et la longueur du voyage qui les attend. Enfin un nouveau fondu enchainé nous présente le tableau de ces cavaliers faisant dos à la caméra et à contre-jour, avançant au pas et traversant le cadre jusqu'à un dernier fondu au noir qui clôt la séquence et leur journée de voyage[610]. La musique lancinante, la lumière crépusculaire du coucher de soleil et la lente marche des cavaliers offrent ici un cadre particulièrement romantique qui renvoie à l'existence libre et parfois nomade que revendiquaient les cosaques.

[608] *Ibid.*, 10 : 33.

[609] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 22 : 06. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 24 : 00.

[610] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 22 : 15. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 24 : 19.

Dans la version française, leur liberté est aussi celle de boire. Lorsque Tarass Boulba se retrouve dans le camp des guerriers, c'est avec la plus grande incrédulité qu'il apprend que les Polonais leur ont interdit de consommer de l'alcool[611]. La nouvelle du mariage du cosaque Ivan Popov où les deux cent invités ont été contraint de boire de l'eau met le feu aux poudres et représente l'élément déclencheur de l'insurrection que vont mener les cosaques. On peut sourire face à cette réaction disproportionnée mais elle dépeint leur état d'esprit qui place leurs libertés, et en particulier celle de boire, au-dessus de tout.

Enfin la séquence dépeignant le camp des cosaques avant l'arrivée de Tarass renseigne le spectateur sur la vie que mène cette société de guerriers libres en temps de paix. Ce plan tourné à l'aide d'un travelling[612] sur la droite est accompagné d'une petite musique joyeuse. On y distingue pêle-mêle des hommes en cercle autour de feux, buvant mangeant et riant ; certains dansant et courant au milieu des charrettes et des canons ; à l'arrière-plan, des cordonniers ; certains s'occupant des chevaux ainsi que des cosaques en uniformes se déplaçant en escadron à travers le cadre. L'ensemble est rythmé par les aboiements et le choc des marteaux des forgerons qu'on aperçoit sur la fin du travelling. Ainsi on a le sentiment d'observer une communauté à l'activité débordante comme dans une ruche ou une fourmilière, renforcé par la profusion des métiers dans ce camp. Chacun semble exercer librement une des nombreuses professions représentées comme dans une société idéale où chacun serait libre d'apporter ce qu'il veut au groupe.

Ainsi, à travers la peinture de cette société idéale et égalitaire, soulignée par son cadre charmant et paisible, la cosaquerie devient le symbole de la vie libre par excellence. Par leur capacité à se rebeller, à s'affranchir des codes sociaux et par la peinture de leur vies libres et champêtres, les cosaques deviennent un symbole de liberté dans ces deux adaptations.

Dans ces films, il est clair que l'accent est plutôt mis sur l'exotisme et la dimension barbare du mythe cosaque. Les nombreuses scènes de batailles décrivant leur multitude guerrière et les scènes de fêtes accompagnées du folklore traditionnel sont là pour nous le rappeler. Pourtant, si l'adaptation de Brunel reste fidèle à celle de Granowsky dans son traitement du personnage de Tarass Boulba, il diverge dans celui de son fils cadet Andrew-André. Chez Brunel, Andrew

[611] *Ibid.*, 36 : 10.

[612] Adrian BRUNEL, *The Rebel Son*, op. cit., 22 : 53. / Alexis GRANOWSKY, *Tarass Boulba*, op. cit., 24 : 42.

représente davantage un symbole de liberté que son père en se trouvant dans cette situation paradoxale de rebelle chez les cosaques. En plus de son amour pour Marina, son éducation le pousse à quitter son camp, agissant en homme libre. Sa situation souligne, en creux, d'ailleurs la nature barbare de ses camarades. Il devient ainsi le rebelle par excellence et participe à cette idée de liberté qui accompagne ce mythe.

Néanmoins Tarass Boulba chez Granowsky comme chez Brunel est particulièrement fantasque et représente le chef barbare type, augmenté de traits plus humains qui créent une forme d'attirance réticente chez le spectateur, renforcée par des moments de tendresses et même de comique. Le scénario imaginé par Pierre Benoit reste éloigné du roman puisqu'il n'a pas adapté le personnage de Yankel ni retranscrit la violence des cosaques contre les juifs qui aurait souligné l'effrayante cruauté des cosaques. Il n'est même jamais question de zaporogues, de *sitch* ou d'ataman et leur dimension identitaire n'est pas abordée.

La trame du récit original est rapidement expédiée dans le film français par quelques cartons expliquant le contexte de l'intrigue : « Entre la Moscovie et la Pologne s'étendait jadis un vaste territoire où vivaient les cosaques. Ce peuple courageux et libre ne connaissait qu'une loi : la guerre… Les riches cosaques envoyaient parfois leurs fils étudier à Kiev, ville des écoles fameuses. » Finalement, ces films se restreignent à dépeindre les facettes exotiques et folkloriques de cette communauté et transmettent dans l'ensemble une atmosphère de brutalité joyeuse sur fond de rébellion contre l'autorité et de combat pour la liberté.

Taras Bulba, Jack Lee Thompson – 1962.
Le fils de Tarass Boulba, Henri Zaphiratos – 1964.

Le film d'Henri Zaphiratos *Le fils de Tarass Boulba* (1964) et celui de Jack Lee Thompson *Taras Bulba* (1962), sont des adaptations du roman de Nicolas Gogol *Tarass Boulba* qui eurent la particularité d'être produits en même temps, même si des problèmes de financement retardèrent la sortie de l'adaptation franco-italienne[613]. Elles ont le point commun de s'adresser à un public occidental, peu familier du texte original ou de l'histoire des cosaques qu'il découvre parfois avec ce film.

C'est particulièrement le cas pour l'adaptation américaine dont la visée commerciale destinée à l'exploitation aux Etats-Unis et à l'exportation dans le monde est sans équivoque. En effet cette production apparait à une époque charnière de l'histoire du cinéma américain : les années 60. Au moment où ce qu'on désigne comme l'Age d'or d'Hollywood atteint son crépuscule[614]. Alors que la mode est aux épopées grandioses, portées par de nouveaux outils technologiques pour attirer les spectateurs et concurrencer la télévision[615], la production de *Taras Bulba* n'échappe pas à cette tendance avec l'utilisation du CinemaScope, la présence de deux grandes stars de l'époque, Yul Brynner dans le rôle du héros et Tony Curtis dans celui de son fils André, et un tournage se déroulant dans la pampa argentine où près de 10 000 figurants seront mis à la disposition du réalisateur par l'armée qui dispose d'un budget de six millions de dollars[616].

Bien que l'adaptation franco-italienne disposait d'un budget moindre, le réalisateur visait également à produire une peinture tirée de son imaginaire occidental, propre à dépayser le spectateur comme il l'explique lui-même :

> J'ai aimé le texte de Gogol, et j'ai été pris d'une passion dévorante pour créer « mon Tarass Boulba », en collant au plus près à cette époque où les Polonais, les zaporogues et les Tatars

[613] Annexes p. 367.

[614] Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY, Jean-Pierre FROUARD et Jean-Loup PASSEK (dir.), *Dictionnaire du cinéma,* op. cit., p. 451.

[615] *Ibid.*

[616] Tino BALIO, *United Artists : The Company That Changed the Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987, p. 155.

> se battaient encore avec des arcs et des flèches, et plus à l'arme blanche qu'avec des armes à feu… dans ces immenses étendues de neige enserrant une ville affamée[617].

Ainsi son film semble être la conséquence d'une vision très personnelle des cosaques zaporogues dont il relie la figure de Tarass Boulba à celle de son père décédé :

> Ce qui me hantait à travers cette histoire, c'était l'image de mon père que j'avais perdu quelques années plus tôt, et que dans le personnage de Gogol, je retrouvais bien des traits de son caractère, sa force, sa délicatesse, son humanité et sa finesse, son côté abrupt tempéré par une immense tolérance, bref la vie, l'amour de la vie, de l'action… malgré la terrible fin…[618]

Par ces éléments reflétant le caractère commercial et l'inspiration occidentale de ces productions réalisées par des réalisateurs français et anglais, on peut se demander quelle facette du mythe cosaque sera mis en lumière dans ces films destinés à un public regardant avec curiosité l'existence de cette communauté.

Pour répondre à cette question, on se penchera dans un premier temps sur la dimension à la fois barbare et exotique des zaporogues présentés dans ces films avant de nous concentrer sur la figure de Tarass Boulba décrit comme le héros idéalisé de sa communauté.

1. Une barbarie exotique.

Dans ces deux adaptations de *Tarass Boulba*, l'accent est mis sur le caractère exotique des cosaques zaporogues à travers l'illustration d'un folklore pittoresque qui se révèle lors de leurs célébrations traditionnelles, mais aussi sur leur dimension barbare que l'on découvre lors de leur lutte armée contre leurs ennemis polonais.

[617] Annexes, p. 370.

[618] *Ibid*, p. 367.

1.1 Un folklore pittoresque.

Ces deux films proposent la peinture de plusieurs fêtes cosaques avant le départ des guerriers pour leur campagne militaire contre la Pologne. Cet évènement festif est l'occasion de dépeindre leur dimension exotique à travers un folklore pittoresque et traditionnel, imitant grossièrement l'authentique culture cosaque mais illustrant les principes de leur existence singulière tout en impressionnant le spectateur occidental.

Dans l'adaptation américaine, l'une de ces fêtes s'ouvre sur deux cosaques jouant de la bandoura au milieu des danseurs et des chants des participants saturant la bande son, comme si nous étions projetés d'un seul coup au plus fort d'une authentique célébration communautaire. Ces bandouristes que l'on découvre à côté d'un danseur reproduisant les pas accroupis de la célèbre *kazatchok*, immerge d'emblée le spectateur dans leur univers folklorique. A l'instar d'une fête traditionnelle, on observe de nombreuses femmes en habits de fête et aux robes de couleurs vives dansant en tournoyant à l'extérieur de l'auberge, comme s'il s'agissait d'une coutume rassemblant toute la population du village, à l'instar d'un événement culturel majeur reproduisant fidèlement la couleur locale[619].

A l'intérieur de l'établissement où entrent les Boulba, la fête bat son plein comme à l'extérieur. Le spectateur est confronté à un véritable florilège de coutumes aussi pittoresques que fantaisistes, évidemment absentes du roman. On observe tout d'abord la coutume du pain flambé qui consiste pour les cosaques à mettre le feu sur la croute d'un pain rectangulaire, suffisamment large pour qu'ils puissent mordre dedans simultanément et se goinfrer joyeusement comme le suggère leurs mines ravies, illustrant ainsi la camaraderie qui lie ses guerriers ainsi que leur goût du risque qui se reflète même dans leurs traditions les plus surprenantes.

On retrouve une nouvelle référence à leur caractère intrépide quelques instant plus tard, alors que Tarass s'adonne à un jeu pour le moins périlleux : il s'agit de marcher en funambule sur une planche de bois au-dessus d'un trou où se trouve deux ours sauvages et agressifs comme en témoignent les coups de griffes qu'ils s'échangent. Cette épreuve illustre le caractère brutal de leurs amusements qui leur fait côtoyer de si près la mort, comme pour se rappeler l'inévitable

[619] J. Lee. THOMPSON, *Taras Bulba,* États-Unis - Argentine, Harold Hecht Productions, 1962, couleur, 1 : 02 : 40.

perspective de leur propre décès inhérente à leur existence guerrière, qui trouve ainsi écho dans cette culture traditionnelle. Pour pimenter l'épreuve, Tarass avale plusieurs lampées d'alcool avant de traverser et oblige son fils André à faire de même, à la manière d'un rituel ancestral entre père et fils, où ce dernier est censé prouver sa bravoure en imitant son ainé, illustrant au passage l'ivrognerie traditionnelle des cosaques. Enfin la fête se termine sur une succession de plus en plus rapide de plans très courts sur différents points de l'auberge où on observe Ostap et Tarass en charmante compagnie, des cosaques buvants et chantants, d'autres jouant de la bandoura, accompagnés d'une musique qui monte en intensité jusqu'à atteindre son paroxysme au moment où une image d'André tournoie sur elle-même comme pour signifier l'ivresse collective qui s'est emparé du village et des personnages[620]. Le caractère endiablé de la fin de cette séquence vient illustrer la couleur locale et rattache l'image des cosaques à celle d'une communauté aux mœurs ancestrales, à travers une fête dont la démesure rappelle les bacchanales de l'antiquité.

Dans le film de Zaphiratos, cette fête ne se déroule pas dans un village mais dans la *sitch* des zaporogues. On y retrouve une part des éléments de folklore de la version américaine tels que l'utilisation d'une musique traditionnelle qui accompagne les danses enivrées des cosaques à l'intérieur du camp fortifié. Au registre des coutumes pittoresques, on observe Ostap, devant les murs de la *sitch,* faire la cour à une jeune tzigane à travers un surprenant jeu de danse qui les décrits tournant l'un autour de l'autre au rythme d'une musique orientale. Comme une sorte de duel dansant ils s'approchent et se rejettent à plusieurs reprises comme pour exprimer leur attirance. Par cette description, on a l'impression d'être face à une sorte de coutume amoureuse, semblable à un rituel ancestral de séduction ou à une parade nuptiale de cosaques, qui s'ajoute au folklore régnant lors de cette fête et transporte un peu plus le spectateur dans cet univers exotique.

A ce titre, la peinture du folklore cosaque passe par des chants traditionnels glorifiant leur style de vie dans ces deux adaptations. Dans le film français, on entend à plusieurs reprises le chanteur Huc Santana dans le rôle de Gurko, le fidèle compagnon de Tarass, fredonner ces paroles « Un cosaque, doit chanter, doit se battre et boire…. Chante encore, boire toujours et faire l'amour après… ». Dans l'adaptation américaine, on entend Tarass chanter ces mots avant qu'ils ne soient repris en chœur par tous les guerriers :

[620] *Ibid.,* 1 : 06 : 34.

> Some men are lovers, they work under covers, and from lady's bed to lady's bed they leap. But I want to drink to the man nobody drinks to, the fellow who gets into bed and goes to sleep. If we drink we will die, and if we don't drink we will die. So we might as well say what the hell, and let our glasses clink ![621]

Avant que ses fils ne soient envoyés étudier à Kiev, le héros les emmène à l'auberge pour leur donner un avant-goût de la vie qui les attends et lance un chant repris une nouvelle fois en chœur :

> When you see a Cossack with him is a Cossack, we the brotherhood we are one, hey ! Turn to our left then turn to your right and faces shine brighter than the sun, hey ! When you say Cossack, you're saying brother. Cossack and brother mean the same, hey ! We are the Cossacks, Men that no one on earth can tame, hey ![622]

Ces trois chansons apparaissent comme un programme de l'existence idéalisée des cosaques où on retrouve leur camaraderie, leur amour pour la bagarre, les jolies femmes et la vodka. Bien qu'absente du roman, elles permettent au spectateur d'imaginer le quotidien de ces guerriers à travers leurs activités favorites et posent un panorama pittoresque de leur style de vie, comme un hymne derrière lequel ils se rassemblent et qui illustre leurs traditions culturelles.

Nous pouvons conclure que malgré le caractère fantaisiste de ce folklore festif et de ces chants traditionnels qui glorifient leur existence, ces éléments mettent en lumière la dimension exotique des cosaques et leur mode de vie pittoresque.

1.2 Une horde sauvage.

Comme souvent, les cosaques se rapprochent de la figure du barbare par la horde qu'ils forment à l'écran. Les deux adaptations reprennent les codes esthétiques de l'inondation de la steppe

[621] *Ibid.*, 51 : 50. Traduction : Certains hommes sont des amants, ils travaillent dans l'ombre, et du lit d'une dame au lit d'une autre sautent. Mais je veux lever mon verre à l'homme pour lequel personne ne boit, pour le gars qui va au lit pour s'endormir. Si on boit, on mourra, et si on ne boit pas, on mourra. Alors autant dire et puis zut et trinquer !

[622] Traduction : Quand on voit un cosaque, il y a un cosaque avec lui, nous, la fraternité, ne formons qu'un, hey ! Tourne-toi vers notre gauche puis tourne vers ta droite et les visages sont plus radieux que le soleil hey ! Quand on dit cosaque, cela veut dire frère, cosaque et frère veulent dire la même chose hey ! Nous sommes les cosaques, des hommes que personne sur terre ne peut dompter hey !

par une vague guerrière, déferlant de façon anarchique pour engloutir leurs ennemis. De plus, ce trait est accentué par les deux génériques qui mettent en valeur leurs qualités guerrières en reprenant les batailles du film sous forme de fresques épiques.

Dans l'adaptation américaine, la route que prennent les cosaques pour se rendre au château fortifié de Doubno est l'occasion de mettre en lumière la progression de leur armée qui ne cesse de grossir à mesure qu'elle reçoit des renforts d'autres troupes cosaques sur son chemin. Alors qu'on observe au départ seulement Tarass et ses deux fils galopant dans la steppe, ils sont rejoints dans la foulée par un groupe de cosaques portant des flambeaux, qui se mettent à la suite du héros en criant « Zaporogues !», formant le flux initial de cette horde[623]. Filmé de face par un plan d'ensemble tourné en contre-plongée décrivant une vague déferlant sur la steppe, on observe s'accroitre de nouvelles bandes de guerriers surgissant sur leur gauche à l'horizon, en lançant ce même cri de ralliement. Ce flux mené par Tarass se transforme progressivement en une marée humaine au cours de leur avancée, comme un fleuve qui se gonfle de ses multiples affluents jusqu'à finir par former un torrent guerrier inondant la steppe, paraissant inarrêtable par son nombre et par la force collective qu'il dégage.

Lors de la bataille devant la forteresse de Doubno, on observe cette horde s'agglutiner aux murs du château comme une vague menaçant de submerger les digues d'un rivage, comme s'ils allaient engloutir leur ennemi. Dans une grande anarchie, on distingue les cosaques s'approchant de la grande porte, comme un cour d'eau puissant aspiré par le seul passage existant dans la muraille, prêt à s'infiltrer et à déferler sur la forteresse[624].

Comme nous l'avons évoqué, on retrouve les mêmes procédés lors du siège de la ville polonaise dans le film de Zaphiratos, à la différence que cette première bataille se déroule dans un paysage enneigé, dans lequel le flux noir de guerrier vient creuser la blancheur immaculée de la steppe comme le fleuve creusant son lit, jusqu'à atteindre les murs de la cité devant lesquels il s'écrase comme face à un barrage.

Enfin, dans l'adaptation américaine, le générique du film prépare le spectateur à une aventure épique avec la succession de tableaux représentant les principaux épisodes guerriers de l'œuvre. Accompagné d'une musique aux accents héroïques, on découvre les charges des cosaques menées par le héros, le combat final entre André et Tarass et surtout une reproduction du tableau

[623] *Ibid.,* 1 : 09 : 50.

[624] *Ibid.,* 1 : 24 : 55.

de Répine, *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan Mahmoud IV de Turquie*. Ces images sont reproduites à travers des fresques qui reprennent le style des tapisseries anciennes, comme s'il elle reliait la cosaquerie aux invasions barbares de jadis, tandis que le ton de la musique nous renvoie à leurs légendaires épopées guerrières. A l'instar de la version de Thompson, le générique du film français se caractérise par la présence de peintures épiques représentant les cosaques dans des actions guerrières, mettant en lumière leur facette la plus violente, alors que la musique traditionnelle accompagné d'un chant à la gloire du héros illustre sa réputation légendaire et la brutalité dont il fait preuve contre ses ennemis, à l'instar des chansons relatant les prouesses épiques d'atamans célèbres (comme Ivan Sirko par exemple), ce qui plonge le spectateur dans l'univers barbare des cosaques d'autrefois.

Ainsi nous pouvons conclure que dans ces deux adaptations, l'image des cosaques se rattache à celle d'un flux intarissable de guerriers déferlant sur la steppe comme une marée humaine, rappelant les antiques invasions barbares menaçant d'engloutir la civilisation à travers une vague de guerriers semblable à une inondation. Les génériques des films viennent confirmer ce constat, dépeignant glorieusement leurs qualités guerrières qu'ils relient à l'histoire épique des cosaques.

Finalement les cosaques apparaissent dans ces adaptations comme une communauté exotique aux mœurs pittoresques et même fantaisistes, si on les compare à l'authentique culture cosaque. Néanmoins elles permettent d'impressionner le spectateur et de lui transmettre une image folklorique de leur culture guerrière qui illustre et glorifie leur style de vie. Enfin, ils apparaissent comme une horde barbare à travers une esthétique fluviale les décrivant comme un torrent guerrier déferlant sur la steppe et par leur peinture épique que l'on découvre dans les génériques de ces films.

2. Tarass Boulba, un héros cosaque.

Dans ces films, Tarass Boulba est décrit comme le cosaque idéal à travers ses qualités de guerriers et par son charisme de leader naturel. A ce titre, il est capable, grâce à son éloquence, de rallier les guerriers à sa cause et de les guider contre le colonisateur, devenant le symbole de la cosaquerie par son rôle de leader charismatique.

2.1 Une force de la nature.

Dans les deux adaptations, Tarass Boulba est décrit comme une force de la nature dont la puissance physique se révèle lors du retour de ses fils de l'université polonaise, lui conférant un statut de héros légendaire au sein de sa communauté.

Dans le film américain, les qualités guerrières de Tarass sont mises en valeur à travers un premier combat avec son fils André avant de l'envoyer à Kiev pour ses études avec son frère. Lorsque son fils tente de lui mettre un coup de poing dans le ventre, Tarass ne bronche pas et se permet même de lancer un sourire à son fils, stupéfait de sa résistance, avant de le faire voler à travers le champ de la caméra en un seul coup, le laissant s'écraser sur une motte de foin, ce qui amplifie la violence du geste[625]. La suite de leur combat est du même acabit : avec une facilité déconcertante il soulève d'un bras son fils, pourtant plus grand que lui, avant de le jeter dans le puit tout en riant à gorge déployée, comme si tout cela n'était qu'un simple amusement à ses yeux et qu'il ne fesait pas la démonstration de toute ses capacités, pourtant déjà impressionnantes. On peut faire le même constat dans le film français où les qualités de combattant du héros s'illustrent lorsqu'il se bat contre ses deux fils en même temps, à leur retour de Kiev, alors que ces derniers parviennent à peine à lui tenir tête. D'ailleurs le public, composé de villageois, se bouscule pour assister au pugilat, comme s'il ne fallait manquer sous aucun prétexte un combat de Tarass, tant sa force légendaire est connue de tous.

Il en fait étalage au début du film, alors que les Polonais, auprès de qui les cosaques combattent les Turcs, convoquent les colonels cosaques à l'état-major pour leur tendre un piège, sous prétexte de les remercier de leur dévouement. Alors qu'il se présente devant la tente du gouverneur, il fait remarquer à ce dernier qu'il a placé un cavalier en arme juste derrière lui, avant de saisir d'une main l'une des rênes du cheval et la tirer d'un coup vers le sol ce qui a pour effet de désarçonner le cavalier en renversant violemment le cheval à terre[626]. Le contraste entre ce geste anodin et la violence de son effet donne l'impression au spectateur d'être face à un cosaque à la force prodigieuse qui peut renverser n'importe quel ennemi du bout de son bras,

[625] *Ibid.,* 18 : 29.

[626] *Ibid.,* 05 : 55.

lui conférant une forme de toute-puissance. D'ailleurs, si les Polonais mettent leur piège à exécution et surprennent les cosaques fêtant leur victoire sur la prairie, Tarass prend quand même le temps de sabrer le bras du gouverneur qui donna l'ordre de cette opération funeste et déloyale, comme si le moindre de ses coups entrainait des blessures graves à ses ennemis, soulignant une nouvelle fois son adresse au combat[627].

Ainsi dans ces deux films Tarass est représenté comme un guerrier à la force légendaire et à la puissance prodigieuse, qui impressionne les spectateurs et les autres cosaques autant qu'il effraie ses adversaires. A travers cette vigueur peu commune, il est perçu comme le meilleur des siens et représente l'archétype du héros de sa communauté.

2.2 Le leader charismatique des cosaques.

A l'instar d'un héros idéalisé, Tarass représente le leader charismatique des cosaques dans ces deux adaptations. Dans le film de Thompson, son éloquence naturelle le poussera à devenir le symbole allégorique de sa communauté.

Alors qu'au début de cette adaptation il n'est que l'un des colonels de l'armée cosaque, sous les ordres de Mykola, Tarass va prendre sa place lors d'un discours qu'il prononce lors de la jonction finale des régiments qui doivent se rendre à Doubno pour servir les Polonais dans leur guerre contre les princes baltes. Refusant de se battre aux cotés de leur ennemi colonisateur, il va convaincre les cosaques de retourner leurs armes contre la Pologne et provoquer la déchéance de leur chef Mykola, qualifié d'hetman dans ce film. Entouré d'une impressionnante légion que l'on observe par un plan d'ensemble qui suggère l'importance cruciale de cette rencontre et l'immense portée des mots qui vont être prononcés, Tarass rencontre l'hetman Mykola au milieu de la steppe et lui explique ses desseins. Le ton d'abord affable de son chef, combiné à une légère contre-plongée rendant sa stature plus imposante que celle de Tarass, le place dans une position de domination, comme un général s'adressant à l'un de ses subordonnés, ce qui illustre le fossé hiérarchique qui sépare alors les deux personnages[628].

[627] *Ibid.,* 07 : 30.

[628] *Ibid.,* 1 : 14 : 38.

Tandis que le héros s'adresse au reste des cosaques, Mykola, sur son cheval, monte sur une colline en exhortant ses troupes de tirer sur ce cosaque dissident tout en brandissant leur étendard, symbole de son autorité, à travers un plan rapproché poitrine décrivant son visage martial à proximité de la bannière, mis en valeur par une forte contre-plongée, comme pour signifier l'hégémonie de ce personnage sur le reste de ses troupes, ce qui contraste avec la posture de Tarass et démontre en creux sa maigre autorité sur les siens à ce moment de la séquence. Pourtant, il va retourner la situation à son avantage depuis sa monture où il se dresse sur ses étriers, avant de tenir un discours fédérateur appelant à la réappropriation de leurs terres colonisées à travers un plan rapproché poitrine combiné à une forte contre-plongée, semblable à celui décrivant son rival, comme si par son éloquence, le héros se hissait à la hauteur de l'hetman en même temps qu'il rallie les guerriers[629]. En conséquence, les troupes se joignent à Tarass et refusent d'obéir à Mykola qui doit se résoudre à livrer son étendard. Au pied du cheval du héros qui se penche pour ramasser la bannière, l'ex-hetman est dans une position de soumission qui illustre le basculement du rapport de force entre les personnages, confirmé par un nouveau plan rapproché poitrine tourné en contre-plongée décrivant le cosaque tenant le drapeau tout près de son visage, faisant ainsi écho à la situation de l'hetman au début de la séquence : Tarass, par sa force de conviction, a pris sa place à la tête de l'armée des zaporogues et le remplace dans ce cadre qu'il occupait précédemment.

Enfin, le héros devient un symbole de sa communauté lors du discours qu'il tient au sujet de la trahison des Polonais au début du film, qui ont retourné leurs armes contre eux par surprise à la fin d'une bataille les opposant aux Turcs. Battus et colonisés par leurs ennemis catholiques, Tarass rejette l'idée de cohabiter avec le colonisateur et promet aux cosaques qu'ils se vengeront un jour. Au centre d'une foule composée de ces guerriers, il fait la promesse qu'ils chasseront un jour les Polonais de leur steppe fertile, et en guise de serment, il coupe sa mèche de cheveux typique des coiffures cosaques et déclare que personne n'en portera plus tant qu'ils seront sous le joug de leurs ennemis, tandis que ses camarades imitent son geste. Par ce symbole capillaire qu'il met en avant, c'est la culture des cosaques qu'il remet en question et dont il illustre la possible disparition si personne ne chasse les Polonais de leurs terres. A travers l'initiative de ce geste, il se place comme un symbole humain de sa propre communauté, comme si le corps de Tarass et le corps imaginaire de la cosaquerie ne faisait qu'un, à l'instar d'un personnage allégorique.

[629] *Ibid.,* 1 : 16 : 54.

Dans le film français, le héros ne possède pas cette dimension allégorique mais demeure le leader incontesté des cosaques. A ce titre, les Polonais font de Tarass leur ennemi le plus dangereux puisqu'au début du film, ils exigent qu'André leur soit livré en otage pour s'assurer la docilité des cosaques, suggérant que le héros est le responsable du caractère belliqueux de ces guerriers et que la paix n'est possible que si leur chef est mis au pas. Ce sont finalement les Tatares qui enlèveront son fils et le livreront à Doubno, provoquant la fureur du héros qui n'hésite pas à mettre en branle toute la *sitch* pour aller sauver son fils, ce qui confirme l'idée qu'il est le chef incontesté des cosaques dont les enfants, à l'instar d'une famille royale, sont un bien précieux que la communauté doit défendre au péril de sa vie. Enfin, en tant que leader, il est le seul interlocuteur des Polonais avec qui il tente de négocier la vie de son fils, avant que ce dernier ne parvienne à s'enfuir de Doubno. On peut faire le même constat lorsqu'il discute de la possibilité qu'on lui livre la fille du seigneur local en gage de paix, Nadia dans cette version, dont André est fou amoureux, comme si seul son avis comptait dans la poursuite ou l'arrêt des campagnes militaires, illustrant l'hégémonie de Tarass sur ses troupes, confirmée par l'attitude des Polonais à son égard qui le traitent comme l'unique chef de guerre des cosaques.

Nous pouvons conclure que par son éloquence et son charisme, Tarass devient le leader naturel des cosaques qu'il mène en guerre contre les Polonais. Cette peinture idéalisée le représente même en symbole allégorique de sa communauté, incarnant la cosaquerie à lui tout seul dans le film de Thompson.

Ainsi Tarass Boulba rassemble les traits du héros idéal des cosaques zaporogues. Doté d'une force prodigieuse dont il fait étalage dans son village comme sur le champ de bataille, les films mettent en valeur ses qualités de combattant qui en font un guerrier légendaire aux yeux du spectateur. Enfin, par l'éloquence de ses discours, il devient le symbole allégorique de la cosaquerie avec laquelle il ne fait plus qu'un.

En conclusion, ces adaptations occidentales mettent l'accent sur la dimension à la fois barbare et exotique des cosaques zaporogues. Le folklore fantaisiste que l'on découvre lors de leurs fêtes surprend le spectateur et met en lumière, de façon fantaisiste, les principes de leur existence pittoresque, propre à impressionner et à dépayser le spectateur américain ou français. A travers les scènes de batailles et les génériques de ces deux films, l'image des zaporogues est rattachée à celle des hordes barbares des temps anciens dont ils paraissent être les héritiers.

Au sein de cette meute de brutes, Tarass Boulba est perçu comme le héros idéalisé des cosaques zaporogues. Dans les deux adaptations, il est décrit comme une force de la nature capable de terrasser n'importe quel ennemi du bout de son bras tel un guerrier légendaire dont la réputation est connue de tous ses camarades. Ainsi, il devient leur leader charismatique et par son éloquence il prend la tête de l'armée zaporogue qu'il mène contre les Polonais dans le film de Thompson. Dans cette adaptation, il devient même le symbole de la cosaquerie à l'instar d'une figure allégorique incarnant le destin de sa communauté.

Finalement, on s'aperçoit que ces adaptations font la part belle au folklore pittoresque des cosaques et à la couleur locale, ce qui s'explique par le public visé par ces productions. Ignorant l'authentique culture des zaporogues, ces films décrivent aux spectateurs des coutumes bien éloignées de la réalité historique et débarrassées des enjeux religieux qui causèrent la révolte des cosaques dans le roman de Nicolas Gogol. A ce titre on remarque que leur dimension orthodoxe est absente du film de Zaphiratos et se trouve à peine évoquée dans le film de Thompson. D'ailleurs, on retrouve la description de la *sitch* uniquement dans l'adaptation française et les conséquences de l'Union des églises de Brest qui met le feu aux poudres dans le roman sont éludées des deux productions.

Conclusion.

Dans ce chapitre, nous avons pu remarquer que dans l'ensemble, les adaptations occidentales mettaient surtout l'accent sur la dimension exotique et folklorique des cosaques à travers la peinture de coutumes prétendument authentiques mais totalement fantaisistes, comme dans le film de Thompson ou dans l'adaptation muette de 1928. A travers l'esthétique de l'inondation barbare, les cosaques sont dépeints comme des brutes cruelles déferlant comme un raz-de-marée sur la steppe tout en s'apprêtant à engloutir leurs ennemis et leurs éventuelles fortifications. Pour compléter le tableau, ils apparaissent comme une menace pour la civilisation, en particulier dans les adaptations de Granowsky et de Brunel. Les jeunes cosaques apparaissent comme des symboles de liberté en se défaisant du carcan social comme Lukashka et Maryana, jusqu'à se trouver dans la situation paradoxale de rebelle chez les rebelles cosaques, à l'instar de Andrew dans *The Rebel Son*. Enfin, on observe dans ces adaptations des cosaques qui prennent la fonction de héros de leur communauté guerrière par leur valeur martiale à l'instar de Lukashka, mais surtout comme Tarass Boulba, dépeint systématiquement comme le leader légendaire de leur confrérie, doué d'éloquence et de charisme, à la tête d'une organisation idéale de guerriers égaux dont on trouve l'illustration dans les adaptations de 1936 et 1938.

Chapitre III : Les films russes et soviétiques.

Казаки (Les cosaques), Vassili Pronine – 1961.

Le film de Vassili Pronine est une adaptation du roman de Tolstoï scénarisé par Victor Chklovski et réalisé à l'occasion du jubilé du cinquantième anniversaire de la mort de l'auteur en 1960, mais qui ne sortira en salle qu'en 1961. Produit à l'époque du Dégel, dans un contexte politique marqué par la doctrine d'amitié entre les peuples et le « combat pour la paix »[630], le scénario élaboré par Chklovski connu de nombreux remaniements sur la manière d'aborder la guerre de Tchétchénie se déroulant à l'époque impériale. Le but était d'atténuer la violence des combats entre les cosaques russes et les Tchétchènes, à une époque où le Nord du Caucase est un territoire soviétique[631].

Après la suggestion de nombreux ajouts et de modifications par rapport au texte original basés sur la biographie de l'auteur et son œuvre littéraire[632], visant à répondre aux exigences idéologiques de l'époque en donnant une image positive des rapports entre cosaques du Terek et Tchétchènes et à dénoncer la guerre coloniale menée par l'Empire russe, la troisième version du scénario de Chklovski sera finalement expurgée de l'essentiel de ses transformations[633]. En effet, le cadre de la célébration de la mort de l'auteur exige que l'adaptation reste fidèle au roman, et les spécialistes de Tolstoï de l'Institut de Littérature Mondiale, émettront un avis négatif sur le travail du scénariste, remettant en cause les modifications de son dernier scénario[634].

Basée sur un scénario désormais fidèle au texte original, la première projection de cette adaptation en 1961 laissa finalement sceptiques les membres du Conseil Artistique du point de vue de son orthodoxie idéologique. Par conséquent, la bande-son fut remaniée pour y insérer

[630] Valérie POZNER, « Deux adaptations des cosaques ou la guerre de Tchétchènie vue par Tolstoï et le cinéma soviétique », in Valérie POZNER (dir.) *Tolstoï et le cinéma*, op. cit., p. 41.

[631] *Ibid.*

[632] *Ibid.*, p. 42.

[633] *Ibid.*

[634] *Ibid.*

des répliques visant à prévenir d'éventuels reproches politiques et à souligner l'amitié entre les cosaques et les Tchétchènes[635]

Ainsi par ce contexte politique si particulier, on peut se demander de quelle manière l'image de ces cosaques du Terek en guerre contre les Tchétchènes sera dépeinte. Pour se faire, on se penchera sur la peinture du cadre de vie et de l'existence de ces cosaques vivant au cœur du lointain Caucase, on observera ensuite le rôle de Mariana perçue comme une femme attachée à sa liberté, avant de mettre en lumière l'idéalisation de son prétendant, le cosaque Lukashka, décrit comme le héros de sa communauté.

1. Un Caucase lointain et exotique.

Dans cette adaptation, le Caucase est perçu comme une terre exotique et lointaine, sur laquelle vivent des cosaques au folklore traditionnel. Au sein de cette communauté, Erochka est comme une représentante de la culture de cette région.

1.1 Une terre lointaine.

La dimension exotique des cosaques transparaît dans cette production par la peinture de leur cadre de vie sauvage, niché au milieu des lointaines montagnes du Caucase, qui dépayse le spectateur et contraste avec le caractère morne du milieu urbain que quitte le héros.

Au début du film, les premières séquences décrivent le contraste entre le monde froid et hostile du Moscou urbanisé de l'époque tsariste et le monde sauvage représenté par l'environnement luxuriant dans lequel les cosaques du Terek vivent paisiblement. Dans la nuit moscovite, Olénine explique les raisons de son départ à ses amis de la haute société, puis se prépare dans la rue à son départ en troïka avant de leur fait ses adieux. Le plan représentant son départ est filmé de nuit, et le sol est enneigé contraste avec l'éclairage faible qui rend l'espace urbain lugubre, comme si nous étions plongés dans un mauvais rêve. Le traineau emportant Olénine est filmé de dos et s'éloigne progressivement de la caméra avant de se volatiliser dans la brume,

[635] *Ibid.,* 43 – 44.

comme s'il partait pour un voyage sans retour, ce qui suggère l'immense distance qui le séparera bientôt du monde civilisé[636]. Confirmant ce constat, la calèche de ses amis part à son tour, mais dans la direction opposée de celle d'Olénine, comme si le spectateur était confronté au destin d'un jeune noble qui s'éloigne de la société qui l'a vu grandir pour s'engouffrer dans un monde mystérieux et sauvage, qui contraste avec tout ce qu'il a connu précédemment, comme le symbolisent ces chemins qui se séparent dans des directions contraires

Les séquences décrivant le voyage d'Olénine viennent illustrer cette dissonance qui fait du Caucase une antithèse de l'univers lugubre des rues de Moscou. Ainsi, à ce tableau sinistre se succèdent, à l'aide de travellings et de plans panoramiques, les paysages montagneux et printaniers du Caucase. La lumière naturelle est puissante et le spectateur a l'impression de passer de l'hiver au printemps en l'espace de quelques instants[637]. Aux murs de pierres qui encadrent les rues de Moscou se substituent une végétation florissante et des montagnes majestueuses qui dégagent l'image d'une nature hégémonique, dominant par sa puissance toute la région. Par ce procédé, le spectateur a le sentiment de sortir d'un long couloir obscur et d'atteindre la lumière salvatrice du Caucase. L'horizon, formé par une chaîne de montagne, omniprésente dans l'œuvre de Tolstoï, suggère l'entrée du héros dans un territoire impénétrable en dehors du temps et à l'écart de la civilisation. Enfin durant ce voyage, l'enthousiasme remplace progressivement la mélancolie dans les yeux du héros à l'approche de cet univers lointain qui éveille sa curiosité de citadin.

Ainsi par le contraste entre les rues de Moscou d'où vient le héros et le chemin vers le Caucase où il se rend, cette région paraît se trouver aux antipodes de l'univers bourgeois et urbanisé dont il est originaire. La peinture de la nature sauvage et majestueuse qui jalonne progressivement son parcours illustre l'exotisme de cette contrée qui se reflète dans les yeux émerveillés du héros.

[636] Vassili PRONINE, *Казаки (Les Cosaques)*, Moscou, Mosfilm, 1961, noir et blanc, 2 : 25.

[637] *Ibid.*, 3 : 30.

1.2 Une communauté au folklore festif.

Cette dimension exotique trouve écho dans le folklore des cosaques du Terek qui est mis en lumière par une séquence décrivant une fête traditionnelle précédant le départ des cosaques pour leur campagne militaire, propre à dépayser le spectateur et le héros par sa peinture de la couleur locale.

La séquence s'ouvre sur des rires joyeux accompagnés d'un chœur féminin, et des silhouettes qui s'agitent et obstruent le cadre de la caméra, illustrant l'affluence que connaît cette fête nocturne qui rassemble tout le village, à l'instar d'un évènement culturel majeur auquel tout le monde doit participer[638]. Par un travelling vertical qui extirpe la caméra de la foule, on distingue des femmes en habits de fête, portant des bechmets aux couleurs vives typiquement caucasiens, formant une ronde d'où proviennent des chants, offrant au spectateur un spectacle authentique qui l'immerge dans les traditions folkloriques de la communauté du Terek. D'ailleurs, cette célébration se déroule sous l'œil des plus anciens cosaques du village que l'on découvre à travers un plan moyen laissant apparaître leurs uniformes impeccables, mais surtout leurs médailles venant décorer leurs poitrines, leur conférant un statut de figure tutélaire garantissant l'authenticité de l'évènement, ainsi que sa conformité avec leurs coutumes ancestrales dont ils paraissent être les ambassadeurs[639], renforçant l'idée que nous sommes face à une fête relevant de la tradition cosaque.

Après l'arrivée de Lukashka et des autres jeunes guerriers apprêtés comme pour une cérémonie officielle, illustrant l'importance de cette célébration, ces derniers forment une ligne au milieu de la ronde des femmes et entonnent en chœur un chant qui répond à celui de la gente féminine, à l'instar d'une célébration aux codes bien précis et connus de tous, illustrant une forme d'unité culturelle qui lie cette population au sein d'une tradition communautaire et pittoresque. Dans ce chant collectif qui se déroule comme un jeu, on entend les hommes demander aux femmes « Réponds-moi, me méprises-tu ? », puis leur déclarer, après avoir entendu leur réponse, « Quand tu te marieras, tu pleureras à cause de moi ! ». Ces paroles viennent perpétuer les rapports séculaires entre hommes et femmes cosaques auxquels ils se rattachent pour construire

[638] *Ibid.,* 1 : 11 : 45.

[639] *Ibid.,* 1 : 12 : 10.

leurs rapports amoureux, comme si nous étions dans un bal populaire censé rapprocher les célibataires dans le cadre strict de leurs traditions.

Ainsi par la description de cette fête, on découvre le folklore des cosaques du Terek dont le caractère pittoresque et traditionnel vient dépayser le spectateur, et illustre la dimension exotique de cette communauté aux coutumes séculaires qui rythment les étapes importantes de leur existence.

1.3 Erochka, un cosaque l'incarnant l'esprit du Caucase.

Le personnage d'Erochka, un vieux cosaque à la stature imposante, représente à lui seul la culture du Caucase par sa connaissance des différentes langues et des coutumes des peuples de la région, ainsi que par ses souvenirs qui en font la mémoire de sa communauté.

Lorsqu'il rencontre le héros, le personnage impressionne par son envergure massive semblable à une montagne imposante tant il remplit le cadre au point d'effacer Olénine, suggérant par ce biais qu'il représente une allégorie de la région montagneuse du Caucase[640]. Avec sa présence dans le logement d'Olénine, c'est tout le cortège des traditions locales et de la culture régionale qui s'impose au héros. On l'observe d'abord se signer avec deux doigts ostensiblement dressés comme les vieux-croyants, ce qui nous renvoie au caractère ancestral de leurs croyances religieuses. A peine est-il entré qu'il salue le héros en langue tatare avant de lui expliquer comme saluer correctement les musulmans du Caucase, illustrant sa familiarité avec les peuples autochtones dont il connait les traditions. En homme du terroir, il promet au héros de l'emmener chasser et pêcher, mais surtout de le conduire en territoire tchétchène pour lui montrer leurs coutumes, comme s'il était un personnage reconnu et accepté par ces populations hostiles avec lesquels il entretient des rapports amicaux, suggérant son profond enracinement dans la région où il semble être chez lui où qu'il aille. D'ailleurs, il désapprouve le conflit armé que mènent les Russes contre les Tchétchènes lorsqu'il déclare que la guerre ne sert à rien après lui avoir demander les raisons de sa venue au village, illustrant sa relation pacifique avec ce peuple musulman en même temps que la doctrine d'amitié entre les peuples et du « combat pour la paix » qui influence cette adaptation. Tout en époussetant son manteau rapiécé comme un

[640] *Ibid.,* 18 : 05.

authentique souvenir de son existence épique, garantissant la véracité de ses propos, il lui explique qu'il va lui raconter l'histoire des temps anciens de la communauté, sans la déformer, ni mentir, comme s'il était la mémoire vivante du village et le représentant de leur histoire ancestrale, à l'instar d'un vieux sage devenu le symbole de la mémoire collective des cosaques.

A ce titre il servira de guide au héros et le renseignera sur la vie du village, en lui indiquant le prix du *tchikir* (un vin local fort et non fermenté) afin de ne pas être roulé par les habitants, en lui expliquant que Mariana est déjà promise à Lukashka et en l'emmenant à la chasse où le héros vivra une révélation spirituelle remettant en cause toute son existence. De cette manière, Erochka devient le mentor d'Olénine, ce qui met en lumière sa connaissance parfaite des lieux et des personnes dans ce Caucase sauvage.

Dans la dernière partie du film, il fait étalage de sa maîtrise du folklore local lors d'une soirée qu'il passe dans les appartements d'Olénine, occupé à écrire ses pensées à la lueur d'une bougie. En symbole de la nature locale, son entrée dans la pièce correspond à l'apparition d'un papillon de nuit dansant autour de la petite flamme comme si elle la taquinait, à l'instar d'Erochka qui vient distraire le héros dans son travail d'écriture[641]. Il tente de le divertir en lui proposant de chanter et de jouer de la musique tout en brandissant sa balalaïka prétendant pouvoir jouer des mélodies russes ou même tatares. Cette connaissance du terroir musical du Caucase, additionné à la présence de cet instrument de musique traditionnel, achève de nous convaincre que nous sommes face à un personnage rassemblant à lui seul toute la culture de sa région qu'il maîtrise parfaitement. Ainsi, il passera la soirée à amuser le héros par ses danses et ses chants pittoresques tout en jouant de la balalaïka, comme s'il était l'expression vivante de ce folklore bigarré et qu'à travers lui vivait toute la culture du Caucase.

Ainsi dans ce film, Erochka devient l'incarnation de la culture du Caucase. Très au fait du folklore local et des coutumes des différents peuples qui vivent dans la région, il prend le rôle de guide du héros sur ce territoire exotique dont il devient une sorte d'ambassadeur culturel.

Nous pouvons donc conclure que par le voyage du héros depuis les rues sinistres de Moscou jusqu'aux paysages grandioses du Caucase, par le folklore festif des cosaques dépeignant la couleur locale et le personnage d'Erochka, décrit comme un ambassadeur culturel de la région,

[641] *Ibid.,* 51 : 02.

le film dépeint le cadre de vie traditionnel et pittoresque de la communauté du Terek, étoffant l'image des cosaques d'une dimension exotique.

2. Mariana, une femme libre…

Dans le film, la jeune femme Mariana participe à un triangle amoureux avec Olénine et Luskashka. En se jouant de ses prétendants et en revendiquant sa volonté d'échapper au destin pénible des autres femmes cosaques, elle montre sa détermination à être une femme libre, maitresse de ses choix.

2.1 …Qui se joue de ses prétendants…

Tout au long de l'intrigue, elle est la cible d'une cour assidue de la part du héros et de Lukashka. Pourtant, loin de se soumettre à leur volonté, elle s'amuse de leurs avances et impose des limites strictes à ce jeu de séduction, illustrant sa volonté de maîtriser et de dominer ses relations sentimentales, se rapprochant ainsi d'un symbole de liberté à l'écran.

Dans la première partie du film, on l'observe dans une rue du village en compagnie d'autres jeunes filles face à un groupe de cosaque leur faisant la cour[642]. C'est alors que surgit Lukashka venu spécialement parler à Mariana, auprès de qui il s'assoit, demandant innocemment des nouvelles de son nouveau locataire Olénine, comme l'indique le ton cordial de sa voix forte que les autres cosaques peuvent entendre. Subitement, il se met à lui faire la cour en parlant à voix basse et en approchant son visage de son oreille comme le décrit un plan rapproché poitrine tourné de face, réunissant les deux personnages dans le même cadre, illustrant l'intimité de leur débat. Dans le creux de l'oreille, il lui demande de venir chez lui cette nuit, après lui avoir fait remarquer qu'elle lui avait beaucoup manqué depuis son départ sur la ligne du Terek, tandis que Mariana semble s'amuser de ses avances, qu'elle repousse comme le montre le plan de face sur le sourire malicieux qu'elle affiche tout en faisant « non » de la tête. Par cette contradiction

[642] *Ibid.,* 24 : 56.

entre son langage verbal et corporel, on comprend que la jeune femme se plaie à repousser les avances de prétendant.

De la même manière, elle se joue d'Olénine lors d'une petite fête organisée par Biéletski en compagnie de quelques jeunes femmes célibataires du village. Alors qu'il s'adonne à un jeu consistant à boire un verre de tchikir servi par la jeune Oustienka, puis de l'embrasser tout en lui donnant quelques pièces. Lorsque vient le tour de Mariana d'embrasser Olénine, on l'observe affichant un sourire curieux qui laisse le spectateur, comme le héros, dans une ambiguïté qu'il tente de lever en lui offrant un baiser[643]. Elle repousse pourtant son étreinte et court se réfugier à l'autre bout de la pièce, sous les rires de ses amies et de Biéletski qui s'éclipsent par la porte, comme si elle était devenue subitement farouche et sauvage, ce qui contraste avec son attitude précédente. Comme une bête prise au piège, on l'observe de dos frappant la porte pour qu'on la laisse sortir. Filmée dans l'encadrement de la porte, qui forme un cadre à l'intérieur de celui de l'image, le plan suggère son emprisonnement momentané, ce qui illustre sa détermination à ne pas se retrouver seul avec ce prétendant. Alors qu'Olénine tente une nouvelle fois d'obtenir les faveurs de Mariana en s'approchant d'elle à travers un plan rapproché poitrine sur les deux personnages, on l'observe reculer à chaque pas que fait Olénine en lui lançant un regard hostile, comme si elle tentait de maintenir une distance de sécurité avec le jeune homme, ce qui laisse à penser que ce dernier n'a aucune chance de la séduire. Mais lorsqu'il semble avoir abandonné tout espoir de rapprochement et qu'il tape à son tour à la porte, le plan tourné de face sur Mariana décrit sa surprise puis son rire moqueur à l'égard d'Olénine[644]. Comme si les masques venaient de tomber, elle s'étonne en riant qu'il puisse avoir peur d'elle, et insinue qu'il ne comprendra jamais rien aux femmes s'il continue de fréquenter Erochka, comme si l'entrevue tendue qui venait de se dérouler n'était qu'un simple jeu de séduction qu'Olénine n'aurait pas su comprendre. Lorsqu'elle laisse entendre qu'elle pourrait accepter qu'il vienne lui rendre visite chez elle, Olénine tente une nouvelle fois de lui arracher un baiser, mais elle le repousse et s'enfuit en poussant un rire malicieux, comme s'il elle se félicitait du tour qu'elle venait de jouer à ce jeune noble peu informé sur la manière dont on fait la cour aux femmes cosaques. Ce jeu de rôle auquel elle s'adonne lui permet de mener la danse avec ce prétendant dont elle s'amuse de l'ignorance des codes locaux de la séduction.

[643] *Ibid.,* 45 : 24.

[644] *Ibid.,* 46 :17.

Ainsi Mariana donne l'impression d'être une femme déterminée qui reste maitresse de ses choix sentimentaux par la manière dont elle se joue de ses deux prétendants, qu'elle attitre et repousse à sa guise, tout en imposant ses propres limites dans les avances qu'elle reçoit d'eux, gardant ainsi le contrôle sur ses relations qu'elle domine.

2.2 …Mais qui cherche à rester maitresse de son destin.

Cette maîtrise de ses relations sentimentales et se basculement du rapport de domination lui permet de revendiquer sa volonté d'échapper au destin traditionnel des femmes cosaques qui subissent l'autorité de leur mari une fois marié.

Lors de la première entrevue du film entre Lukashka et Mariana que nous avons commenté plus haut, la suite de leur entretien est riche d'enseignements sur les motivations de la jeune femme. Alors qu'ils se sont séparés au moment où chacun rentrait chez soi, le jeune cosaque revient à la charge sur la route que prend la jeune femme. Dans un plan rapproché poitrine sur les deux personnages, on observe le cosaque la serrer avec force entre ses mains pour ne pas qu'elle s'échappe et tente de la convaincre de l'épouser et de lui rendre l'amour qu'il lui porte[645]. Gênée par sa pression physique, comme le suggère le bruit de sa respiration entravée, elle lui explique en le regardant droit dans les yeux que même si elle est une femme, il doit l'écouter attentivement, lui promettre qu'il la traitera correctement en cas de mariage, et que s'il l'aime vraiment, il doit desserrer ses bras qui l'emprisonnent, comme si, par ce geste, il devait symboliquement accepter qu'elle vive libre pour qu'il puisse se marier et s'aimer. Ainsi, elle fait de sa propre liberté une condition indispensable à sa future vie d'épouse cosaque, comme une valeur qu'elle place au-dessus de celle de l'amour et des traditions lui permettant de rester maitresse de son destin.

On remarquera par la suite qu'elle revendique de nouveau son goût pour la liberté lors de la fête traditionnelle que nous avons commenté plus tôt. A la fin de cette séquence, on découvre une discussion entre Mariana et Lukashka qui révèle la jalousie qui anime le héros à propos de sa relation avec Olénine[646]. Après avoir tenté de lui arracher un baiser, sans succès, le jeune

[645] *Ibid.,* 27 : 04.

[646] *Ibid.,* 1 : 16 : 05.

cosaque évoque la présence de son locataire dans la fête et lui pose des questions soupçonneuses sur leur relation, à travers un plan rapproché poitrine qui suggère le caractère intime de leur discussion en même temps que la tension qui règne entre les deux personnages. Mise mal à l'aise par ces interrogations, elle se retourne pour s'en aller, vexée, avant d'être retenue par le bras par Lukashka qui entend bien avoir des explications, tandis que la lumière blafarde de la lune donne à son visage un aspect menaçant, comme s'il imposait une forme de domination à la jeune femme. Cette dernière va alors lui rappeler qu'il n'est ni son père ou sa mère et qu'elle s'occupe de qui elle veut, sans avoir à demander sa permission, avant de s'en aller tête haute, comme si elle faisait étalage de son indépendance en lui répondant de cette manière. Ainsi, elle met en lumière son attachement à sa propre liberté en se soustrayant à la domination masculine symbolisée par le cosaque, et en revendiquant son droit d'aimer qui elle veut, à l'instar d'une femme maitresse de ses choix.

Ainsi nous pouvons conclure que le personnage de Mariana devient un symbole de liberté par sa capacité à se jouer des avances de ses prétendants, ce qui lui permet d'avoir le dessus dans sa relation avec ses prétendants. Par la même occasion, ce basculement dans le rapport de domination avec les hommes lui permet de revendiquer une existence libre, loin du destin pénible réservé habituellement aux femmes cosaques.

3. Lukashka, le héros cosaque.

Dans cette adaptation, Lukashka est un cosaque du village qui fait la fierté des siens par sa vaillance au combat et son sens de l'honneur, à l'instar d'un héros idéalisé. A ce titre, il est également admiré par Olénine qui voit en lui un modèle d'inspiration, poussant le mimétisme jusqu'à devenir son rival dans le cœur de Mariana.

3.1 Le héros des siens.

Par la vaillance et le sens de l'honneur dont il fait preuve lors de l'attaque d'un groupe de Tchétchènes d'où il revient grièvement blessé, et par le fait qu'il ait abattu l'un de ces guerriers

musulmans au début du film, Lukashka devient un héros de sa communauté, auréolé d'une gloire qui se confirme tout au long du film.

Pourtant, lorsqu'on observe le meurtre de ce guerrier musulman, l'épisode n'a rien d'héroïque ni même d'épique : Lukashka, caché dans les fourrés au bord du Terek, abat au fusil une forme mouvante dans l'eau qu'il prend pour un Tchétchène, sans plus de dangers ou de risques encourus[647]. Cependant, la réaction d'Erochka, que l'on découvre pour la première fois du film, est sans équivoque sur la valeur de ce haut fait. Selon lui, c'est à un brave qu'il vient d'enlever la vie[648], et la tristesse qui se lit dans ses yeux à l'évocation de la mort de ce Tchétchène vient, au passage, illustrer la doctrine de l'amitié entre les peuples qui influence la production artistique de l'époque. Lorsque, plus tard, le chef cosaque vient le féliciter, Lukashka dégage une fierté visible à travers son visage grave, mis en valeur par un plan rapproché poitrine combiné à une légère contre-plongée[649]. De plus, la bravoure de son geste est unanimement reconnue puisque son supérieur l'informe qu'il a demandé une médaille au commandeur pour le féliciter, mais qu'il ne pourra pas devenir officier puisqu'il est trop jeune. Ces honneurs qui lui sont rendus illustrent bien la valeur de ce geste pour les autres cosaques ainsi que la gloire qu'il pourra en tirer au village.

Lorsqu'il apparait lors de la fête traditionnelle que nous avons évoquée, il est dépeint comme une star auprès des autres jeunes filles, suggérant au spectateur le statut de combattant héroïque qu'il a acquis en abattant ce guerrier. Assis sur sa monture, il arrive sur la place du village accompagné des rires de deux jeunes filles qui le devance sur la route, comme si son arrivée rendait la fête plus excitante[650]. Auréolé de sa récente gloire, il répond du haut de son cheval, filmé en contre-plongée, aux anciens assis sur un banc, qui le questionnent sur le nombre de chevaux qu'il a volé, qu'il n'a pas pu les compter tant il y en avait, ce qui donne l'impression qu'il fanfaronne en s'adressant d'égal à égal avec les cosaques les plus décorés de sa communauté, comme s'il avait atteint un rang aussi élevé que le leur et qu'il était au sommet de son existence de cosaque. D'ailleurs, quand il parvient au milieu de la place, se sont plusieurs dizaines de jeunes femmes qui se pressent autour de son cheval, comme si une célébrité locale venait de faire son entrée. Filmé par un plan en contre-plongée, il s'adresse collectivement à

[647] *Ibid.,* 11 : 06.

[648] *Ibid.,* 12 : 55.

[649] *Ibid.,* 34 : 52.

[650] *Ibid.,* 1 : 12 : 45.

elle, en leur demandant comment elles vont, comme s'il parlait à une foule venue l'admirer, ce que vient confirmer un plan rapproché poitrine sur leurs visages souriants et leurs mines ravies[651] s'étendant jusqu'à l'arrière-plan qu'elles obstruent, à l'instar d'une foule de jeune femme venues rencontrer un authentique héros cosaque, illustrant la célébrité qu'il a acquis depuis le début de l'aventure.

Enfin, la charge qu'il mène contre un groupe de Tchétchènes près des rives du Terek vient le consacrer en héros aux yeux de Mariana, qui tombe définitivement sous son charme à ce moment-là. Alors qu'ils essuient des tirs depuis une butte où sont cachés leur ennemi, le cosaque prend l'initiative d'utiliser un chariot de foin pour les approcher[652], tout en conseillant à Olénine de déguerpir, comme s'il s'agissait là d'une affaire de brave à laquelle un jeune noble moscovite n'a pas à participer, contrairement au héros qu'est devenu Lukashka. Lorsqu'ils sont suffisamment proches, il est le premier à se lancer à l'assaut comme le décrit un plan moyen tourné de face, en forte contre-plongée illustrant le caractère épique de cette charge en même temps que les risques qu'il prend en se jetant à découvert sur l'ennemi et dont l'angle de la caméra donne l'impression qu'il est sur le point d'être piétiné[653]. Alors que les Tchétchènes sont rapidement mis hors d'état de nuire, Lukashka demande à ses camarades de ne pas faire feu sur le dernier d'entre eux encore vivant, qui s'avère être le frère du guerrier abattu au début du film. Pourtant celui-ci ne manquera pas de l'abattre à son tour, et dans son dernier souffle, avant de perdre connaissance, il l'informe qu'il voulait lui sauver la vie[654]. Cette dernière assertion, absente du roman, nous renvoie une nouvelle fois au contexte politique et à la doctrine d'amitié entre les peuples. Mais surtout, elle rend d'autant plus héroïque la décision de Lukashka de ne pas tuer le frère de sa première victime, montrant ainsi un certain sens de l'honneur et une mansuétude rare chez les cosaques.

La nouvelle de sa blessure et son état critique signeront la fin de la relation entre Olénine et Mariana, puisque cette dernière, émue et effrayé par la perspective de perdre Lukashka, fermera définitivement sa porte au jeune noble, comme si elle le tenait responsable de cet incident, à

[651] *Ibid.,* 1 : 13 : 03.

[652] *Ibid.,* 1 : 21 : 19.

[653] *Ibid.,* 1 : 22 : 39.

[654] *Ibid.,* 1 : 23 : 16.

travers une séquence où elle chassera violemment de chez elle, les yeux pleins de larmes de colère[655].

On peut donc conclure que Lukashka représente le héros cosaque par excellence pour les habitants du village et pour sa bien-aimée Mariana. Par la gloire qu'il acquit en abattant ce premier Tchétchène puis en épargnant son frère qui le blesse grièvement, il démontre son sens de l'honneur et sa vaillance au combat.

3.2 Le modèle d'Olénine.

Comme le reste de la communauté, Olénine est admiratif à l'égard de Lukashka qu'il cherche à imiter au point de devenir un concurrent sérieux dans le cœur de Mariana.

Lorsque le jeune noble découvre la vie de cette communauté, il ne manque pas de remarquer Lukashka qui fait la cour à la jeune femme qu'ils se disputeront tout au long du film. Lorsque Erochka lui explique quel est l'identité de ce jeune cosaque qu'on entend chanter au loin, en lui rappelant le récent haut fait de ce personnage, on voit Olénine s'extasier avec un visage rêveur que vient éclairer la douce lumière de la lune avant de l'entendre dire : « Quels gens… et quelles vies ! », laissant peu de doute sur son admiration pour le jeune cosaque à qui il semble déjà vouloir ressembler[656].

Cette admiration trouve écho lorsqu'Olénine veut lui offrir l'un de ses chevaux, après avoir appris que le mariage de Lukashka avec Mariana était compromis à cause de cette absence de monture. Si dans un premier temps il semble gêné par cette surprenante générosité, comme l'indique sa réticence à accepter ce cadeau, il finit par remercier humblement son bienfaiteur et boit un verre de tchikir avec ce dernier qui semble conquis par cette marque de respect, comme s'il cherchait à s'attirer les bonne grâce d'un cosaque que tout le monde adule et qu'il se satisfait du prestige de le connaître personnellement[657]. Ainsi, il se met au diapason de l'admiration que le reste du village lui porte en récompensant le cosaque de la sorte. Lorsqu'il quitte la cour en chevauchant le cheval, Olénine le suit du regard jusque dans les rues du village qu'il dévale à

[655] *Ibid.,* 1 : 24 : 51.

[656] *Ibid.,* 29 : 39.

[657] *Ibid.,* 38 : 47.

toute vitesse. Son visage, filmé par un plan rapproché poitrine, illustre un mélange d'admiration et d'envie, comme s'il se voyait lui-même sur cette monture qui lui a appartenu, à la place de Lukashka, suggérant l'influence du cosaque sur sa personnalité et annonçant le mimétisme qui le guidera durant le reste du film, comme s'il avait trouvé à travers ce personnage, le modèle du guerrier cosaque auquel il veut ressembler.

On découvre un bon exemple de ce mimétisme qui prend comme objet l'amour de Mariana dont les deux personnages veulent s'attirer les faveurs lors de la fête traditionnelle du village qui réunit les célibataires. Pendant que Lukashka, placé sur sa gauche, chante et danse tout près de la jeune femme, on observe Olénine s'inviter sur la droite de celle-ci, pour tenter de la convaincre de venir chez lui afin qu'il puisse lui faire sa demande en mariage, comme s'il s'immisçait dans leur relation qu'il tentait de saboter, à l'instar d'un rival amoureux de Lukashka[658]. C'est alors que ce dernier surgit sur sa gauche et que les trois personnages sont réunis au sein d'un plan rapproché taille, formant à l'image le triangle amoureux qu'ils représentent dans le reste du film, comme une métaphore de leur relation où on distingue les deux hommes se jaugeant du regard et la jeune femme, triomphante, le sourire aux lèvres, s'amusant de l'intérêt qu'ils lui portent[659]. Les deux prétendants s'opposent autant par leur position dans le cadre que par les couleurs de leur *tcherkesska*, blanche du côté d'Olénine et noire du côté de son rival, alors que Mariana arbore un foulard blanc noué sur la tête et une robe sombre, comme symbolisant le caractère ambigu de sa relation avec les deux hommes qui pensent chacun lui appartenir. Par ce procédé, le héros et Lukashka semblent placés sur pied d'égalité dans le cœur de Mariana, à l'instar de rivaux de même valeur, comme si le mimétisme d'Olénine était devenu si profond qu'il se manifestait par une symétrie parfaite entre les deux individus, formant deux alternatives comparables pour la jeune femme, comme si l'imitation était arrivée à son paroxysme.

Nous pouvons conclure que le personnage de Lukashka représente le modèle du cosaque idéal que le héros veut imiter après l'avoir admiré, allant jusqu'à pousser le mimétisme à une rivalité sentimentale dans le cœur de Mariana que les deux personnages convoitent dans une forme de symétrie amoureuse qui les place sur un pied d'égalité, comme une conséquence finale de cette imitation.

[658] *Ibid.*, 1 : 14 : 45.

[659] *Ibid.*, 1 : 14 : 53.

Ainsi, on observe que Lukashka représente le héros cosaque pour sa communauté à travers sa bravoure au combat qui lui vaut une blessure grave et le meurtre d'un Tchétchène qui font sa gloire. Admiré de tous et même du héros, ce dernier cherchera à imiter le cosaque au point de tomber amoureux de la même femme, Mariana, qu'il tente de supplanter dans son cœur.

En conclusion, on observe que dans cette adaptation les cosaques sont décrits comme une communauté exotique par leur cadre de vie illustré par leur village niché dans la nature sauvage de cette lointaine région du Nord du Caucase, par la peinture de leur folklore pittoresque qui se révèle lors des jours de fêtes ainsi que par la présence d'Erochka, véritable ambassadeur culturel de ce territoire bigarré.

Au sein de cette communauté du Terek, Mariana incarne une jeune femme libre qui se joue de la cour que lui font ses prétendants, sur lesquels elle garde le contrôle en imposant ses propres règles dans le jeu de séduction. Elle semble ainsi attachée à sa liberté et déterminée à rester maîtresse de ses choix, afin d'échapper au destin pénible réservé aux femmes de cosaques.

Enfin, son prétendant Lukashka représente le héros de sa communauté par le fait qu'il ait tué un Tchétchène depuis les rives du Terek ainsi que par la vaillance et le sens de l'honneur dont il a fait preuve lors d'un assaut contre un groupe de guerriers musulmans. Comme le reste du village, Olénine est admiratif de ce héros qu'il prend comme modèle et pousse l'imitation jusqu'à convoiter à son tour Mariana, devenant le rival amoureux de Lukashka.

Finalement le film propose une adaptation très fidèle du roman même si on remarque une volonté d'atténuer la violence de la guerre entre cosaques et Tchétchènes, par un l'ajout d'une phrase que prononce Lukashka lorsqu'il est blessé au combat, et la mise en valeur de la réaction d'Erochka lorsqu'il apprend la mort de l'un de ces « braves ». Ces modifications mettent en lumière le contexte politique de la production de ce film marqué par la doctrine d'amitié entre les peuples visant à adoucir ou même à gommer la violence des affrontements entre les Russes et ces peuples désormais réunis au sein de l'Union Soviétique.

Тихий Дон (Le Don paisible), Olga Preobrazhenskaya et Ivan Pravov - 1930.

Le film d'Olga Preobrazhenskaya et d'Ivan Pravov *Le Don paisible*, sorti en 1931 en Union Soviétique est la première adaptation jamais réalisée du roman de Cholokhov. Filmé en noir blanc, ce film muet sera sonorisé en 1933[660] et sa bande son connaitra beaucoup de versions jusqu'à aujourd'hui[661]. Cette adaptation couvre seulement les deux premiers tomes du roman sortis avant la fin des années vingt qui décrivent le début de l'intrigue amoureuse entre Grigori, Natalia et Aksinia, la vie dans le village de Tatarski à l'époque impériale et le début de la Première Guerre Mondiale à laquelle participe le héros.

Produit au début des années trente, à une époque où se précisaient les contours du réalisme socialiste[662], le film reçut un accueil si défavorable que les deux réalisateurs furent exclus de l'Association pour la Cinématographie Révolutionnaire[663] (L'A.R.C.) et le film interdit puis finalement diffusé un an plus tard, dans un cadre restreint, après l'intervention de Cholokhov[664]. Pour les membres de l'A.R.C. le problème de cette adaptation était sa focalisation sur l'histoire d'amour entre Grigori et Aksinia et son désintérêt pour les questions politiques et sociales soulevées par le roman dans cette période censée préparer les évènements qui précipiteront la révolution de 1917. On reprocha aux réalisateurs de n'avoir tiré qu'un mélodrame sentimental de l'œuvre de Cholokhov et de n'avoir pas suffisamment fait la critique de la société de l'ancien régime, présentée sous un jour agréable[665]. A leurs yeux, la peinture bucolique de ce passé

---

[660] « ТИХИЙ ДОН (1930) информация о фильме » (Le Don paisible (1930) informations sur le film), in *Kino-Teatr*, disponible en ligne à cette adresse : « https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7159/annot/ ».

[661] On trouve notamment sur Youtube et d'autres plateformes de vidéos en ligne de nombreuses versions resonorisées de ce film, comme celle de la chaîne de télévision *Культура* (La Culture) qui utilise les musiques d'une demi-douzaine de compositeurs pour va version de 2006, disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=1rG8PfANWyM. ».

[662] Emile BRETON, « La naissance du réalisme socialiste », in Jean-Loup PASSEK (dir.), *Le Cinéma Russe et Soviétique*, Paris, L'Equerre, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 67.

[663] En russe : АРК, Ассоциация работников революционной кинематографии.

[664] Peter BAGROV, « Soviet Melodrama: A Historical Overview » (Le mélodrame soviétique : aperçu historique), in *KinoKultura : New Russian Cinema* [en ligne], juillet 2008, n°21, disponible à cette adresse : « http://www.kinokultura.com/2007/17-bagrov.shtml ».

[665] « Рассчитан на ублажение мещанствующего обывателя » (Conçu pour satisfaire le bourgeois profane), in *сеанс (la session)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7155 ».

cosaque, sans en révéler les contradictions politiques, pousse le spectateur à une forme de nostalgie de cette époque qui devrait être désapprouvée, et à une sympathie envers ce monde rural dont une partie participa au mouvement contre-révolutionnaire[666]. Enfin ils trouvèrent que les tentatives pour aiguiser la conscience de classe du prolétariat étaient noyées dans le drame sentimental des personnages[667]. Ainsi, le film fut très critiqué pour cet attachement à décrire la beauté esthétique de la vie des cosaques empêchant la remise en cause politique de ce passé[668]. Au titre de cette superficialité dénoncée par la critique, on peut noter que l'actrice jouant le rôle d'Aksinia, Emma Cesarskaya, fut le modèle utilisé par l'illustrateur Orest Vereisky pour la lithographie décrivant la jeune femme dans la première édition du roman[669], suggérant la visée essentiellement esthétique, voire décorative du film. La présence de cette actrice fut imposée par le studio allemand Derussa qui collabora à la production du film[670]. Cette participation étrangère fut perçue par les critiques comme l'explication du caractère bourgeois de cette production qui visait le public soviétique mais aussi le public allemand et la société capitaliste[671]. Selon eux, le Don paisible était un film nuisible et socialement inutile, illustrant l'influence encore présente d'une ligne politique réfractaire au communisme au sein des studios de cinéma soviétiques[672].

Ainsi, on peut se demander quelle image du cosaque renvoie ce film et de quelle manière sont-ils dépeints positivement.

Nous nous pencherons donc sur la peinture barbare de ces cosaques et de leurs coutumes qui dépayse le spectateur, avant d'observer leur capacité à briser les codes sociaux de leur

---

666 *Ibid.*

667 *Ibid.*

668 *Ibid.*

669 Natalya KIRSANOVA et Ekaterina KARBYSHEVA, « Юбилей первой экранной Аксиньи - Эммы Цесарской » (Anniversaire de la première adaptation à l'écran d'Aksinia – Emma Cesarskaya), in *Государственный музей-заповедник М.А Шолохова (Musée-réserve d'Etat M.A. Cholokhov)* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.sholokhov.ru/museum/News/2019/n2779/ ».

670 Arkady BERNSTEIN, « Вы, черти, ходите у меня перед глазами! » (Tu marches devant mes yeux !), in *сеанс (la session)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7154 ».

671 Constantin YUKOV, « Политически вредная линия » (Ligne politiquement nuisible), in *сеанс (la session)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7156 ».

672 « Кулацкая прослойка казаков » (La couche de koulak des cosaques), in *сеанс (la session)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7149 ».

communauté à travers les personnages de Grigori et d'Aksinia apparaissant ainsi comme des symboles de liberté.

1. Des cosaques barbares aux coutumes dépaysantes.

Dans cette adaptation du *Don paisible*, les cosaques sont dépeints collectivement comme horde à travers de violentes scènes de batailles et de bagarres. A ce titre nous verrons que Stépan Astakhov représente le type même du cosaque barbare. Enfin la peinture de la couleur locale représentée par des coutumes surprenantes et des célébrations folkloriques dépaysent le spectateur et étoffent leur dimension sauvage.

1.1 La violence barbare.

Plusieurs scènes de bagarres et de batailles ponctuent cette adaptation. Elles présentent les cosaques comme des guerriers brutaux au quotidien, et comme une dangereuse horde lors des scènes de batailles.

1.1.1 Les bagarres.

Dans le village de Tatarski, les bagarres sont nombreuses entre les habitants, mais une échauffourée retient d'avantage notre attention par son caractère collectif : celle du pugilat entre Ukrainiens et cosaques du Don devant le moulin du village qui en dit long sur leur brutalité.

On découvre, au début de cette séquence, de nombreux villageois qui se pressent d'amener leurs grains comme l'indique un plan de demi-ensemble sur la foule rassemblée devant le moulin[673]. La contre-plongée suggère que le lieu est bondé de monde avec des chariots cosaques qui s'étendent à perte de vue où certains s'y prélassent en attendant leur tour, illustrant leur

[673] Olga PREOBRAZHENSKAYA et Ivan PRAVOV, *Тихий Дон (Le Don paisible),* URSS-Allemagne, Soyouzkino - Derussa, 1931, noir et blanc, muet, 57 : 51.

tranquillité. Cette concentration de personnes qui sature le cadre annonce l'ampleur du futur pugilat. Préalablement agacé par sa rencontre inopinée avec son rival Stépan dans le moulin, la bagarre éclate alors que Grigori se dispute avec un Ukrainien pour une place dans la queue. Par un plan rapproché poitrine le filmant de profil, on observe son visage menaçant, souligné par la pénombre des lieux, s'en prendre à un vieil Ukrainien qu'il menace d'étrangler[674]. Le plan suivant présente les deux personnages dans l'encadrement de la porte du moulin où le cosaque, plus grand que son adversaire lui assène un violent coup de poing.

C'est à cet instant que débute la bagarre générale. Des plans très courts, tournés en gros plan ou en plan rapproché poitrine sur les pugilistes décrivent la violence du combat et la frénésie guerrière qui s'emparent d'eux. Par un montage alterné, les plans sur les coups portés aux visages ou sur des cosaques bavant de colère, sont entrecoupés d'un gros plan sur un cosaque hurlant qu'on bat les siens. Ce procédé permet de mettre en lumière la vitesse à laquelle la violence, qui se répand comme une trainée de poudre, s'empare de tous les protagonistes comme s'ils étaient possédés. A ce titre, on observe deux hommes assis au sol, dans le calme, qui, au cri d'alerte se lèvent brusquement pour se battre, sans autre raison[675], comme s'il s'agissait d'une coutume locale. Ce contraste avec le calme qui précédait la bagarre se retrouve dans le plan de demi-ensemble que nous avons évoqué au début de la séquence. Alors que la place devant le moulin était noire de monde et dégageait une forme de tranquillité, elle est désormais le lieu d'une gigantesque échauffourée[676] qui s'étend à perte de vue où les coups pleuvent entre les chariots, mis en valeur par la perspective apportée par la plongée. La violence qui s'exerce entre Ukrainiens et cosaques est rapportée symboliquement par des plans sur la meule broyant des grains comme certains s'écrasent leurs visages de leur poings[677]. Enfin, un plan rapproché taille sur les femmes se battant entre elles nous indique le caractère universel de ce pugilat[678]. Ainsi on observe le caractère barbare des cosaques à travers la brutalité collective dont ils font preuve et la frénésie qui s'empare d'eux dès que le premier coup et donné, transformant ce lieu tranquille en un champ de bataille en quelques secondes.

[674] *Ibid.,* 59 : 35.

[675] *Ibid.,* 1 : 00 : 00.

[676] *Ibid.,* 1 : 00 : 30

[677] *Ibid.,* 1 : 00 : 47.

[678] *Ibid*., 1 : 00 : 59.

1.1.2 Les batailles.

Dans ce film, on observe également une séquence, absente du roman, qui illustre l'utilisation des cosaques par le pouvoir impérial pour mater les émeutes urbaines et la rébellion du « peuple révolutionnaire », comme l'indique un intertitre[679]. Ils y sont décrits comme une horde qui envahit l'espace urbain à la manière d'une vague déferlante. Alors que Grigori est à l'hôpital au côté du militant bolchévique Garanja, il se remémore les récits d'anciens cosaques ayant participé à la répression de manifestation et d'émeute à Moscou pour le compte du tsar. La séquence débute par un plan sur la cavalerie cosaque galopant dans les rues de Moscou. La forte contre-plongée les décrit saturant l'arrière-plan du cadre duquel ils se rapprochent à toute vitesse comme si la caméra risquait d'être piétinée par leur avancée, ce qui souligne le caractère brutal de leur charge[680]. A mesure qu'ils avancent, ils saturent le cadre de la caméra jusqu'à l'obstruer, illustrant la nuée qu'ils forment à l'écran. On les observe poursuivre les émeutiers à travers un plan moyen qu'ils traversent à toute vitesse, soulevant la poussière sur leur passage qui vient de nouveau obstruer le cadre et nous donne l'impression qu'une horde entière est entrain de déferler sur la ville. D'ailleurs l'anarchie dans laquelle ils traversent le cadre montre bien que n'avons pas à faire à une unité militaire conventionnelle.

Démontrant la frayeur qu'ils provoquent sur les civils, on découvre un plan moyen sur des manifestants qui fuient le champ de la caméra par la droite avant d'être remplacés par la charge de la cavalerie cosaque qui pénètre le cadre par la gauche, comme une vague balayant tout sur son passage[681]. On découvre enfin les cosaques qui battent les habitants à travers une série de plan rapproché poitrine ou de gros plan très courts, à l'instar du procédé utilisé lors du pugilat devant le moulin, s'enchainant à grande vitesse sur des visages de femmes et d'enfants pleurant et suppliant qu'on les épargnent. Le sentiment de pitié qu'ils inspirent est amplifiée par la plongée, ce qui contraste avec les plans en contre-plongée sur les cosaques fouettant les manifestant du haut de leurs chevaux, illustrant la cruauté qui les anime et leur absence de pitié pour les plus faibles. Ainsi les cosaques apparaissent à l'écran comme une horde barbare déferlant comme une vague puissante sur la ville, attaquant une population effrayée par ces

[679] *Ibid.,* 1 : 12 : 11.

[680] *Ibid.,* 1 : 12 : 00.

[681] *Ibid.,* 1 : 12 : 30.

guerriers qui se montrent impitoyables même envers les plus fragiles. Enfin, notons qu'on retrouve ces mêmes procédés qui les décrits comme un flux inarrêtable de cavaliers durant les premières séquences décrivant le début de la Première Guerre Mondiale[682].

En conclusion on s'aperçoit que les cosaques paraissent barbares tant par la brutalité qu'ils exercent au quotidien dans leur village que par les batailles auxquelles ils participent où ils apparaissent comme une horde sauvage et cruelle à l'écran.

1.2 Stépan un cosaque barbare.

Le personnage de Stépan, le mari d'Aksinia, représente la figure type du barbare cosaque à travers son attitude menaçante à l'égard de ses camarades, par la peur qu'il inspire et la violence dont il fait usage.

Alors qu'il est tombé malade au camp annuel d'entraînement des cosaques et qu'il se fait soigner en couvrant sa poitrine de sangsues, un cosaque de son régiment vient lui révéler que son épouse couche avec Grigori depuis qu'il n'est plus au village. Avant cette confidence, un plan rapproché poitrine sur le visage inquiet de son compagnon illustre son appréhension de la réaction de Stépan et suggère la peur qu'il inspire à ses camarades cosaques même quand il est affaibli[683]. Dans un plan rapproché poitrine on observe son camarade derrière lui, dans la partie supérieure du cadre, venir lui chuchoter ces informations à l'oreille alors que le visage de Stépan est situé dans la partie inférieur du cadre. Ce dernier, à l'évocation des frasques de son épouse se retourne brusquement et se lève, prenant progressivement le dessus de son camarade en élevant sa tête au niveau de la sienne, comme si sa colère allait se retourner contre lui.

Un plan moyen le décrit alors se levant en attrapant au col son interlocuteur et on remarque à cette occasion sa stature bien supérieure à celle de son camarade, ce qui met en lumière la force physique du personnage. Un plan rapproché poitrine le place dans une posture de domination vis-à-vis du malheureux messager comme l'illustre sa tête penchée vers lui, soulignant son caractère menaçant. Il l'empoigne d'une main et chasse les sangsues de sa poitrine de l'autre, puis repousse du même bras le médecin qui tente de l'en empêcher, comme si cet homme

[682] *Ibid.,* 1 : 02 : 22.

[683] *Ibid.,* 28 : 11.

malade avait recouvré une vigueur surnaturelle alimentée par sa colère, ce que semble souligner ses yeux fixes et exorbités comme hypnotisés par sa propre rage[684]. Enfin la peur qu'il inspire à ses camarades est une nouvelle fois illustrée à travers deux plans rapprochés poitrine sur leurs visages à la fois craintifs et choqués par la force du cosaque. La plongée sur le faciès de ces deux personnages tombés au sol les place dans une attitude de soumission face à Stépan.

Cette violence dont il montre le potentiel dans cette courte séquence fera son apparition lorsqu'il retournera au village et qu'il rossera son épouse. Après avoir reçu un violent coup de poing, Aksinia tente de s'enfuir du domicile mais se trouve rattrapée dans sa cour[685]. Un plan de demi-ensemble tourné face au portail de la maison décrit Aksinia poursuivie par son mari alors qu'elle s'approche de la sortie, puis violentée contre le muret où Stépan lui assène des coups de poings avec ses immenses bras dont la contre-plongée amplifie la force. Tandis que Grigori s'approche pour intervenir on découvre un plan rapproché taille de Stépan frappant sa femme au sol, elle-même masquée par le muret qui couvre toute la partie inférieure du cadre. De cette manière, la violence des coups paraît plus importante puisque le spectateur ne peut qu'imaginer la souffrance de la jeune femme sur laquelle Stépan s'acharne. Lorsque Grigori intervient, c'est un nouveau pugilat qui commence avec les deux protagonistes se retrouvant au sol à travers un plan dont l'instabilité du cadre suggère la sauvagerie du combat[686]. L'arrivée du frère de Grigori, Petro, ne lui permet pas de prendre le dessus comme le suggère un plan de demi-ensemble de la cour où on observe les trois cosaques se rouler parterre comme si l'arrivée de Petro ne changeait rien au rapport de force entre les cosaques, ce qui met une nouvelle fois en avant la force physique de leur adversaire. Finalement, il faudra plusieurs habitants du village pour parvenir à séparer les pugilistes.

Nous pouvons conclure que Stépan possède les caractéristiques typiques du barbare. D'une force surhumaine, il semble inarrêtable lorsqu'il est en colère au point qu'il inspire la peur chez les autres cosaques. Impitoyable, il n'hésite pas à rosser sa femme aux yeux de tous puis à s'acharner sur elle alors qu'elle est au sol.

[684] *Ibid.,* 29 : 05.

[685] *Ibid.,* 35 : 35.

[686] *Ibid.,* 36 : 11.

1.3 Des coutumes folkloriques.

Dans ce film, la vie des cosaques est ponctuée de coutumes pittoresques propres à dépayser le spectateur russe. Deux épisodes illustrent ce folklore typique, le mariage de Grigori avec Natalia et la partie de pêche aux sterlets se déroulant sous l'orage.

Alors que l'orage gronde et que la tempête s'élève au-dessus du village, c'est l'effervescence dans la maison des Melekhov où l'on observe le père, Panteleï, préparer ses filets en compagnie de Grigori comme si chacun connaissait son rôle lors de cet évènement et qu'il s'agissait d'une habitude locale[687]. La tranquillité du père, assis au sol, contraste avec les éclairs qui illuminent les fenêtres à l'arrière-plan et nous suggère qu'il n'y a rien d'extraordinaire dans cette pêche dans des conditions extrêmes, confirmant notre premier constat. D'ailleurs, pour mener cette pêche à bien Panteleï fait appeler Aksinia pour qu'elle se joigne à eux, son mari étant absent, comme s'il s'agissait d'un évènement populaire qu'il ne faut manquer sous aucun prétexte.

Du reste, il est spectaculaire et ne manque pas de dépayser le public. Après plusieurs plans en contre-plongée sur les arbres pliés par le vent qui mettent en valeur la tempête qui s'abat[688], on observe depuis la rive Grigori et Aksinia pénétrer dans le fleuve avec leur filet tendu à la verticale. Les vagues et le vent viennent alors déformer la toile, mise en valeur par la contre-plongée, ce qui illustre la force des éléments. On observe ensuite Aksinia, de plus en plus gênée dans sa marche, s'enfoncer progressivement dans l'eau qui finit par lui monter jusqu'aux épaules, comme piégée, ce que suggère un plan en très forte plongée la plaçant au centre d'un cadre cerné d'eau, comme prisonnière des flots[689]. La tension dramatique monte alors d'un cran lorsque Aksinia disparaît brusquement d'un plan de demi-ensemble sur les deux individus tournés de dos, emportée par la force du courant de façon spectaculaire. Sauvée de la noyade par Grigori, les deux amants sont filmés par un plan rapproché poitrine où le vent vient fouetter leurs visages et faire violemment voler leurs cheveux, comme si la tempête était à son comble[690]. Le spectateur se retrouve ainsi dépaysé et diverti par cette pêche coutumière et dangereuse illustrée par les risques encourus et la force des éléments.

---

[687] *Ibid.,* 15 : 30.

[688] *Ibid.,* 16 : 26.

[689] *Ibid.,* 16 : 47.

[690] *Ibid.,* 17 : 17.

Le second épisode, celui du mariage, est riche d'éléments traditionnels et met aussi en lumière l'ivrognerie de ces cosaques inhérente aux jours de fêtes, ce qui nous renvoie au passage à leur dimension barbare. On découvre cette séquence par un plan de demi-ensemble à l'intérieur de la maison de la mariée où tous les personnages portent des habits traditionnels sous des murs décorés de portraits et d'icônes, typiques d'une demeure cosaque, ce qui continue à dépayser le spectateur[691]. Usant d'une coutume parfois en vigueur aujourd'hui, les parents présentent l'icône qu'ils souhaitent transmettre à leur fille agenouillée. C'est alors que cette dernière se signe à travers un gros plan sur son visage qui déborde d'émotion et qui apporte une solennité digne d'un évènement religieux à cette scène[692]. Comme si nous étions dans une cérémonie très codifiée, le père signe à son tour sa fille avec l'icône, par un plan rapproché taille qui met en valeur le symbole religieux en le plaçant au centre du cadre, au point de masquer son visage. Ainsi le spectateur a le sentiment d'avoir à faire à une célébration traditionnelle, dont le déroulement très codifié et solennel vient souligner son authenticité.

De son côté, Petro est déjà prêt à faire la noce et son attitude de fêtard met en lumière le penchant pour l'ivrognerie des cosaques, un de leurs traits barbares. Alors que la fête n'a pas commencé on l'observe, à travers un plan moyen, ivre, titubant et continuant à se saouler[693] aux abords de la maison, comme si sa profonde addiction l'empêchait de s'arrêter avant de s'évanouir. C'est dans cet état que son épouse le découvre et qu'elle le réveille en enfonçant ses doigts dans sa bouche pour le faire vomir, comme pour aider un ivrogne incapable de se maîtriser. C'est dans l'ivresse mais également dans la liesse que les mariés et leur famille battent la campagne sur leur chariot accompagné de plusieurs cavaliers. On découvre alors un enchevêtrement de plans décrivant la course effrénée des chevaux et la joie sur les visages des personnages à travers un cadre d'une grande instabilité, comme imitant le remue-ménage généré par les noceurs, remuant leur bras en tous sens, criant et jetant leurs casquettes en l'air[694]. On observe par moment des plans en forte contre-plongée qui laisse apparaître des bouteilles de vodkas, le manche d'une balalaïka et même un accordéon dans les mains des participants, nous rappelant le caractère traditionnel de cette fête. Enfin l'ivresse qui s'empare de tous est suggérée par un jeu de miroir multipliant l'image de ces fêtards, qui tournoie à toute vitesse dans le cadre à la manière d'un

[691] *Ibid.,* 41 : 42.

[692] *Ibid.,* 41 : 56.

[693] *Ibid.,* 42 : 31.

[694] *Ibid.,* 44 : 40.

kaléidoscope[695]. La suite nocturne de cette célébration est du même acabit : on y retrouve une profusion d'accordéons et une foule dansante et chantante à en perdre haleine sans que de nouveau motifs pittoresques ne soient employés.

Ainsi les cosaques sont aussi porteurs d'un folklore pittoresque à travers l'épisode de la pêche et du mariage qui vient étoffer leur dimension barbare d'un penchant pour l'ivrognerie et d'une forme de dépaysement pour le spectateur russe.

Nous pouvons conclure que les cosaques se rapprochent de l'image du barbare à travers la brutalité dont ils font preuve dans leur village et par la horde déferlante qu'ils forment lors des batailles. Dans ce registre, la force surhumaine et la peur qu'il inspire font de Stépan l'exemple parfait du barbare cosaque, cruel et violent. Enfin, les surprenantes coutumes locales et les traditions ancestrales qui ponctuent la vie des habitants de Tatarski étoffe un peu plus leur dimension sauvage.

2. Des cosaques symboles de liberté.

De par leur amour interdit qui remet en cause les codes sociaux de leur communauté, symbolisés par l'influence de Panteleï, Aksinia et Grigori sont présentés comme deux symboles de liberté à l'écran. Le cosaque s'illustrera également par son caractère rebelle et son insoumission à l'autorité.

2.1 Un amour interdit qui bafoue les codes sociaux.

En premier lieu, on découvre les codes sociaux faisant obstacles à leur relation amoureuse à travers la rencontre entre Aksinia et Panteleï qui vient d'apprendre au village que cette dernière couche avec son fils. Marchant d'un pas décidé et entrant dans la maison de la jeune femme sans frapper, il critique avec force son comportement dépravée, couchant avec le voisin alors que son mari est à peine parti. La véhémence de ses propos nous est rapportée par un plan rapproché taille le décrivant la face sombre, la lumière portant sur son dos, et le corps courbé,

[695] *Ibid.,* 45 : 15.

gesticulant dans une attitude menaçante soulignée par une légère contre-plongée[696]. D'abord craintive, on distingue Aksinia dans un plan rapproché taille mettre les mains sur les hanches et répondre avec la même véhémence, avant qu'un plan de demi-ensemble la décrive se rapprochant du vieux cosaque qu'elle domine désormais de la taille, soulignée par la plongée qui rétrécit Panteleï, comme si elle était déterminée à ne pas se laisser faire. Confirmant ce constat, on observe les deux personnages au centre d'un plan rapproché taille[697] qui les place face à face comme dans un duel psychologique qui illustrerai sa détermination à résister à la pression sociale symbolisé par Panteleï.

C'est dans ce contexte qu'elle le gifle et que le rapport de force bascule entre les personnages. Alors qu'elle lui demande avec véhémence comment il ose la juger alors qu'il n'est pas son père, elle avance vers lui alors que le cosaque recule, à travers un plan rapproché taille la filmant de dos et laissant apparaître le visage de Panteleï, décontenancé, reculant avec peur. Ainsi elle rejette les codes sociaux qui l'empêchent de vivre son amour comme elle met en fuite le cosaque qu'on observe quittant la maison à reculons, comme effrayé par la colère de la jeune femme. La fin de la séquence la place en hauteur, sur le perron de sa maison, à à travers un plan de demi-ensemble où on l'observe hurler son amour pour Grigori devant Panteleï s'enfuyant penaud dans la cour[698]. Sa posture dominante sous le porche de sa maison donne le sentiment qu'on à faire à une femme libre de ses choix qui n'admet qu'on vienne lui dicter sa conduite chez elle, illustrant ainsi son goût pour la liberté et son rejet du carcan social de la société cosaque.

De son côté, Grigori va opposer le même rejet des codes sociaux en résistant à son père venu le rosser pour le punir de convoiter la femme de son voisin. Alors que Grigori est assis dans la maison familiale, bricolant une table dans le coin inférieur gauche du cadre[699], son père fait irruption par la porte à droite, un bâton à la main pour le frapper. Placé dans une position dominante face à son fils, ce dernier attrape le bâton avant d'être frappé et se lève pour se mettre à la hauteur de son père qu'il dépasse de plusieurs centimètres, illustrant sa résolution à ne pas se laisser dicter sa conduite par son père ou par les codes sociaux qu'il incarne. Quand il apprend les raisons qui poussent son père à vouloir le battre, il lui arrache son arme des mains et la casse

[696] *Ibid.*, 24 : 16.

[697] *Ibid.*, 24 : 55.

[698] *Ibid.*, 25 : 35.

[699] *Ibid.*, 25 : 56.

en deux contre son genou, comme s'il brisait l'autorité paternel en même temps qu'il rejette symboliquement le carcan social qu'on veut lui imposer[700].

Cette confrontation entre le père et le fils symbolisant la rupture avec les règles implicites de sa communauté se poursuit plus tard dans le film, alors que Natalia est mariée à Grigori mais que ce dernier continue de fréquenter Aksinia. Alors que la famille Melekhov dine, on observe un plan de demi-ensemble de la pièce qui décrit Grigori attablé sur la gauche du cadre et son père pensif, assis sur une chaise à droite[701]. Dans la pénombre, le père semble ruminer sa colère de façon menaçante comme l'indique un gros plan sur son visage tendu et grave[702], comme s'il était inquiet de la réputation de sa famille que son fils met en péril par son amour interdit. Alors qu'il lui demande pourquoi sa femme veut retourner chez les siens, Grigori se lève de sa chaise et traverse le cadre pour se placer face à toute sa famille, comme s'il allait assumer une décision importante qui risque de faire voler en éclat l'équilibre familiale. Debout à l'arrière-plan, il domine de sa taille tous les membres de sa famille dont sont père, assis au premier plan, illustrant son indépendance d'esprit et sa détermination à ignorer l'autorité paternelle. Une nouvelle confrontation à lieu entre les deux personnages lorsque le père se lève pour l'avertir que s'il ne veut plus vivre avec Natalia, il le chassera de la maison[703]. Leurs visages sont réunis dans un plan rapproché poitrine filmé de profil qui les place face à face comme dans un duel, ce que suggère l'étroitesse du plan. Même s'il paraît plus grand, Grigori ne semble pas vouloir participer à la confrontation comme l'indique son regard qui cherche à ne pas croiser celui de son père. A cet instant, il remet en cause le mariage forcé dont il a été le sujet et déclare qu'à ce titre, Natalia peut rentrer chez ses parents. Furieux de l'attitude de son fils, Panteleï lui ordonne de quitter les lieux sur le champ ce qui provoque une nouvelle confrontation entre les personnages à travers un plan rapproché poitrine filmé de profil, où Grigori domine de la taille son père et plante, cette fois, son regard dans le sien[704], comme s'il avait perdu son sang-froid et qu'il avait été poussé à bout par son attitude. Il lui déclare d'ailleurs qu'il suffoque en sa présence, comme s'il représentait la pression sociale qui l'empêche de vivre librement son

[700] *Ibid.,* 26 : 22.

[701] *Ibid.,* 51 : 54.

[702] *Ibid.,* 52 : 10.

[703] *Ibid.,* 53 : 15.

[704] *Ibid.,* 54 : 13.

amour pour Aksinia. D'ailleurs, après cette séquence, il rejoindra cette dernière qui s'est également enfuit de chez elle, pour aller vivre ensemble chez les Listnitsky.

Ainsi par leur détermination à briser les codes sociaux, symbolisé par leur rejet de l'autorité de Panteleï, Aksinia et Grigori deviennent des symboles de liberté à travers leur volonté à vivre leur amour sans entraves.

2.2 Grigori, un cosaque rebelle.

Le rejet de toute forme de domination est un trait caractéristique de Grigori qui en fera une nouvelle démonstration devant les autorités impériales alors qu'il est hospitalisé au côté de son ami Garanja mais aussi sur le fils de son employeur, Eugène Listnitsky.

Influencé à de nombreuses reprises par ce militant bolchévique, il va se rendre coupable d'une plaisanterie douteuse à l'égard d'une personnalité de la famille impériale venue rendre visite aux blessés de guerre, en compagnie d'un cortège d'officiels du régime. Alors qu'ils s'approchent du lit du héros, ce dernier explique à son camarade qu'il va leur jouer un tour[705]. A proximité de son lit, plusieurs gros plans sur les visages de cette délégation décrivent leurs visages pleins de morgue et de mépris contenu pour ces soldats sans grades[706]. De son côté le héros décide de feindre la folie en exhibant un sourire si large qu'il en devient inquiétant à travers un gros plan sur son visage où on distingue sa tête entourée d'un bandage qui renforce l'impression d'avoir à faire à un fou. Poursuivant sa comédie, un plan rapproché taille le décrit se caressant le bas du ventre tout en rigolant, expliquant à ces nobles qu'il a besoin d'utiliser son urinoir personnel, qu'il a l'audace de sortir devant tout le monde[707]. Une série de gros plans et de plans rapprochés poitrine sur les visages des visiteurs montrent le choc et le dégoût que leur inspire cette évocation qui les fait fuir sur le champ. Se jouant ainsi de l'autorité, Grigori démontre son esprit rebelle qui le conduira au bataillon disciplinaire, sanction absente du roman, mais qui montre bien les conséquences de son insoumission.

[705] *Ibid.,* 1 : 18 : 27.

[706] *Ibid.,* 1 : 18 : 59.

[707] *Ibid.,* 1 : 19 : 29.

On retrouve ce rejet de l'autorité à la toute fin du film où il rossera Eugène Listnitsky, le fils de son employeur, qui est devenu l'amant de Aksinia alors qu'il était sur le front. Au début de cette séquence, on observe Eugène descendre le perron de la maison familiale à travers un plan en forte contre-plongée le plaçant dans une posture dominante face à la cour, comme un seigneur descendant de son château[708]. Ce plan contraste avec celui décrivant Grigori au pied des marches, souriant, au garde-à-vous, filmé par une plongée qui illustre la soumission qu'il feint à cet instant. Ce constat est confirmé par le plan suivant décrivant Eugène, assis dans la calèche face à Grigori, qui lui demande respectueusement s'il peut le conduire en souvenir du bon vieux temps. Le plan moyen réunissant les deux personnages place une nouvelle fois Eugène dans une position de supériorité depuis le banc de sa calèche par rapport à Grigori sur le sol. Cependant se rapport de force va s'inverser à la fin de leur promenade en briska. Lorsqu'il se sont suffisamment éloignés de la maison, Grigori tire le fils de son employeur hors de la calèche et lui assène plusieurs coups au visage. Un plan rapproché poitrine sur les deux personnages illustre le regard sauvage que pose le cosaque sur le jeune noble qu'il domine désormais de la taille, à l'inverse des plans du début de la séquence[709]. Après l'avoir jeté au sol, un plan en forte contre-plongée le décrit fouettant violemment son ennemi au sol, ce qui lui donne une posture illustrant sa domination totale sur son ancien maître, qui a disparu du plan, tout comme sa supériorité sociale.

Ainsi le personnage de Grigori se caractérise par une attitude de rebelle à l'égard de toute forme de domination, qu'elle soit sociale ou hiérarchique comme on a pu le constater à l'hôpital. A ce titre il devient un symbole de liberté à l'écran en se libérant de la domination des Listnitsky et en bafouant les codes du protocole impériale.

Nous pouvons conclure qu'Aksinia et Grigori, par leur rejet des conventions sociales et de l'autorité patriarcale représenté par Panteleï, deviennent un symbole de liberté aux yeux du spectateur qui les observe vivre leur amour au grand jour malgré la pression sociale. Chez Grigori, ce rejet se double d'une insoumission à l'autorité sociale et militaire que nous venons d'évoquer.

[708] *Ibid.,* 1 : 27 : 26.

[709] *Ibid.,* 1 : 29 : 06.

En conclusion, les cosaques du *Don paisible* sont porteurs d'une dimension barbare qui s'illustre par la brutalité dont ils font preuve au quotidien, comme lors de la bagarre du moulin, et par la horde sauvage qu'ils forment à l'écran lors d'opérations militaires. Dans le film, cette facette s'étoffe d'un folklore local propre à dépayser le spectateur qui s'illustre à travers le mariage de Grigori et l'épisode surprenant de la pêche aux sterlets. A l'intérieur de cette communauté aux codes sociaux séculaires, l'amour interdit que vivent Aksinia et Grigori fait d'eux des symboles de liberté à travers leur capacité à briser les tabous sociaux et leur détermination à vivre libre leur amour malgré la pression sociale symbolisée par l'influence de Panteleï. Le rejet de son autorité patriarcale s'accompagne chez le héros d'une rupture avec l'autorité militaire et sociale à travers l'épisode de l'urinoir et le passage à tabac du noble Listnitsky.

Du point de vue du réalisme socialiste, si les cosaques sont présentés comme des ennemis du peuple révolutionnaire à travers la séquence décrivant la répression d'une manifestation à Moscou, Grigori vient réhabiliter leur figure à travers le crime de lèse-majesté que provoque sa plaisanterie à l'hôpital qui lui vaut de rejoindre le bataillon disciplinaire, pourtant absent du roman. Malgré les critiques accusant les réalisateurs d'avoir produit un film pour petit-bourgeois, la réputation des cosaques est redorée à travers le basculement du rapport de force entre Grigori, simple cosaque du Don, et les nobles propriétaires terriens que représente la famille Listnitsky.

Ainsi le film donne le sentiment qu'il ne manque que l'influence d'un personnage positif, comme Garanja, pour que ces barbares se joignent à la cause des communistes, ce qui illustre leur éducabilité, l'un des traits attribué couramment aux barbares.

Тихий Дон (Le Don paisible), Sergueï Guerassimov - 1957-1958. *And Quiet Flows the Don (Le Cour du Don paisible),* Fiodor Bondartchouk - 2006.

Les adaptations du *Don paisible* réalisées par Fiodor Bondartchouk et Sergueï Guerassimov ont la particularité d'avoir été produites avec une cinquantaine d'années d'écart, à travers deux époques aux contextes politiques et artistiques très différents.

L'adaptation soviétique du *Don paisible* sortie en trois parties, de 1957 à 1958, est une production de l'époque du Dégel, période qui correspond à la déstalinisation de l'art et de la cinématographie, accompagné d'un assouplissement de la censure et de la doctrine du réalisme socialiste[710]. Cependant, cette politique artistique était encore très présente au sein des studios Gorki où fut produit le film de Guerassimov, qui sera ainsi marqué par l'influence de cette idéologie. Ainsi, Guerassimov réalisera un film monumental, d'une durée de près de six heures, qui se caractérise par sa volonté d'être fidèle au roman de Cholokhov, qui y participe en tant que consultant, mais surtout de servir artistiquement la cause communiste à travers l'application de la doctrine du réalisme socialiste qui influence son adaptation.

Le film de Fiodor Bondartchouk *And Quiet Flows the Don*, a la particularité d'être un film tourné en anglais, avec un casting international visant à favoriser la commercialisation de l'œuvre, ce qui s'explique par le contexte dans lequel l'adaptation fut imaginée. Cinéaste reconnu internationalement à travers, entre autres, la monumentale adaptation de *Guerre et Paix* datant de 1966, le réalisateur perd de son influence en Union soviétique, au moment du houleux congrès des cinéastes russes en 1986 où il est démis de ses fonctions de secrétaire et quitte dans la foulée l'Union des cinéastes de l'URSS[711]. Alors qu'il nourrit depuis des années le dessein d'une nouvelle version du *Don paisible* plusieurs décennies après la version de Guerassimov, sa disgrâce et la situation économique qui a devancé la chute du régime l'empêche de trouver les fonds nécessaires. Initialement, son projet était celui d'une série de vingt épisodes retraçant

[710] Marcel MARTIN, « La nouvelle génération dans la République fédérée de Russie », in Jean-Loup PASSEK (dir.) *Le Cinéma Russe et Soviétique*, op. cit., p. 85.

[711] Anna LAWTON, *Kinoglasnost : Soviet Cinema in Our Time (Le Cinéma Soviétique de Notre Temps)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 54.

le roman de Cholokhov, suivi d'un film destiné à l'international[712]. C'est finalement sa réputation à l'étranger qui lui permit, en 1990, de trouver une solution. Il trouva un accord sur les conditions du tournage avec le producteur italien Enzo Rispoli[713] et accepta de réduire le nombre d'épisodes de vingt à dix, de tourner en anglais et de choisir un casting international pour favoriser l'exportation du film[714]. Après un an de tournage intensif au bord du Don, une partie du film est envoyé au montage en Italie[715] mais la société de production d'Enzo Rispoli fit faillite et tous les biens de l'entreprise furent saisis par la banque, dont les images du *And Quiet Flows the Don.* Le montage fut par conséquent définitivement interrompu[716]. Sergueï Bondartchouk se battra jusqu'en 1994 pour récupérer ses bandes et terminer son film mais mourut d'un infarctus la même année[717]. Ce n'est qu'au début des années 2000, à l'initiative de la veuve du cinéaste que les pellicules du film sont retrouvées et que Fiodor Bondartchouk restaura et monta ce film à partir des bandes récupérées et des carnets de notes qu'avait laissé son père[718]. Il en tira sept épisodes ainsi qu'un film de trois heures que nous commenterons ici.

Ainsi nous pourrons nous demander de quelle façon sera traitée l'image du cosaque dans ces films tournés à des époques radicalement différentes pour deux types de publics bien distincts.

Pour répondre à cette question nous nous pencherons en premier lieu sur la dimension barbare des cosaques, à travers la violence de leurs assauts, ainsi que sur leurs coutumes pittoresques et folkloriques, avant de regarder de plus près les cas de personnages apparaissant comme des symboles de liberté. Enfin on s'attachera à démontrer dans quelle mesure certains cosaques du Don sont dépeint comme des héros du peuple.

---

[712] Peter ROLLBERG, « Sergei Bondarchuk And Quiet Flows the Don ». (Sergueï Bondartchouk et le Don paisible) *in KinoKultura : New Russian Cinema* [en ligne], Juillet 2008, n°21, disponible à cette adresse : http://www.kinokultura.com/2008/21r-don.shtml [consulté le 11/08/2016].

[713] *Ibid*.

[714] *Ibid*.

[715] *Ibid*.

[716] Maya STRAVINSKAYA, « Эпопея с "Тихим Доном" » (L'épopée du « Don Paisible ») *in Газета "Коммерсантъ" (le journal Kommersant)* [en ligne], 28 octobre 2006, disponible à cette adresse : « https://www.kommersant.ru/doc/717242 ».

[717] *Ibid*.

[718] *Ibid*.

1. Des cosaques barbares au folklore pittoresque.

Dans ces deux versions du *Don paisible,* les cosaques sont attachés à leurs existences traditionnelles ponctuées par des célébrations folkloriques propres à dépayser le spectateur, tout en démontrant une violence barbare durant leurs batailles à travers la horde sauvage qu'ils forment à l'écran.

1.1 Des cosaques attachés à leur folklore traditionnel.

Dans le film de Bondartchouk comme dans celui de Guerassimov, les cosaques de Tatarski se caractérisent par leur attachement à leur folklore traditionnel et pittoresque qui est mis en valeur lors de moments festifs, que ce soit dans leur village ou ailleurs.

Dans le film de 2006, la fête suivant le mariage de Grigori et Natalia est vécu comme une importante célébration mettant en lumière ce folklore local. Ce banquet, auquel participent les familles des époux, s'ouvre sur un plan décrivant deux bougies entre deux pains déposés sur une étagère au mur, symbolisant la récente union des mariés, placée sous le signe de la tradition[719]. Un travelling arrière vient faire apparaitre progressivement la salle où se déroule le repas de fête, à travers un plan de demi-ensemble où on distingue une profusion de mets et d'alcool sur la table, derrière laquelle les deux époux sont placés au centre du cadre, sous une icône éclairée par une bougie, illustrant la dimension religieuse de l'évènement. Pendant que les invités portent des toasts pour souhaiter leurs meilleurs vœux au couple, un travelling latéral combiné à un plan rapproché poitrine permet d'observer les visages de l'assistance composé de vieux cosaques bardés de médailles comme d'anciens héros de guerre, complimentant la qualité de la vodka. La présence de ces glorieux ainés illustre la dimension ancestrale de ce banquet cérémoniel, essentiellement peuplé de figures tutélaires de la communauté[720]. La relative solennité de l'évènement est illustrée par un baiser que se donnent les mariés, filmés à travers un travelling avant venant rétrécir le cadre autour de leur visage jusqu'à l'obtention d'un plan

[719] Fiodor BONDARTCHOUK, *And Quiet Flows the Don (Et le Cour du Don Paisible),* Grande-Bretagne et Russie, Madison Motion Pictures, 2006, couleur, 22 : 21.

[720] *Ibid.,* 22 : 54.

rapproché poitrine qui les place juste en dessous de l'icone que nous avons évoqué. Ce symbole religieux nous rappelle la dimension traditionnelle et religieuse qui pèse sur leur union, même dans l'intimité de leur premier baiser que suggère l'utilisation du travelling[721].

C'est alors que commence les festivités dépeignant le folklore local. Pendant qu'on observe un cosaque, déjà ivre, être abreuvé d'un verre de vodka versé dans sa bouche par ses camarades, on entend les chants des villageois s'intensifier et suivre le rythme de leurs talons frappant le sol, comme si nous allions assister à une noce mémorable[722]. A ce titre, un plan sur Daria qui danse en jouant avec son foulard nous permet d'observer par une légère plongée, les hommes levant les bras en l'air et chantant avec enthousiasme saturant l'arrière-plan du cadre, comme si cette fête réunissait tous les habitants du village[723]. D'ailleurs un plan moyen filmant la façade de la maison décrit de nombreux villageois dansant et chantant à leur tour sous le soleil, accompagné de la mélodie d'un accordéon qui intensifie le caractère festif de l'évènement. En effet, l'ambiance paraît être à son comble lorsqu'un plan de demi-ensemble sur la salle du banquet illustre les cosaques dansant en levant les jambes de plus en plus hautes et en tapant dans leurs mains. L'ambiance paraît si festive qu'on observe à la droite du cadre, à l'arrière-plan, le père de Grigori, Panteleï qui danse à cloche pied sur le banc comme emporté par l'ivresse générale, avant de chuter lourdement[724]. Enfin, un plan d'ensemble de la maison et de ses environs, tourné en forte plongée permet de distinguer la présence de tous les habitants du village dans leurs habits de fête, tournant autour de la demeure des Korchounov tout en chantant et en dansant sous une lumière printanière, illustrant le caractère coutumier de cette fête à laquelle toute la communauté doit participer, sous un soleil qui permet une peinture idéalisée de cet évènement. Ainsi dans le film de Bondartchouk, l'existence des cosaques est dépeinte par une peinture de leurs traditions festives et pittoresques, propres à dépayser le spectateur.

Dans le film de Guerassimov, si la séquence décrivant la célébration du mariage de Grigori est bien présente, on retrouve également des éléments du folklore festif des cosaques lorsque le héros, engagé dans sa lutte contre les rouges, fait la noce avec ses frères d'armes à l'auberge. La séquence débute par un plan rapproché poitrine sur le héros éméché, assis, entamant un chant

[721] *Ibid.,* 23 : 05.

[722] *Ibid.,* 23 : 42.

[723] *Ibid.,* 23 : 54.

[724] *Ibid.,* 24 : 14.

traditionnel à la tonalité mélancolique[725]. Un travelling arrière permet de découvrir ses camarades attablés à ses côtés, reprenant ce chant en chœur qui illustre la culture ancestrale qui lie ces cosaques. Comme il est de coutume dans leur célébration, l'alcool est omniprésent sur la table où on observe un certain nombre de bouteilles vides et de verres pleins. D'ailleurs, un soldat va même boire directement au robinet du samovar rempli de vodka qu'il laisse ouvert par mégarde, laissant le contenu se déverser au sol, illustrant le stade de leur ivrognerie à ce moment de la soirée. Après une discussion sur le bien-fondé de leur guerre contre les rouges que nous commenterons plus loin, de nouveaux arrivants font leur apparition dans l'auberge[726].

Ils y entrent en dansant et en chantant, accompagnés par la mélodie joyeuse d'un accordéon, comme si la fête ne faisait que commencer, et investissent la pièce comme leur bonne humeur contamine leurs camarades dont le travelling arrière illustre la réaction joyeuse, tandis que la fumée de leurs cigarettes suggère l'atmosphère étouffante de la pièce. Si le héros n'est plus en état de faire la noce et qu'il est transporté, ivre mort, dans une chambre, un plan rapproché poitrine sur les cosaques encore attablés les décrit chantant de plus belle, battant le rythme en écrasant leurs poings sur la table, dans un vacarme général qui donne l'impression d'assister à une fête typique de cosaques qui peut continuer jusqu'au petit matin si l'alcool ne manque pas[727]. C'est alors que l'un des fêtards sort son épée pour faire une démonstration de sa virtuosité en la faisant tournoyer en tout sens au rythme des chants et des applaudissements de ses camarades, avant d'entamer les célèbres pas de danses accroupis de la *kazatchok,* illustrant le caractère pittoresque de leur folklore festif.

Ainsi dans ces deux films on découvre la dimension traditionnelle et pittoresque du folklore cosaque qui s'exprime lors des célébrations au village où lors de fêtes improvisées durant leurs campagnes militaires.

[725] Sergueï GUERASSIMOV, *Тихий Дон (Le Don paisible),* URSS, Gorki Film Studio, 1957-1958, couleur, Partie II, 1 : 43 : 17.

[726] *Ibid.,* 1 : 45 : 10.

[727] *Ibid.,* 1 : 46 : 15.

1.2 Des cosaques barbares à travers leur art de la guerre.

Dans ces adaptations, les scènes de guerres sont nombreuses et rapprochent les cosaques d'une horde sauvage à travers la violence de leurs assauts ainsi que par leurs surprenantes techniques de combat.

Dans l'adaptation soviétique, les premiers combats de la Première Guerre Mondiale auxquels participe Grigori sont autant d'occasions de dépeindre la nature sauvage des assauts des cosaques, déferlant sur la steppe telle une horde. Une de leurs charges décrit la course d'un régiment de cavalerie avançant de façon désorganisée, dont la vitesse est amplifiée par un travelling panoramique et par la poussière qu'ils soulèvent sur leur passage[728]. Plus loin, on observe leur effrayante avancée par un plan d'ensemble du champ de bataille où on retrouve une ligne de cavalier hurlant, surgissant à l'horizon sous les fumées des obus qui masque le ciel, comme si cette armée sortait des tréfonds de l'enfer[729]. Sabre au clair, un plan rapproché poitrine sur le visage de Grigori, qui participe à cette attaque, le décrit bouche béante, hurlant comme le reste de ses camarades, ce qui lui donne un air féroce et sanguinaire. C'est d'ailleurs sans scrupules qu'il sabrera un soldat autrichien fuyant le combat, à travers un plan en forte contre-plongée décrivant le cosaque lever son sabre et l'abattre violemment sur sa victime hors-champ, suggérant par ce biais la brutalité sanguinaire du héros[730].

Dans cette même adaptation, on observe Grigori conduisant un escadron de cosaque contre des marins bolchéviques qu'il massacre frénétiquement. A la tête de l'assaut, Grigori est filmé par un plan moyen combiné à un travelling arrière accompagnant la course de son cheval, alors qu'on distingue à l'arrière-plan son escadron qui le suit sabre au clair tout en hurlant[731], telle une horde s'apprêtant à déferler sur leurs ennemis. Le travelling arrière renforce cette impression en donnant au spectateur le sentiment que les cosaques vont piétiner la caméra à mesure qu'ils s'approchent du cadre. C'est alors que le héros traverse les lignes ennemis pour se retrouver face aux marins qu'il sabre un à un à travers une succession rapide de plans très brefs sur Grigori levant son sabre, illustré par une forte contre-plongée amplifiant la force de

[728] *Ibid.*, Partie I, 1 : 18 : 00.

[729] *Ibid.*, 1 : 18 : 21

[730] *Ibid.*, 1 : 20 : 20.

[731] *Ibid.*, Partie II, 1 : 47 : 32

ses gestes, et sur ses victimes tombant à chaque coup porté. Comme s'il était entré en frénésie, il poursuit sa charge sanguinaire en criant qu'il va massacrer ses ennemis et tue une dizaine de marins en l'espace de quelques secondes. Sujet à un incroyable déferlement de haine, ce sont ses propres cosaques et son frère qui interviennent pour l'empêcher de poursuivre cette attaque sanglante, comme s'il était devenu incontrôlable, à l'instar d'un guerrier sanguinaire guidé par le goût de la mort.

Dans l'adaptation post-soviétique, si les scènes de batailles sont traitées de la même manière que dans le film de Guerassimov, on y découvre cependant les techniques de combats des cosaques qui les rapprochent de l'image du barbare par leur caractère surprenant et pittoresque. En effet leur séance d'entraînement décrite au début du film n'a rien en commun avec celle d'une armée conventionnelle. Dans un plan de demi-ensemble filmé en plongée, on observe des cosaques s'entrainer à attraper une lance déposée au sol depuis leur cheval, tandis que d'autres s'amusent à jongler avec leur fusil sur leur monture au galop[732]. Un autre plan tourné en plongée décrit les cavaliers se déplaçant autour de leur instructeur en s'efforçant de se retourner sur leur monture, comme dans un spectacle équestre. Enfin on en observe certains s'accrochant du bout du pied à leur étrier et effleurer le sol de leur main, comme si leurs techniques de combats consistaient à surprendre l'ennemi par leur capacité à se mouvoir sur leur monture au galop, illustrant un art de la guerre pittoresque qui les rapproche de l'image d'une cavalerie sauvage tant elle surprend le spectateur. Par ces techniques peu communes, l'entraînement de ces guerriers ressemble à celle d'une armée sauvage.

Ainsi les cosaques du Don se rapprochent de l'image d'une communauté barbare à travers les mœurs traditionnelles et folkloriques dont ils sont les héritiers mais aussi par leurs techniques de combat et leur goût du sang.

2. Des cosaques symboles de liberté.

Par la présence de personnages comme Daria, menant sa vie sexuelle comme elle l'entend sans se soucier du regard des autres, et du couple formé par Grigori et Aksinia qui décident de vivre un amour interdit malgré le qu'en-dira-t-on, on assiste au développement de trois jeunes

[732] Fiodor BONDARTCHOUK, *And Quiet Flows the Don (Et le Cour du Don Paisible),* op. cit., 16 : 05.

cosaques rebelles envers le carcan social de leur communauté, incarnant par ce biais des symboles de liberté.

2.1 Un amour interdit.

L'histoire d'amour entre Grigori et Aksinia brise un tabou social dans le village de Tatarski. Malgré la pression sociale incarné par Panteleï, à travers son rôle d'ainé dans la communauté et son statut d'ancien combattant, les deux amants se rebellent contre cette autorité paternelle et assument leur relation au grand jour, ce qui illustre leur goût pour la liberté.

Dans l'adaptation de Guerassimov on observe le père de Grigori honteux d'apprendre la relation de son fils par un marchand du village qui ne manque pas d'ironiser sur cette situation devant les sourires complices des autres habitants[733] illustrés par un plan rapproché poitrine sur l'une des femmes présentes dans l'assistance. Cette humiliation qu'il ressent dans cette boutique bondée de monde est la première conséquence de la violation des règles sociales par les deux amants. Ainsi la pression sociale s'exerce d'abord sur Panteleï avant qu'elle ne se répercute sur Aksinia puis sur son fils.

Dans la version de Bondartchouk, on observe le père de Grigori poursuivre Aksinia dans le village, par une journée printanière comme l'illustre les arbres en fleurs et la chaude lumière qui éclaire les rues, pour lui demander des comptes, mais cette dernière ne daigne pas se retourner ni même lui répondre avant d'entrer dans sa demeure[734]. Leur entrevue se déroule loin des regards, à l'intérieur de la maison des Astakhov, comme si les deux personnages craignaient le regard de leurs voisins comme le suggère la faible luminosité régnant dans la pièce, ce qui contraste avec le début de la séquence se déroulant au soleil, à la vue de tous. C'est dans ce cadre intimiste, presque secret, que Panteleï montre son caractère agressif en menaçant verbalement et physiquement la jeune femme, comme symbolisant la violence de ce carcan social. Cette dernière le repoussera et criera paradoxalement son amour pour Grigori alors que seul Panteleï peut l'entendre, comme si tout cela devait rester secret. Eprise de liberté et déterminée à se libérer de ces lois implicites et à échapper à son destin de femme cosaque, elle

[733] Sergueï GUERASSIMOV, *Тихий Дон (Le Don paisible),* op. cit., Partie I, 13 : 13.

[734] Fiodor BONDARTCHOUK, *And Quiet Flows the Don (Et le Cour du Don Paisible),* op. cit., 12 : 30.

lui rappelle, tout en le jetant dehors, qu'elle n'en peut plus de souffrir et qu'elle veut désormais être heureuse, illustrant la reprise en main de sa propre existence et sa volonté de ne plus se laisser emprisonner par les tabous de cette société[735]. A ce titre le dernier plan de cette séquence est évocateur puisqu'il décrit, de biais, la porte de la maison ouverte où l'on voit la canne de Panteleï traverser le cadre avant que ce dernier ne sorte de la maison, à la fois penaud et choqué par la colère d'Aksinia[736]. Par ce procédé on a le sentiment qu'elle méprise les jugements sociaux sur sa relation amoureuse, comme cette canne projetée dans les airs, suivie de l'image de Panteleï se faisant chasser de la maison. Ainsi Aksinia montre un tempérament fougueux qui illustre sa rébellion contre la société cosaque qui veut l'empêcher de vivre librement son amour.

On retrouve cette volonté de dissimuler cette situation honteuse dans le film de Guerassimov. Contrairement à la version de 2006, l'entrevue entre les deux personnages se déroule à l'extérieur de la maison des Astakhov, sur le côté de la demeure, dissimulé de la rue passante. A l'approche de Panteleï, Aksinia se dirige vers cette partie cachée de la cour pour l'y attirer et se prémunir des regards indiscrets[737]. La séquence est très courte et Aksinia laisse à peine le cosaque la menacer de prévenir son mari, comme un rappel des règles de sa communauté, qu'elle lui hurle qu'il n'est pas son père et le chasse à coups de bâtons, comme si elle retournait cette violence sociale contre celui qui en est le représentant ancestral. Finalement, c'est vers la rue où s'enfuit Panteleï et dont elle voulait se cacher qu'elle crie ses sentiments pour Grigori, comme si elle s'était résolue à assumer cette relation interdite et qu'elle ne voulait plus se cacher. De cette manière, la jeune femme démontre sa détermination à ne pas se laisser dicter sa conduite par le père de Grigori ni par les règles de sa communauté.

Panteleï est évidemment furieux d'être ainsi rabroué par une femme, et dans les deux versions il cherche à répercuter cette humiliante pression sociale en se défoulant sur son fils qui ne l'entend pas non plus de cette oreille. Armé de sa canne, il tente de frapper Grigori qui l'en empêche avant de briser le bâton d'un coup de genou, comme s'il détruisait symboliquement l'autorité de son père en même temps que les lois qu'il représente[738]. Une nouvelle fois frustré, il renverse tout ce qui se trouve sur son passage, y compris sa femme, illustrant de cette manière la gravité du tabou que les amants violent à ses yeux. Pourtant, dans cette version, Grigori ne

[735] *Ibid.,* 13 : 45.

[736] *Ibid.,* 13 : 50.

[737] Sergueï GUERASSIMOV, *Тихий Дон (Le Don paisible),* op. cit., Partie I, 13 : 45.

[738] *Ibid.,* 15 : 25.

pousse pas plus loin l'affrontement avec son père et se laisse bousculer jusqu'à son lit où on l'observe assis et choqué par la violence de l'altercation, comme s'il n'imaginait pas que sa relation amoureuse pouvait créer un tel scandale.

Dans le film de Bondartchouk, Grigori est plus combatif par rapport à la colère de Panteleï. Après avoir essuyé un coup de canne dans le dos, ce dernier lui arrache l'objet des mains et le brise sous les yeux de son père, décontenancé et surpris par la force de son fils, avant de l'avertir d'une manière menaçante. A travers un plan rapproché taille des deux personnages tournés de profil, on aperçoit Grigori, dont la taille dépasse largement celle de son père, s'approcher de lui et pencher son visage au-dessus du sien avant de lui expliquer qu'il ne doit plus le frapper[739], avec un regard mutin, comme s'il le mettait au défi de recommencer. Par sa rébellion contre l'autorité paternelle, le cosaque devient également un rebelle de la société.

A ce titre, la poursuite de leur relation entrainera le couple rebelle à vivre en marge de la communauté, ce qu'ils assumeront en allant vivre et travailler chez les Listnitsky. Dans l'adaptation post-soviétique, Panteleï le met face à un ultimatum en lui demandant de quitter les lieux s'il ne veut pas vivre avec son épouse légitime, Natalia. Cette menace d'être exiler de sa famille et de sa communauté s'accompagne d'un plan de demi-ensemble de la pièce où tous les membres de la famille, exceptée sa mère, lui tourne le dos, comme si son attitude de rebelle le menait à être exclu du cercle familial, basé sur le socle des valeurs traditionnelles des cosaques[740]. Dans l'adaptation soviétique, Grigori est poussé à bout par les menaces de son père alors qu'il est en train de diner et finit par exploser de colère. Il donne le change à la violence de son père en lui rappelant que cette situation est la conséquence de leur tradition qui impose aux enfants le choix de leurs parents en ce qui concerne le mariage. Ainsi il remet en cause explicitement les règles familialistes de sa communauté avant d'accepter de vivre en marge de la société en quittant le domicile familial et la compagnie de Natalia. Ainsi dans ces deux adaptations, il persiste dans sa détermination à vivre libre même si cela signifie une existence atypique, en marge de la société cosaque.

Nous pouvons donc conclure que le couple formé par Aksinia et Grigori deviennent des symboles de liberté à travers leur rébellion contre le carcan social de leur communauté. Rejetés

[739] Fiodor BONDARTCHOUK, *And Quiet Flows the Don (Et le Cour du Don Paisible),* op. cit., 14 : 28.

[740] *Ibid.,* 31 : 26.

par celle-ci à travers l'ultimatum de Panteleï, ils choisissent d'assumer leur relation interdite en s'exilant du village et de leur famille pour vivre en marge de la société.

2.2 Daria, une femme libre qui se place à l'égal des hommes.

Dans ces deux adaptations, le personnage de Daria, la belle-sœur de Grigori marié à son frère Piotr, brise les codes sociaux par la liberté sexuelle qu'elle revendique aux yeux de tous et par sa capacité à se comporter comme un homme dans une société où les rôles entre les sexes sont structurés de façon très traditionnelle. On va voir que son statut de femme permet d'illustrer à l'écran un symbole de liberté, par sa remise en cause des règles implicites de sa communauté.

Dans le film de 2006, Daria n'hésite pas à faire la publicité de son appétit sexuel dans le cadre familial, alors même qu'elle est mariée à Piotr. Tandis que les hommes du village sont au front, Daria, entouré de sa sœur Dounia et de Natalia, se plaint de leur absence et explique qu'elle aimerait passer du bon temps avec un homme, quel qu'il soit, même s'il s'agit d'un vieillard[741]. Alors qu'elle se plaint de la présence de son beau-père à chaque fois qu'elle se rend au moulin, ce qui l'empêche d'assouvir ses passions, les deux autres jeunes femmes semblent choquées de l'entendre parler ainsi, comme si ces paroles ne convenaient pas à une femme cosaque. Le visage fermé et le ton réprobateur de Natalia qui lui répond qu'elle ne devrait pas parler comme cela, vient nous confirmer qu'elle brise un tabou par l'expression crue de ses désirs charnels, de l'avis même des autres femmes cosaques. Cependant, elle ne se contentera pas seulement d'exprimer ses envies, puisqu'elle les confrontera à l'autorité patriarcale représentée par Panteleï. Puisqu'elle ne peut fréquenter aucun homme à cause de la surveillance de son beau-père, c'est à lui qu'elle s'adresse pour tenter de combler ce manque physique et le convaincre qu'il ne doit plus entraver sa liberté sexuelle. Alors que Panteleï travaille dans la grange, il est rejoint par Daria qui caresse sa poitrine comme si elle était prise d'un feu intérieur qui la brule, puis finit par ouvrir sa chemise pour laisser apparaitre ostensiblement sa poitrine au bout de quelques instants[742], comme si une pulsion sexuelle s'était emparée d'elle et qu'elle ne se contrôlait plus. Panteleï, subjugué par cette vision inattendue des seins de sa belle-fille, semble

[741] *Ibid.,* 59 : 11.

[742] *Ibid.,* 1 : 03 : 35.

lui aussi hypnotisé et se jette sur sa poitrine sans demander plus d'explications, avant de reprendre ses esprits et s'en détourner brusquement, comme rappelé à ses devoirs d'exemplarité et de pilier moral de sa communauté. C'est alors que Daria reprend à son tour ses esprits et qu'elle lui explique que s'il ne veut pas la satisfaire, il doit cesser de la juger. Elle lui rappelle que son mari est parti il y a déjà un an, le regard chargé d'émotion, illustrant son désespoir et la sincérité de ses paroles, et lui explique qu'elle veut un cosaque pour assouvir ses désirs qui la rongent quotidiennement, et que s'il ne peut la satisfaire, elle ira en chercher un autre. Avant de quitter les lieux, elle le salue en serrant pendant un instant ses parties intimes, comme si la domination sexuelle avait changé de camp durant cette courte entrevue et que l'audace de la jeune femme conjuguée à cette libido dévorante lui avait définitivement fait perdre son autorité sur sa bru.

Cet épisode est absent du film de Guerassimov, remplacé par une séquence qui confirme l'idée que Daria est une femme animée d'une passion obsessionnelle pour le sexe masculin. Alors que son mari est mort, on l'observe dans la troisième partie du film aguicher Grigori qui est le seul homme d'âge mur encore présent au village[743], en plein jour et aux yeux de tous, illustrant ainsi l'indécence de la jeune femme en même temps que ses pulsions charnelles qu'elle place au-dessus des convenances sociales. C'est elle qui prend les devants dans le jeu de la séduction, comme si les rôles entre elle et les hommes étaient inversés.

Si elle ne rougit pas de ce statut de femme charnelle, elle n'hésite pas à endosser momentanément le rôle des hommes dans ce qu'il a de plus barbare. En effet, lorsqu'une colonne de prisonniers cosaques vient traverser Tatarski, elle se précipite à leur rencontre, comme le reste du village, pour leur demander des comptes au sujet de l'exécution sommaire dont Piotr a été la victime. On l'observe interroger avec agressivité l'un des captifs dont elle est persuadée qu'il est le meurtrier de son époux. Malgré les dénégations de celui-ci, dont le spectateur sait qu'il est innocent, elle l'accuse de la mort de Piotr sans tenir compte de compte de ses sincères justifications, comme s'il était coupable à ses yeux quoi qu'il puisse dire, annonçant le caractère expéditif de la vengeance qu'elle compte assouvir[744]. Lorsque le prisonnier, dans un état pitoyable avec son œil crevé, admet qu'il a participé au combat précédant la mort de son mari, elle arrache brusquement un fusil des mains d'un cosaque à proximité, comme si elle en avait assez entendu pour se décider à le châtier. Alors qu'elle paraît

[743] Sergueï GUERASSIMOV, *Тихий Дон (Le Don paisible),* op. cit., Partie III, 07 : 00.

[744] *Ibid.,* 17 : 00.

vouloir le battre avec la crosse du pistolet, elle décide au dernier moment de retourner l'arme et de mettre en joue le cosaque, pendant que des femmes dans l'assistance, le visage effaré, tentent de la retenir, choquées qu'une femme puisse utiliser une arme à feu, comme si la barbarie d'une exécution sommaire était un monopole masculin. D'ailleurs, à la suite du coup de feu fatal, un silence de mort s'établit sur les lieux, comme si Daria avait brisé une loi morale en agissant de la sorte, choquant d'avantage les habitants que la mort de ce prisonnier.

On retrouve cet épisode décrit selon les mêmes procédés dans la version de Bondartchouk décrivant une sorte de procès expéditif avant que le cosaque ne soit abattu par Daria, à la différence que la foule des habitants de Tatarski est bien plus véhémente à l'égard des prisonniers, bien qu'ils ne se réjouissent pas de ce geste[745]. D'ailleurs, dans le film de Guerassimov, Dounia est en pleurs après cet épisode qu'elle raconte à Grigori de passage au village. Cet acte barbare commis par sa belle-sœur le rend fou de rage et lorsqu'il la découvre dormant devant la maison après une nuit d'ivresse, il hésite pendant quelques instants à la sabrer sur leur champ[746], illustrant de cette manière la gravité de son acte aux yeux des siens et la rupture qu'elle établit avec l'ordre moral de cette société.

Ainsi, le personnage de Daria représente un symbole de liberté dans ces deux adaptations par sa propension à mener librement sa vie sexuelle sans se soucier du qu'en-dira-t-on, au point de prendre l'initiative dans le jeu de séduction et de renverser les rôles entre hommes et femmes cosaques, mais aussi par la contestation du monopole masculin de la barbarie en se rendant coupable d'une exécution sommaire et injuste, l'amenant à briser un nouveau tabou au yeux des siens.

Nous pouvons donc conclure que le couple formé par Grigori et Aksinia, ainsi que le cas de Daria, représentent des figures libertaires dans ces deux adaptations. Le couple brise les codes sociaux de la communauté cosaque en cherchant à vivre librement leur relation interdite, au point de vivre en marge de la société, exilés comme des rebelles chez les Listnitsky. Quant à Daria, elle remet en cause l'attribution des rôles entre hommes et femmes par son comportement jugé indécent et immoral par le reste de la communauté.

[745] Fiodor BONDARTCHOUK, *And Quiet Flows the Don (Et le Cour du Don Paisible),* op. cit., 1 : 49 : 47.

[746] Sergueï GUERASSIMOV, *Тихий Дон (Le Don paisible),* op. cit., Partie III, 18 : 37.

3. Des cosaques héros du peuple.

Dans ces adaptations, certains personnages apparaissent comme des héros du peuple par leur statut de martyr de la cause communiste ou par leur image de héros vaillant et héroïque, grimpant les échelons de la hiérarchie militaire grâce à leurs exploits. C'est respectivement le cas pour le cosaque rouge Podtiolkov, un personnage historique de la guerre civile, et pour Grigori, qui commence l'intrigue en tant que simple cosaque.

3.1 Podtiolkov, un martyr cosaque de la cause communiste.

La mise à mort du cosaque Podtiolkov est représentée comme celle d'un martyr dans le film de Guerassimov. Son exécution et celle de ses camarades est un épisode poignant qui glorifie l'engagement de ces cosaques communistes et illustre bien l'influence du réalisme socialiste dans ce film. A ce titre, si l'épisode est bien relaté dans le roman, il n'est pas autant mis en valeur que dans l'adaptation et se trouve même absent de l'adaptation post-soviétique.

Ce cosaque est un compagnon de Grigori qu'il côtoie après la révolution, lorsqu'il combat auprès des bolchéviques. Sa relation avec Podtiolkov s'interrompt brutalement quand ce dernier décide de fusiller des officiers cosaques blancs sans les faire passer par le tribunal révolutionnaire. L'image de ces cosaques fusillant leurs semblables choque considérablement le héros et le poussera à quitter les rouges à la faveur d'une blessure contractée à la jambe. Mais lorsque Podtiolkov est à son tour fait prisonnier par l'Armée insurrectionnelle du Don, dont le héros fait désormais partie, il est à son tour exécuté.

Au milieu de la deuxième partie du film, la séquence débute par une indication temporelle et spatiale de cet événement : « le village de Ponomarev, le 28 Avril 1918 »[747]. Cette annonce doit attirer l'attention du spectateur et le préparer à une séquence de première importance, à un événement majeur de l'histoire. Après l'arrivée des cosaques de Tatarski, représentés par Grigori qui vient d'apprend l'arrivée de Podtiolkov, le rang de prisonnier fait son apparition. On entend alors une musique poignante et douloureuse qui montera crescendo jusqu'à la

[747] *Ibid.,* Partie II, 57 : 53.

pendaison de Podtiolkov. On remarque l'utilisation de la contre-plongée qui exprime la grandeur d'âme du personnage qui va faire des adieux touchants à ses camarades révolutionnaires sous les yeux du héros ému et tiraillé par cette situation. Lorsque le condamné parle à la foule des cosaques et des villageois venus assister à l'exécution, en leur demandant de le laisser observer la mort de leur camarade qu'il veut soutenir jusqu'à la dernière seconde, la caméra filme en plongée la foule massée dont les visages couvrent même l'horizon de l'arrière-plan[748]. De cette manière il donne l'impression de monter une dernière fois à la tribune et d'être le représentant charismatique des prisonniers qu'il cherche à protéger jusqu'au bout, à l'instar d'un militant idéal.

Après des adieux longs et émouvants, l'exécution de ses camarades sème le trouble dans l'assistance et on remarque un plan moyen sur un nourrisson debout, derrière les vitres d'une maison cosaque[749], qui illustre l'idée que ce sont des membres de leur propre communauté qui sont exécutés et que cette guerre fratricide met en péril l'avenir même de la cosaquerie. Par ce procédé Podtiolkov et ses camarades deviennent également des martyrs cosaques. Lorsque vient le tour du cosaque rouge, c'est en quelque sorte son dernier meeting qui est représentée. Filmé en contre-plongée, il paraît plus grand que ses bourreaux, à travers le plan moyen qui le décrit devant l'échafaud[750]. Il exhorte la foule des cosaques à rejoindre la révolution et leur explique qu'on leur ment au sujet des soviétiques tandis que la musique augmente en intensité durant son discours, illustrant l'émotion qui se dégage de ce moment, comme si nous étions les témoins d'une tragédie historique. Alors qu'on veut le forcer à se taire et qu'il est poussé vers le gibet, il refuse qu'on lui mette la corde au cou : il le fera lui-même, comme s'il voulait garder jusqu'au bout sa dignité, à l'instar d'un héros romantique[751]. En militant idéal, il tente jusqu'au bout de convaincre la foule qu'elle fait fausse route et lui assène que ce sont les meilleurs fils du Don qu'ils s'apprêtent à tuer, accompagné d'une accentuation de la contre-plongée qui place symboliquement Podtiolkov au sommet de sa vie de communiste qu'il quitte en martyr. D'ailleurs, même pendu il continue sa harangue et nargue ses ennemis, qu'il accuse ne pas savoir le pendre correctement, jusqu'à son dernier souffle, comme si seule la mort pouvait faire

[748] *Ibid.,* 1 : 00 : 17.

[749] *Ibid.,* 1 : 02 : 03.

[750] *Ibid.,* 1 : 03 : 45.

[751] *Ibid.,* 1 : 04 : 45

taire ses convictions et son engagement politique[752], tandis que la musique tragique arrive au paroxysme de son intensité, accentuant son statut de héros cosaque et communiste.

On peut donc conclure que dans ce film, on observe une mise en lumière des personnages à la fois communistes et cosaques à travers cette séquence qui consacre Podtiolkov comme un martyr de sa cause. La dimension tragique de cette séquence décrite comme un événement historique, présentée avec bien plus de faste que dans le roman et absente de l'adaptation post-soviétique, nous rappelle l'influence du réalisme socialiste sur cette production qui pousse à commémorer le combat des militants communistes durant cette guerre civile et à les ériger en héros exemplaires pour le peuple.

3.2 Grigori, un cosaque du Don héros des siens.

Dans les deux adaptations, Grigori devient le héros symbolique des cosaques du Don. Débutant l'intrigue en simple cosaque, il gravit les échelons de la hiérarchie militaire par ses prouesses au combat jusqu'à devenir l'un des chefs de l'armée insurrectionnelle du Don.

Lorsque la Première Guerre Mondiale commence, Grigori n'est qu'un simple cosaque mais il se fera rapidement remarquer par son courage sur le front. Dans le film de Bondartchouk, sa famille le pense mort au combat dans un premier temps, après la réception d'une lettre annonçant son décès. Pourtant, quelques jours plus tard, une autre lettre vient contredire la première et raconte le courage dont a fait preuve Grigori. Alors que tout le monde est endeuillé dans la demeure des Melekhov, Dounia accourt le visage radieux dans cette pièce sombre, comme s'il elle amenait la lumière de l'espoir chez sa famille. Devant les siens, stupéfaits, elle explique que Grigori n'est donc pas décédé mais a seulement été blessé et laissé pour mort sur le champ de bataille. Après s'être réveillé plusieurs heures plus tard, il reprit le chemin du camp en se fiant aux étoiles, tout en portant secours à un colonel blessé qu'il transporta, malgré sa propre blessure, jusqu'au camp. Pour cet acte de bravoure, Dounia indique que Grigori est décoré de la croix de Saint-Georges et promu au grade de sous-lieutenant[753]. Ainsi, dès le début de l'histoire, son courage lui vaut ses premières décorations, ce qui illustre le potentiel héroïque

[752] *Ibid.,* 1 : 05 : 10.

[753] Fiodor BONDARTCHOUK, *And Quiet Flows the Don (Et le Cour du Don Paisible),* op. cit 56 : 11.

du personnage. Fou de joie à ces mots, le père se précipite dans la cour du village en hurlant de bonheur tout en distribuant des bonbons aux enfants, expliquant à qui veut l'entendre que son fils est vivant. Le dernier plan de la séquence le filme par une forte contre-plongée, jetant ses bonbons dans les airs, le visage illuminé de lumière comme si la gloire de son fils rejaillissait sur lui[754]. Sa réaction illustre la grandeur de l'exploit de son fils qui devient un héros pour sa famille et pour sa communauté grâce à sa bravoure et son courage.

Cet épisode est absent de la version soviétique. Pourtant, dans la deuxième partie du film, on découvre les décorations de Grigori sur sa jaquette qui comblent de fierté son père et le reste de sa famille. Après la révolution d'octobre, le héros retourne auprès des siens après avoir rompu sa relation avec Aksinia et couvre de cadeaux sa famille. Entouré des siens, Natalia lui demande de porter sa veste bardée de décorations qu'il garde dans son baluchon, ce qu'il accepte avec réticence tandis que son épouse lui rappelle la bravoure dont il a dû faire preuve pour les obtenir, illustrant ainsi l'idée qu'il est devenu un héros pour le reste de sa famille, qui connait les détails de ses exploits[755]. Leur réaction est pleine d'admiration quand ils contemplent Grigori qui se redresse avec sa veste posée sur les épaules comme un vêtement honorifique qu'il convient de porter pour les grandes occasions. Les soupirs d'extase des femmes de la famille sont d'ailleurs sans équivoques sur l'effet produit par cet accoutrement : dépassant de plusieurs centimètres l'ensemble des personnages, il donne l'impression d'être devenu un véritable chef de guerre auréolé de gloire. Sa mère ne tarit pas d'éloges à son sujet et met au défi Daria de mettre au monde un homme pareil, comme si cette gloire obtenue par les armes représentait le destin idéal qu'une mère cosaque peut souhaiter pour son enfant, faisant au passage de Grigori l'exemple type du héros cosaque idéalisé par sa communauté.

C'est aussi de cette manière qu'il est vu par ses camarades de combat lorsqu'on le retrouve dans une auberge à la fin de la deuxième partie du film de Guerassimov, à travers une séquence marquée par le folklore cosaque que nous avons évoqué précédemment. A l'instar d'un chef de guerre charismatique, on l'observe lancer un chant puissant et mélancolique à travers un plan rapproché poitrine qui s'élargit progressivement par l'utilisation d'un travelling hier décrivant ses soldats reprenant en chœur la chanson[756]. Par ce procédé, on a l'impression d'être face à un chef charismatique emmenant ses troupes à sa suite aussi naturellement qu'ils reprennent ses

[754] *Ibid.,* 56 : 38.

[755] Sergueï GUERASSIMOV, *Тихий Дон (Le Don paisible),* op. cit., Partie II, 50 : 46.

[756] *Ibid.,* 1 : 43 : 17.

chansons, et d'être le symbole derrière lequel se rassemblent les cosaques. A ce titre, on observe un soldat derrière Grigori époussetant de ses mains le dos de sa tunique comme s'il prenait soin d'un objet de valeur, nous donnant ainsi l'impression que Grigori est un héros d'exception pour les cosaques et qu'il convient de le soigner comme un précieux trésor. Préoccupés par le chemin que prend l'insurrection sur le Don à laquelle ils participent, son ami Khoprov Zykov le supplie de ne pas les abandonner dans cette guerre en s'appuyant sur le fait qu'il représente la fierté de leur communauté, comme s'il était devenu un personnage salvateur derrière lequel ils peuvent se réfugier. A ce propos, les cosaques proposent même d'en faire leur nouveau général et de chasser les généraux blancs qui ont pris la tête de l'insurrection, ce qui recueille l'approbation générale. Ainsi, il représente la seule alternative face aux officiers blancs, et prend le rôle d'un messie protecteur qui doit guider les siens vers la victoire, tel un ange gardien avec lequel tous les espoirs sont permis, ce qui fait de lui le héros suprême de sa communauté.

Nous pouvons conclure que dans ces deux films, Grigori devient progressivement le héros de sa famille puis celui de toute sa communauté par son charisme et ses faits d'armes. Aux yeux des autres cosaques, il est idéalisé comme un personnage d'exception et sa présence est vécue comme celle d'une figure tutélaire, semblable à un ange gardien.

A travers les cas de Podtiolkov et de Grigori on s'aperçoit de la mise en valeur de personnages cosaques représentés comme des héros du peuple. La mort de Podtiolkov est traitée à travers une séquence poignante qui le consacre comme un martyr de la cause communiste et illustre l'influence du réalisme socialiste dans ce film qui fait de ces militants des héros du peuple. Quant à Grigori, il représente la figure idéale du héros cosaque, décoré pour ses hauts faits et guidant les siens dans la guerre civile tel un messie protecteur.

En conclusion on s'aperçoit que ces deux films font des cosaques du Don une communauté qui dépayse le spectateur par la peinture d'un folklore local qui prend tout son sens lors d'événements festifs comme le mariage de Grigori, et qui se rapproche de l'image de la barbarie par leurs techniques pittoresques et leurs charges sauvages.

Au sein de cette communauté, le couple formé par Aksinia et Grigori, ainsi que Daria représentent des symboles de liberté par leur capacité à remettre en cause les lois ancestrales de la société cosaque. Rebelle à celle-ci et à l'autorité paternelle de Panteleï, le jeune couple assumera son amour interdit en vivant en marge de leur communauté à travers un exil qui les

mènera chez Listnitsky. De son côté, Daria remet en cause les rapports de genre de cette société en revendiquant publiquement sa liberté sexuelle qu'elle oppose à l'autorité de son beau-père, et conteste le monopole masculin de la barbarie en se rendant coupable d'une exécution sommaire de prisonniers cosaques rouges.

Enfin les personnages de Podtiolkov et de Grigori sont décrits comme des héros du peuple à plusieurs égards. Le premier est un militant communiste cosaque dont le film vient idéaliser le combat à travers la peinture de son exécution traitée comme un évènement à la fois tragique et historique, nous renvoyant à l'influence du réalisme socialiste sur cette production par la mise en valeur de cette séquence. Grigori représente de son côté le héros cosaque idéal, perçut par sa communauté comme le meilleur d'entre eux, à travers des actes de bravoures qui lui font grimper les échelons de la hiérarchie militaire. Aux yeux de ses camarades, sa présence est comparée à celle d'un symbole protecteur de la cosaquerie, une sorte de messie derrière lequel les cosaques peuvent se rassembler et espérer l'avènement de jours meilleurs.

L'absence de Podtiolkov, comme celle du récit des événements de la révolution russe et de la lutte des bolchéviques dans le film de Bondartchouk, pourtant largement relaté dans celui de Guerassimov illustre le changement idéologique qui sépare ces productions éloignées d'une cinquantaine d'années. L'adaptation de 2006, réalisé après la chute du communisme, tend à décrire une version du *Don paisible* intemporelle, débarrassée de ses enjeux politiques et historiques, bien loin de la doctrine du réalisme socialiste, et se concentre sur le destin du héros ainsi que sur les mœurs de sa communauté. De cette manière, ces films ont la particularité d'adapter la même histoire tout en proposant une esthétique diamétralement opposée.

Поднятая целина (Terres défrichées), Youli Raïzman – 1939.
Поднятая целина (Terres défrichées), Alexander Ivanov 1959 – 1961.

Le roman de Mikhail Cholokhov d'où sont tirées les deux adaptations des *Terres défrichées*, a la particularité d'être composé de deux tomes, publiés avec près de vingt-cinq ans d'écart (1932 – 1959), distance comparable à celle qui sépare les deux films (1939-1959). En effet le premier film, réalisé par Youli Raïzman[757] dans un contexte de durcissement de la censure artistique[758] au début de l'ère du réalisme socialiste, se base uniquement sur le premier tome du livre. Réalisé par Alexander Ivanov[759], le second, qui couvre les deux tomes du roman dans un long film de 278 minutes, divisé en trois parties (sorties entre 1959 et 1961), est produit dans la foulée de la publication du second tome, au début de la période du Dégel, marqué par un assouplissement de la censure et de la doctrine du réalisme socialiste[760].

L'histoire des *Terres défrichées* se déroule dans la région du Don où un ancien ouvrier de Léningrad, Davydov, qui fut également marin à l'époque de la révolution, est envoyé par le parti pour fonder un kolkhoz dans la ville imaginaire de Grémiatchi-Log, dans le cadre du mouvement des « vingt-cinq mille » qui consistait à envoyer des travailleurs de l'industrie dans les campagnes pour organiser et accélérer la collectivisation. Dans ce village de la région du Don, il devra faire face à une population hostile au développement des kolkhoz, dont une partie formera même un groupe contre-révolutionnaire secret dont le but est de saboter le développement de la collectivisation à court terme et de libérer le Don à moyen terme, avec l'appui d'un ancien officier blanc caché dans le village, Alexandre Polovtsev. De son côté, Davydov dispose d'alliés à travers les membres de la cellule communiste locale que sont Makar

[757] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* URSS, Mosfilm, noir et blanc, 118 mn.

[758] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 1302.

[759] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* URSS, Lenfilm, 1959-1961, 278 mn.

[760] Marcel MARTIN, « La nouvelle génération dans la République fédérée de Russie », in Jean-Loup PASSEK (dir.) *Le Cinéma Russe et Soviétique*, op. cit., p. 85.

Nagulnov et André Razmiotnov qui vont l'aider dans sa mission politique et seront à ses côtés durant les nombreuses turbulences qui accompagneront le développement de la collectivisation.

Dans notre commentaire, nous mettrons de côté le héros, Davydov, qui n'est pas un cosaque et n'entre donc pas dans le champ de notre analyse, contrairement aux villageois et à ses deux camarades de la cellule communiste. Ainsi notre analyse portera exclusivement sur la population du village, dont nous nous attacherons à relever les différences de traitement entre les deux adaptations, notamment dans le cas de Nagulnov. Les variations dans la description de ce personnage nous permettront de mettre en lumière le contexte idéologique et artistique de la production de ces films que nous avons évoqué plus haut.

Nous commencerons donc notre étude avec l'analyse des groupes de paysans les plus réfractaires à la collectivisation de Grémiatchi-Log, décrit comme rétrogrades et capables de violences barbares, avant de nous pencher sur le contrepoint formé par les villageois partisans du pouvoir des soviets, représentant des symboles de liberté par leur capaciter à s'émanciper de leurs anciennes traditions. Enfin nous terminerons notre étude sur le cas de Makar Nagulnov qui, par sa double fonction de cosaque et de communiste, réconcilie ces deux mondes qui s'opposent, devenant ainsi un héros du peuple.

1. Des cosaques rétrogrades aux relents barbares.

1.1 Des Cosaques rétrogrades…

Le village de Grémiatchi-Log où se déroule l'action des deux films est divisé entre cosaques partisans et réfractaires à la collectivisation ainsi qu'au pouvoir des soviets. Ennemis du communisme, les antis sont décrits comme une force réactionnaire, composée de traîtres et de cosaques arriérés, qui fomentent sournoisement une entreprise visant à freiner le développement du kolkhoz dans la clandestinité. Du reste, au même titre que les hommes, les femmes cosaques participent à ce mouvement et constituent un obstacle à la collectivisation par l'influence qu'elles exercent sur leur mari et leur attachement aux traditions.

1.1.1 Les hommes de l'ombre.

Ces hommes cosaques participant au sabotage du kolkhoz sont présentés dans le film d'Ivanov lors d'une réunion secrète[761] qui décrit un groupuscule aux activités sournoises, composé de cosaques rétrogrades aux motivations subversives.

Réunis en pleine nuit chez les Bortchov, dans une pièce à l'étage sous un toit en soupente, la première image de cette assemblée décrit la présence d'une dizaine de personnes autour d'une discrète flamme dont la luminosité ne parvient pas à atténuer la pénombre du lieu. En ce début de séquence, l'étroitesse du cadre dans lequel s'insèrent les membres de l'assemblée et le manque de luminosité accrédite l'idée d'une réunion complotiste se déroulant dans plus grande clandestinité. On distingue dans ce cercle de cosaques rebelles les silhouettes caractéristiques d'Atamantchoukov et de Lapchinov[762]. Le premier, dont le nom évoque d'emblée les anciennes institutions cosaques, tranche par son apparence : son crâne rasé mais surtout ses moustaches saillantes et sa chemise traditionnelle nous rappelle le style vestimentaire des cosaques d'autrefois, ce qui en fait un symbole de l'ancien régime. On peut faire le même constat à propos de Lapchinov. Cet ancien arbore une longue barbe blanche d'orthodoxe fervent ce qui nous renvoie à l'univers religieux des cosaques.

Alors que Iakov lit le pacte que ses compagnons vont signer à propos d'une *Ligue pour la libération de notre Don natal*, le plan rapproché taille, le présente comme le chef des traitres de ce village (bien qu'il soit lui-même subordonné à Polovtsev, absent de cette séquence). Au centre d'un cadre filmé en légère contre-plongée, Iakov lit à la lueur d'une petite flamme pendant que se projette à l'arrière-plan son ombre contre le mur, étirée comme un spectre planant au-dessus de cette réunion[763]. Son regard bas et scrutateur, se posant d'un point à un autre de la salle, accompagné d'un ton grave, le rapproche de l'image d'un chef de complot engagé dans une manœuvre cruciale.

A l'appel de leur nom, les cosaques viennent un à un signer ce pacte secret qui les engage à se battre contre les communistes pour le compte des ex-forces blanches. Frolov s'avance avant de

[761] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie I, 42 : 45.

[762] *Ibid.,* 42 : 51.

[763] *Ibid.,* 43 : 17.

demander à son fils, Thimothée, de signer pour lui[764]. Alors que le fils sait écrire, l'illettrisme de son père devient le reflet de son arriération. Si Lapchinov s'en remet à Dieu, avant de signer, Grigori Matvéiévitch, en tant qu'ex-garde blanc, fait un salut militaire comme s'il reprenait du service. Enfin Atamantchoukov est le plus inquiétant. Alors qu'un plan rapproché poitrine, le décrit pensif, fumant la fin d'une cigarette, ses yeux s'éclairent lorsqu'il entend son nom. La légère contre-plongée met en valeur sa posture menaçante et son regard noir est souligné par la lumière de la bougie qui éclaire tout son visage[765]. Soudain, il jette violemment son mégot au sol et, suivi par un travelling latéral, avance en exprimant son désir de vengeance avec une voix rauque et effrayante avant de signer à son tour le document. Le plan est accompagné d'une musique lugubre soulignant ses desseins funestes. Ainsi, à travers ces trois dissidents, on retrouve plusieurs facettes de l'ancien monde cosaque : celle traditionnaliste et violente à travers l'attitude d'Atamantchoukov, celle religieuse à travers Lapchinov, et celle loyaliste à travers celle de Matvéiévitch.

Seul Khoprov va refuser de signer ce pacte, ce qui donne lieu à un plan mettant en valeur le seul cosaque de l'assemblée encore loyal au communisme. Alors qu'il n'a pas répondu à l'appel de son nom, ce dernier se lève et explique les raisons de son refus[766]. Placé au centre du cadre, une contre-plongée le place au-dessus des autres cosaques et notamment de Lapchinov qui se trouve à sa droite, illustrant sa grandeur d'esprit par rapport à ces traîtres. Une musique aux accents glorieux vient accompagner son discours solennel et la sincérité du personnage nous est suggéré par l'image de ses mains tripotant avec fébrilité sa *papakha.* Alors que Lapchinov veut lui barrer le chemin de la sortie, leur face à face place Khoprov sur un piédestal grâce à un plan rapproché poitrine, filmé en plongée au niveau de l'épaule de ce dernier. La haine qui se dégage du visage de Lapchinov[767], dont la majeure partie se trouve dans la pénombre, contraste avec celui de Khoprov que l'on découvre dans le plan suivant : digne, le visage baigné de lumière alors qu'il menace de les dénoncer. En creux, la présence de ce personnage permet de souligner la bassesse d'esprit de ses voisins. Cependant son attitude aura des conséquences funestes que nous commenterons plus loin. Cette séquence est totalement éludée du film de 1939. On peut y voir une influence du réalisme socialiste à travers la volonté de gommer l'image

[764] *Ibid.,* 44 : 10.

[765] *Ibid.,* 44 : 55.

[766] *Ibid.,* 45 : 45.

[767] *Ibid.,* 46 : 11.

de cosaques s'organisant contre le régime soviétique dans un film tourné une quinzaine d'années après la fin de la guerre civile.

Ainsi les cosaques réfractaires au pouvoir communiste paraissent rétrogrades à travers les différentes facettes du monde cosaque qu'ils symbolisent. Iakov, par son rôle de relais de Polovtsev, prend les airs d'un chef complotiste à la tête d'une réunion clandestine regroupant des traîtres.

1.1.2 Le rôle des femmes.

Si elles sont exclues de ce pacte secret pour la libération de la région du Don, les femmes dans ces deux films ne sont pas en reste pour freiner le développement du kolkhoz. Elles exercent une pression sur leur mari pour qu'ils n'y participent pas et le met en péril par leur attachement aux traditions.

Le cas d'Anna, l'épouse du cosaque Kondra en est un bon exemple. Alors que son mari a décidé de rejoindre le kolkhoz après des adieux poignants à sa vache qu'il compte livrer[768], elle accueille avec amertume cette décision. Bien qu'elle se dise consentir à la collectivisation, elle ne parvient pas à accepter l'idée de céder son bovin, s'interroge sur la pertinence de ce projet collectif et constitue un frein aux aspirations de son mari. Cette scène, présente dans le roman, se retrouve dans les deux versions du film. Dans la version d'Ivanov[769], alors que Kondrat, attablé, écrit sa demande d'admission au kolkhoz au premier plan, on observe Anna, à l'arrière-plan, dans l'ombre, scrutant la rédaction comme s'il elle surveillait les activités de son mari. Lorsqu'il lui confirme ses intentions, un gros plan décrit le visage d'Anna, mis en valeur par une lumière venant du plafond, grimaçant de douleur puis fondant en larmes. Plongé dans son écriture, il en est détourné par ses sanglots comme le suggère le plan suivant qui le décrit relevant la tête de son cahier et porter son attention vers les gémissements de son épouse, hors-champ. Par ses états d'âme, elle l'écarte une première fois de son objectif. Alors qu'il est filmé de face, assis, par un plan rapproché poitrine, son épouse entre dans le cadre par la droite et s'installe à sa table, obstruant une partie du champ de la caméra avec son dos comme si elle

[768] *Ibid.,* 8 : 00.

[769] *Ibid.,* 11 : 00.

s'imposait comme un obstacle dans sa démarche[770]. Le plan suivant nous laisse voir de face son épouse dans une attitude attendrissante, comme si elle cherchait à l'implorer en joignant ses mains devant sa poitrine à la manière d'une prière, bouleversée par la perte de cet animal auquel elle semble s'être attaché comme à un enfant. Alors qu'il est sensible à ces inquiétudes (comme le montre la séquence précédente avec la vache) et semble hésiter un moment en écoutant son épouse, il finit par se ressaisir et trancher finalement la question en faveur de la collectivisation. Illustrant ce revirement, on observe Kondrat se lever, ce qui le place dans une position dominante dans le cadre, et confirmer sa décision de s'engager dans le kolkhoz d'une voix tonnante[771]. On remarque durant son propos que les deux personnages se sont quittés des yeux, chacun regardant dans des directions opposées, comme si le cosaque était momentanément sorti de l'emprise affective de son épouse le temps de prendre sa décision qui sera favorable au kolkhoz.

Ce sont les mêmes inquiétudes qui sont exprimées par son épouse dans le film de Youli Raïzman lors d'une séquence plus courte mettant en scène les époux dans leur lit à l'heure du coucher[772]. Dans ce plan filmé face au lit on découvre Kondrat, visage pensif, fumant une cigarette tandis que sur sa droite on distingue la silhouette d'Anna, face contre le matelas, sanglotant bruyamment. Alors qu'elle relève son visage couvert de larmes pour exprimer sa tristesse de céder leur vache, Kondrat lui rappelle qu'elle était consentante tout en se tournant vers sa gauche, dans la direction opposée comme si une rupture s'établissait dans leur relation et que chacun avait choisi une route différente.

Enfin le déchirement dans lequel se trouvent les villageoises entre les traditions de l'ancien régime et les exigences du nouvel ordre communiste trouve illustration dans la dernière partie du film d'Ivanov. Alors que les hommes sont sur l'exploitation agricole, ils refusent de reprendre le travail car leurs épouses sont en route pour la messe et qu'il n'y a par conséquent personne pour conduire les chevaux. Après une discussion houleuse avec les cosaques, Davydov comprend qu'il doit convaincre les femmes de cesser d'aller à l'église pour que l'exploitation fonctionne correctement. Parti à leur poursuite[773], le président du kolkhoz parvient à les convaincre par son charme et par l'argument que le fauchage doit être la priorité

[770] *Ibid.,* 11 : 12.

[771] *Ibid.,* 13 : 10.

[772] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 26 : 00.

[773] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie III, 43 : 00.

avant que la pluie ne tombe. Finalement la majorité des femmes cosaques, les plus jeunes, acceptent de monter sur le chariot qui doit les ramener dans les champs. Seules deux anciennes persistent et se séparent du groupe, dont la mère d'Atamantchoukov, pour rejoindre l'église. Le spectateur est alors face à deux groupes de femmes dépeinte de façon très contrastée[774]. D'un côté, on observe un plan moyen sur un groupe d'une dizaine de jeunes femmes habillées de couleurs vives, grimpant dans un joyeux désordre sur la charrette, ne pouvant retenir leurs rires et donnant une impression de franche camaraderie ; et de l'autre côté, un autre plan moyen décrivant deux femmes très âgées, aux visages fripés et à l'air triste, toutes vêtues de noire. Les premières s'en vont, dans une ambiance de colonie de vacances, en chantant en chœur sur le chariot qui les mène vers le kolkhoz ; les secondes partent dans la direction opposée, celle de l'église, et leur solitude dans leur entêtement donne le sentiment d'une marginalisation de ces dernières. C'est en leur intimant d'abandonner cette coutume que les femmes reviennent dans le kolkhoz, comme si la cohabitation des valeurs de l'ancien régime avec les exigences de la collectivisation était impossible.

Ainsi par leur attachement aux valeurs traditionnelles, et par l'influence qu'elles exercent sur leur mari, ces femmes représentent un obstacle pour la collectivisation. Au même titre que les hommes qui sont décrits comme des traitres à travers leur réunion secrète et des personnages rétrogrades symbolisant l'ancien monde cosaque.

1.2 … Attachés à leur terroir….

Au même titre que la fidélité des femmes aux traditions, l'attachement des cosaques à leur terroir et la nature qui la compose représente un atout sur lequel s'appuie leurs manœuvres clandestines visant à déstabiliser le kolkhoz.

En effet dans le film d'Ivanov le cadre naturel de cette région du Don sert les intérêts des réfractaires à la collectivisation tant ils en usent pour garantir la discrétion de leurs manœuvres clandestines. Ce terroir qu'ils chérissent devient leur allié dans leur lutte contre les communistes. C'est en fin connaisseur de la région que Polovtsev fait plusieurs aller-retours au

[774] *Ibid.,* 45 : 00.

village, en pleine nuit, par des chemins de traverse que seuls les locaux peuvent connaitre[775]. On peut noter par exemple la séquence de la première partie du film qui décrit le dégel du fleuve au printemps en même temps que le retour de l'officier blanc à Grémiatchi-Log. Profitant de la fonte des cours d'eau, on l'observe remonter une rivière à cheval, sortant progressivement de l'eau comme s'il refaisait surface à la manière d'un sous-marin[776], accompagné d'une musique inquiétante, constituée de violons lancinants et aigües, qui présage de ses projets funestes.

Lorsque Timothée est de retour dans le film, c'est dans la forêt qu'il trouve refuge et qu'il rencontre opportunément Iakov venu marquer les arbres qui seront prochainement abattus. Les mots qu'il adresse à l'arbre qu'il s'apprête à couper, et que l'on retrouve dans le roman, montre toute l'affection qu'il porte à la nature qui l'entoure : « T'en as vu passer, vieux frère, des années ! Personne n'a eu pouvoir sur toi, et voilà pourtant ton heure de mourir. Ils vont te coucher, te mettre nu, trancher à la hache tes rameaux, tes surgeons, ta fierté. Et puis, ils t'emmèneront vers un étang, ils t'y planteront à l'endroit de la digue. Et tu pourriras dans l'étang du kolkhoz, jusqu'à que tu t'en ailles par morceaux. Alors les crues de printemps te balaieront au sortir de la combe, et ça sera fini… » [777]. En plus d'être un refuge pour les koulaks du village en fuite, la forêt et les arbres qui la compose deviennent l'égal des hommes dans l'esprit de Iakov, soulignant la valeur de la nature aux yeux de ces cosaques réfractaires.

En ce qui concerne Timothée, il continuera à se cacher dans la forêt jusqu'à la dernière partie du film. Alors qu'il tente d'assassiner Nagulnov, c'est grâce à la foisonnante végétation qui entoure le village et à sa capacité à s'orienter sur ces sentiers de nuit qu'il parvient à s'enfuir sans être inquiété par son ennemi (14 :50 III).

Finalement le terroir de cette région sert les intérêts des cosaques réfractaires aux mutations politiques et agricoles de la collectivisation. A l'instar de Iakov et de Thimotée, leur affection et leur connaissance intime du territoire fait écho à leur convictions conservatrices et à leur rejet du pouvoir soviétique, comme si son acceptation passait par l'abandon de ces coutumes et de cet attachement à la terre de leurs ancêtres.

[775] Ibid., Partie I, 2 : 16, 57 : 00, 1 : 18 : 33, 1 : 22 : 37.

[776] *Ibid.*, 1 : 09 : 15.

[777] *Ibid.*, partie 2, 45 : 29.

1.3 Aux relents barbares.

Bien que l'ensemble des cosaques hostiles à la collectivisation agissent avec discrétion et tentent de saboter le fonctionnement du kolkhoz en agissant de mauvaise grâce ou en influençant les plus indécis, une étincelle de leur ancienne nature barbare resurgit à travers deux actes violents.

Le premier est l'assassinat de Nikita Khoprov et de son épouse par Polovtsev et Thimothée relaté dans le film d'Ivanov uniquement. Les menaces de dénonciation que nous avons évoquées plus haut ont comme conséquence pour Nikita d'être la cible d'un cruel assassinat organisé par Polovtsev et Iakov auquel participe Thimothée. A la suite de la réunion secrète, Iakov s'entretient brièvement avec Polovtsev caché dans son grenier pour lui expliquer la situation[778]. Devant l'urgence, ce dernier n'a aucune hésitation et se met en route, armé, en direction de la maison de Khoprov. Lorsqu'ils sortent de chez Iakov, ce dernier accompagné de Polovtsev est attendu par Thimothée qui semblait faire le guet. Le cadre est obscur et seule la faible lueur de la lune éclaire la scène soulignant la dimension furtive de l'opération. Alors qu'ils marchent lentement sous ce ciel noir, on entend les aboiements des chiens, hors-champs, s'élever à leur passage, donnant une impression funeste à cette marche. Par un montage alterné, on retrouve Khoprov dans le lit conjugal, allongé paisiblement, se confortant dans l'idée de dénoncer les complotistes[779]. Ce contraste amené par cette alternance de plan fait monter la tension dramatique qui culminera au moment où Polovtsev et ses acolytes frapperont à sa porte.

Aux premières lueurs de l'aube, on observe leur silhouette filmée à contre-jour se déplaçant comme des ombres furtives, discrets dans leur avancée, soulignée par un lent travelling latéral, comme des prédateurs en chasse[780]. Réveillé par le bruit d'une personne frappant à la porte, Nikita se lève dans la pénombre de la chambre conjugale et sort du cadre laissant à la place une étrange lueur rouge[781] au milieu du mur comme annonçant le prochain crime de sang et accentue la tension dramatique. Usant d'une ruse consistant à se faire passer pour un jeune messager du kolkhoz, on entend Nikita ouvrir la porte alors que la caméra se concentre sur la face de son

[778] *Ibid.,* partie 1, 46 : 55.

[779] *Ibid.,* 48 : 42.

[780] *Ibid.,* 49 : 20.

[781] *Ibid.,* 50 : 00.

épouse encore assoupie : c'est à travers son visage que l'on suit le déroulement de l'assassinat. Ce procédé rend sa mort plus cruelle puisqu'elle se passe sous les yeux de son épouse et le subterfuge utilisé illustre la dimension sournoise de ses agresseurs ainsi que leur peu de scrupules.

Enfin le meurtre de son épouse finit de nous faire basculer dans la brutalité barbare. Alors qu'on entend le corps de Khoprov chuter lourdement, le plan moyen sur son épouse décrit son visage se crisper à la vue des inconnus qui se sont introduit dans sa chambre, tandis que son ombre s'étire sur le mur en arrière-plan. C'est alors que surgit soudainement, au premier plan, la silhouette de Polovtsev, masquant une grande partie du cadre, symbolisant ainsi sa volonté d'éviter les témoins. A l'instar d'une métaphore filée, Polovtsev, décrit comme une ombre furtive tout au long de la séquence, se jette comme une bête sauvage sur la jeune femme dont on ne distingue plus que l'ombre contre le mur, dévorée par celle de son agresseur[782] (50 :40).

Ainsi par les méthodes sournoises de ces agresseurs, furtifs comme des ombres ou des prédateurs sauvages dans la nuit, et leur cruauté, illustrée par cet effrayant double meurtre, on redécouvre la dimension barbare de ces cosaques à travers cette tuerie sanguinaire.

Comme nous l'avons vu plus haut, les femmes ne sont pas en reste lorsqu'il s'agit de freiner le développement du kolkhoz. Mais elles aussi peuvent être porteuse d'une brutalité sauvage comme le prouve le lynchage du héros Davydov qui a la particularité d'être décrit dans les deux films. Effrayé par une rumeur insinuant que leurs grains seraient bientôt transférés au bourg voisin de Iarskoï, les villageois réclament alors l'accès au bâtiment abritant les semences à Davydov qu'ils soupçonnent d'avoir les clés, lors d'une émeute fomentée par Iakov et ses complices. A cause de son entêtement à ne pas révéler où se trouve ces clés, il sera lynché au cours de cette courte insurrection. Dans les deux films, après une courte négociation avec Grigori Matvéiévitch, alias Goupillon, il est pris à parti par la gente féminine, regroupée comme une foule en colère. Alors qu'il tente de gagner du temps en expliquant que les clés sont chez Nagulnov, dans la version de 1939, ou chez lui, dans celle de 1959, il est emporté par une vague de femme en colère qui le poussent, le griffent ou l'insultent.

Dans le film de Raïzman, on l'observe littéralement poussée par la vague humaine que forme les femmes, filmées de dos par un plan moyen fixe. Elles remplissent progressivement le cadre qu'elle traverse comme une marée humaine, tout en poussant Davydov devant elles comme un

[782] Ibid., *50 : 40.*

corps repoussé par les vagues, dégageant ainsi une impression de force collective [783]. A la suite d'un plan décrivant les autres femmes du village venues grossir le flux de leurs camarades on aperçoit le grand-père Choukar, pris de panique, abandonnant ses chevaux et son chariot devant ce flux de femmes en colère comme s'il s'agissait d'un torrent inarrêtable qui risquerai de l'emporter. Au milieu des cris, Davydov est tiré jusqu'à chez lui et en ressort évidemment sans le fameux sésame qu'il prétend se trouver chez Nagulnov. C'est alors qu'une villageoise tente de fouiller ses poches puis se retrouve au sol, repoussé par le héros, et déclenche un nouvelle fois la colère de toutes ses camarades qui l'entourent pour le rouer de coup. Alors qu'il est placé au centre d'un cadre étroit, à travers un plan moyen, on le distingue à peine tant il est submergé par les bras de ces femmes qui l'agrippent en tous sens et le font disparaître de l'image, comme englouti par la colère populaire[784]. On le retrouve ensuite maintenu par les bras à travers un plan rapproché poitrine qui le décrit au centre d'un huis-clos formé par un mur de femmes, impression accentuée par l'étroitesse du cadre. C'est dans cette situation qu'une grand-mère lui assène des coups de poing au visage comme dans un passage à tabac, illustrant au passage la violence dont elles font preuve.

Dans la version d'Ivanov, on retrouve cette esthétique de la vague populaire emportant le héros[785] qui devient le bouc-émissaire de la colère des femmes. Mais à la différence de celle de Raïzman, on les retrouve se livrant à un saccage en règle de la maison de Nagulnov à la manière d'un pillage barbare[786]. Une caméra à l'intérieur de la pièce permet un travelling circulaire lors de l'entrée de cette foule en colère donnant l'impression d'assister au passage d'un tourbillon humain saccageant la pièce sur son passage comme le suggère les feuilles et les plumes contenues dans les oreillers déchirés voletant en tous sens. A l'entrée des premières femmes la caméra commence son travelling et les décrits jetant des papiers en l'air, renversant le contenu des armoires sur le sol, déplaçant les tableaux ou encore soulevant le bureau dans un brouhaha infernal. Enfin, un plan rapproché poitrine décrit Davydov, dos tourné, encaisser un coup de poing à la mâchoire[787] qui le fait reculer jusqu'à la caméra, obstruant brièvement le cadre,

[783] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 1 : 03 : 48.

[784] *Ibid.,* 1 : 05 : 08.

[785] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie II, 24 : 16, 26 : 45.

[786] *Ibid.,* 24 : 50.

[787] *Ibid.,* 25 : 39.

soulignant ainsi la violence du choc en même temps qu'il met en lumière la brutalité de cette intrusion.

De plus, la version d'Ivanov permet aussi de prendre conscience que les hommes, en instrumentalisant la panique des femmes, en font une sorte de bras armé de leur lutte contre la collectivisation. Lorsque les femmes du village escortent de force le héros, un plan de demi-ensemble tourné en plongée permet de distinguer la taille de cette foule qui se déplace vers la maison de Nagulnov[788]. Mais lorsque tout le groupe est parti, il reste au milieu du cadre Atamantchoukov, Iakov et Goupillon regardant la foule s'éloigner avec satisfaction[789]. Les dernières secondes de ce plan permettent de désigner les vrais responsables de cette émeute et de l'agression de Davydov et suggèrent que ce déferlement de violence barbare est la conséquence de leur travail de sape quotidien.

On retrouve finalement un fond barbare chez ces cosaques réfractaires dans les deux films. Si certains hommes cosaques sont les auteurs d'un double assassinat froid et sans scrupules préparé et effectué à la façon de prédateurs sauvages, les femmes cosaques provoquent une émeute qui conduit au lynchage sauvage du héros Davydov, emporté par la marée populaire. Enfin la manière dont se conclut cette émeute, avec l'arrivée de la milice cosaque venue corriger les insurgés en les chargeant à cheval nous renvoie momentanément aux anciennes batailles épiques des cosaques, mais surtout, elle rappelle qu'il ne faut que peu de choses pour que ce village et cette région basculent de nouveau vers leur ancien mode de vie brutal, cette étincelle barbare étant toujours présente en filigrane.

Nous pouvons donc conclure que les cosaques réfractaires appartiennent, dans ces deux films, à la tranche la plus rétrograde du village. Si les hommes qui appartiennent à la ligue pour la libération du Don ont la particularité de symboliser l'ancien monde, ils se remarquent aussi par leur attachement au terroir et dont la maitrise représente un appui crucial dans leurs opérations clandestines. Enfin le meurtre auquel participe Polovtsev, Iakov et Thimothée met en lumière leur dimension barbare à travers leur capacité à se comporter comme des prédateurs sauvages lors de cette assassinat, tout en faisant preuve d'une froide cruauté et de peu de scrupules avec l'épouse de Nikita. De leur côté, les femmes démontrent leur dimension rétrograde par leur attachement aux traditions mais surtout par l'obstacle qu'elles représentent pour le kholkoz,

[788] *Ibid.,* 24 : 40.

[789] *Ibid.,* 24 : 50.

usant de leur influence morale et physique pour en freiner le développement. Enfin le lynchage auxquelles elle se livrent fini de nous convaincre de l'existence de cette barbarie sous-jacente chez ses villageoises. Ainsi nous avons le sentiment que plus le cosaque est attaché à ses valeurs traditionnelles et à son terroir plus il est réfractaire aux communistes, à la collectivisation et se rapproche de la figure du barbare, comme si l'abandon de ses anciennes coutumes était la condition permettant aux cosaques de passer dans le monde moderne et de devenir plus civilisés en étant favorables aux doctrines du parti.

2. Des cosaques symboles de libertés.

Cependant, nous verrons que les cosaques de Grémiatchi-Log ne sont pas tous sur la même ligne que ces dissidents. Au contraire, certains apparaissent comme des symboles de liberté à travers leur capacité à se défaire du carcan social de cette société pour se tourner vers le parti, et venir contredire par leur engagement les desseins de leurs camarades insurgés. Enfin nous verrons que ces dissensions politiques entre anti et pro kolkhoz aboutissent, dans les meetings organisés par le parti, à une liberté de ton et de paroles faisant écho au symbole de liberté que furent les assemblées cosaques de jadis, marquées par leurs traditions égalitaires où, en théorie, chacun était libre de s'exprimer et où les décisions importantes étaient votées à mains levées, chaque voix ayant la même valeur.

2.1 Des cosaques qui s'émancipent.

Si nous venons d'observer qu'une partie des cosaques du village étaient réactionnaires et s'agrippaient à leurs traditions, une autre partie profite de l'organisation du kolkhoz pour s'émanciper et forment d'intéressant contrepoints aux groupes sociaux que nous venons de décrire et réconcilient le monde cosaque avec celui du communisme.

2.1.1 Varia.

Alors que nous nous sommes aperçus du rôle négatif des femmes sur le développement du kolkhoz, il est intéressant de se pencher sur le cas de de Varia Kharlamova qui deviendra l'épouse de Davydov dans le film de 1959. Alors que cette jeune femme (décrite comme une adolescente dans le livre) est tombée amoureuse du héros sans que ce dernier ne s'en aperçoive, elle abandonne sa posture de femme traditionnelle cosaque à mesure qu'elle s'en approche, pour finir par s'émanciper des coutumes et devenir une femme moderne.

Leur première rencontre se déroule lors d'un repas en plein air avec les paysans du kolkhoz auquel participe Davydov. Alors qu'il se restaure, ce dernier s'aperçoit qu'il est regardé avec insistance par une jeune paysanne à l'autre bout de la table. Un gros plan sur son visage[790] décrit une mine juvénile, guindée dans un châle ne laissant apparaitre qu'une petite mèche de cheveux au-dessus de ses yeux. Accentuée par l'étroitesse du cadre, son visage semble emprisonné par son étoffe nouée avec rigueur sous son menton duquel ne s'échappe que ses yeux bleus et son regard perçant. Dans le plan d'ensemble suivant, la plongée permet de rendre compte de la distance qui sépare les deux personnages autour de la table, comme il suggère l'éloignement des deux mondes auxquels ils appartiennent, celui de la paysannerie traditionnelle pour Varia, et le nouveau monde communiste représenté par Davydov. Elle paraît, à ce stade du film, repliée sur son univers traditionnel comme le suggère son attitude lorsque Kondrat révèle à Davydov qu'elle pense à lui tous les jours. Visiblement déstabilisée par ces révélations, elle réagit par un reflexe nerveux consistant à vérifier que son châle est bien noué et sa robe boutonnée que l'on observe par un plan rapproché poitrine nous laissant distinguer l'usage qu'elle fait de ses mains[791]. Finalement elle finira par s'enfuir du repas, gêné des moqueries des villageois. Ainsi la Varia du début de l'intrigue ressemble encore à une jeune fille repliée sur les valeurs traditionnelles du monde cosaque, intimidée par le héros qui l'attire, symbolisant le communisme.

Après être réapparu brièvement au côté du héros au labour et, à l'abris des regards, durant une nuit passée sur l'exploitation qui fut l'occasion d'un premier rapprochement, on retrouve Varia prenant parole lors d'un meeting regroupant une grande partie des villageois, relaté dans la troisième partie du film. Alors que les cosaques doivent voter pour l'admission de Kondrat au parti communiste, l'inévitable grand père Choukar s'y oppose fermement malgré les rires qui

[790] *Ibid.,* 1 : 01 : 58.

[791] *Ibid.,* 1 : 02 : 29.

ponctuent chacune de ses saillies à l'encontre de son camarade. C'est alors qu'à la surprise générale, Varia demande à prendre la parole devant le public pour défendre le candidat[792].

Au début de cette séquence, un plan rapproché poitrine filmé en plongé permet de situer la jeune femme au milieu de la foule de cosaques venue assister au meeting, comme si elle n'était qu'un personnage ordinaire dans cette masse humaine. A la surprise générale, elle est invitée à se présenter face à l'assemblée, après s'être signalée à Nagulnov, pour exprimer son point de vue[793]. Le plan rapproché poitrine la présente sur la droite du cadre, face à la caméra et au public, laissant place aux silhouettes de Nagulnov et Davydov stupéfaits à l'arrière-plan, sur la gauche du cadre. Varia porte toujours son châle sur la tête mais ne l'a pas noué cette fois, laissant apparaitre sa gorge et une partie de ses cheveux en public. Alors qu'elle rappelle justement à tous la valeur du travail de Kondrat et qu'elle contredit le grand-père Choukar, un zoom de la caméra vient progressivement filmer son visage en gros plan, comme pour symboliser l'attention que capte sa surprenante éloquence[794]. C'est alors qu'elle replace son châle sur ses épaules et apparait alors tête nue, les cheveux attachés, sous les yeux de Davydov que l'on distingue en flou au-dessus de son épaule droite, à l'arrière-plan, comme si cette révélation politique était le fruit de son influence. L'abandon de son châle sur ses épaules en public et sa prise de conscience politique, reflétée par l'éloquence qu'elle se découvre dans la défense de Kondrat, marque une nouvelle étape dans l'émancipation de la jeune femme.

Enfin elle tentera d'échapper au carcan social qui pèse sur sa vie de femme cosaque par l'amour qu'elle porte à Davydov et par la perspective d'un mariage avec ce dernier. En effet, on la retrouve confuse, en pleine nuit dans les bois expliquant au héros les raisons de sa peine[795] : elle l'aime, mais sa mère veut la marier au jeune Vania Obzinov qui possède une situation confortable. Par sa position d'ainée d'une famille de six enfants, dont le père est mort et la mère malade, elle explique l'impasse dans laquelle elle se trouve en espérant un geste de Davydov qui la sauverai de son destin, celui d'un mariage de raison qui se conforme aux traditions. Ainsi la séquence décrivant le héros faire sa demande à la mère de Varia illustre la dernière étape de sa progressive émancipation qui la voit s'arracher aux coutumes du monde cosaque.

[792] *Ibid.,* Partie III, 1 : 00 : 08.

[793] *Ibid.,* 1 : 00 : 40.

[794] *Ibid.,* 1 : 00 : 56.

[795] *Ibid.,* 1 : 09 : 00.

Lorsque le héros parvient devant la maison de sa future épouse, il y rencontre sa mère, surprise de voir le président du kolkhoz de si bonne heure. Leur rencontre est filmée par un plan moyen plaçant les deux personnages au centre du cadre et qui laisse apparaître une cour en désordre en arrière-plan peuplée de quelques poules, ce qui souligne les origines modestes de cette famille où a grandi Varia[796]. Ce constat trouve confirmation à l'intérieur de la maison grâce à un travelling circulaire permettant de rendre compte de la sobriété des lieux[797]. La demande en mariage de Davydov provoque une explosion de joie chez Varia qui se précipite dans les bras de sa mère, réunies au centre d'un plan rapproché poitrine qui les décrit enlacées l'une dans l'autre[798]. Sur un ton de reproche et en lançant un regard sévère sur le héros, la mère, qui par son accoutrement symbolise le monde traditionnel des cosaques, lance un regard sévère sur le héros et sur un ton de reproche regrette de ne pas avoir été consulté, puis insinue que les anciens marins ne font pas de bons maris. A mesure qu'elle lance ces paroles qui éloignent Varia de son amour, elle s'agrippe à cette dernière comme elle s'accroche à ses valeurs. Elles se retrouvent joue contre joue, les mains de la mère sur la tête de la fille, comme si elle ne voulait jamais la quitter[799]. Finalement, les garanties apportées par Davydov et surtout le projet d'envoyer Varia à l'école d'agriculture pour qu'elle devienne agronome finit par rassurer sa mère. On retrouve cette dernière apaisée, placée entre sa fille et le héros au centre d'un plan rapproché taille où on remarque juste au-dessus de sa tête la présence d'une icône religieuse, la désignant comme le symbole de l'ancien régime dans cette scène.

Définitivement libérée de son carcan social, elle trouve le chemin de l'émancipation quand elle part pour la ville afin d'étudier[800]. Alors que dans le roman, elle part en compagnie de Davydov, elle quitte seule village dans le film, mettant en lumière son statut de femme moderne, menant désormais sa vie en totale indépendance. D'ailleurs le gros plan[801] décrivant les amoureux faisant leurs adieux place Varia, assise sur le chariot, au-dessus de Davydov, grâce à l'utilisation d'une légère contre-plongée, comme si elle n'était plus sous la protection de quiconque.

[796] *Ibid.*, 1 : 14 : 22.

[797] *Ibid.*, 1 : 14 : 50.

[798] *Ibid.*, 1 : 16 : 21.

[799] *Ibid.*, 1 : 16 : 40.

[800] *Ibid.*, 1 : 27 : 50.

[801] *Ibid.*, 1 : 28 : 04.

Grâce à l'influence du héros, Varia passe progressivement du profil de la jeune paysanne au style typique et au caractère réservé à celui d'une femme émancipée. Elle s'arrache aux coutumes de son milieu social d'origine et à son destin de femme cosaque pour acquérir une forme d'indépendance en même temps qu'elle se dévoile d'un point de vue vestimentaire et qu'elle se rapproche sentimentalement du président du kolkhoz.

2.1.2 Les candidats à l'admission au parti.

A l'inverse du groupe de villageois réfractaires que nous avons évoqué, on trouve des cosaques qui décident de se rapprocher du parti et de ses thèses, avant de finir par le rejoindre comme Kondrat, dont nous avons déjà évoqué l'influence de son épouse, Hyppolyte Chaly le forgeron, et le grand-père Choukar. Dans les deux films, ces personnages forment un contrepoint à leurs homologues réactionnaires.

Le premier est un cultivateur moyen que nous avons déjà pu observer réfléchir à la cession de ses bœufs au côté de son épouse. Après avoir longuement hésité, il prit la décision, de les mener au kolkhoz, contre l'avis de sa femme. Cet épisode représente la première étape de Kondrat vers son adhésion au parti car ce dernier va poursuivre son cheminement intellectuel tout au long de l'intrigue comme le rapporte cette séquence du film d'Ivanov où il se confie à Davydov, durant une nuit à la ferme collective[802]. Au centre d'un plan moyen décrivant le président du kolkhoz, au lit, et Kondrat assis à sa droite, le cosaque se livre à une confession sur son désir d'entrer au parti dont la sincérité est soulignée par le caractère intimiste de la scène se déroulant dans la pénombre du dortoir, en pleine nuit, alors que tout le monde est couché. Cette impression est confirmée par un lent travelling avant qui rétrécit le cadre à mesure que Kondrat se confie, jusqu'à obtenir un plan rapproché poitrine des deux personnages, comme s'il s'agissait d'un tête-à-tête intime. Il explique que malgré ses efforts, reconnus de tous au kolkhoz, il ne pourra jamais entrer au parti car il ne parvient pas à se défaire du sentiment de propriété privée qui s'empare de lui quand il revoit ses bœufs ou son cheval à la ferme collective. Enfin un gros plan sur son visage[803] baigné de lumière qui met en valeur son expression pensive, illustre

[802] *Ibid.,* Partie II, 1 : 07 : 51.

[803] *Ibid.,* 1 : 08 : 55.

cheminement intellectuel qui se poursuit dans son esprit, avant qu'il ne demande l'avis de Davydov.

Enfin on le retrouve en toute humilité au meeting de son admission, que nous avons déjà évoqué à propos de Varia, au côté de sa femme. Alors que Choukar remet en cause son entrée dans le parti, un plan moyen rapproché taille[804] le décrivant debout au milieu des autres candidats montre l'enjeu crucial que représente cette admission pour lui. Rasé, coiffé et arborant une chemise neuve, son émoi est trahi par le cadre qui laisse apparaître sa *papakha* qu'il pétri nerveusement entre ses mains alors qu'il répond aux critiques de Choukar. On peut aussi signaler dans ce plan la présence de son épouse à l'arrière-plan, en habit du dimanche, suggérant l'importance de la situation pour le couple. Finalement, il sera défendu par Varia puis admis au parti en même temps que Chaly. A travers ce personnage, on retrouve le cheminement intellectuel du cultivateur moyen dont les profondes réflexions le mènent vers un engagement sincère envers le communisme.

Chaly est le maréchal-ferrant du village et représente le type même de l'ouvrier exemplaire à l'instar d'un Stakhanov. Allié du héros, il montrera sa loyauté en l'aidant à débusquer les antis et finit par rejoindre les rangs du parti. On le découvre au début du troisième livre d'Ivanov alors qu'il est récompensé publiquement pour son travail fourni au kolkhoz durant une cérémonie. Il démontre lors de cet épisode une grande humilité qui tranche avec l'exploit qu'il a réalisé et les honneurs qui lui sont fait. Au début de cette séquence, on l'aperçoit devant sa maison, se nettoyant les mains que laisse apparaître ce plan rapproché taille[805]. Grâce à la contre-plongée, on a le sentiment d'être face à une force de la nature, un infatigable ouvrier qui travaille même le jour où des honneurs doivent lui être rendus, le rapprochant par son abnégation de la figure du célèbre Stakhanov. Davydov le désigne alors en exemple à la population, puis rappelle l'exploit que constitue la réparation d'une cinquantaine de charrue en un peu plus d'un mois, avant de mettre la foule au défi d'égaler Chaly dans ses efforts sous peine d'être la honte du pays, comme si nous assistions à une résurgence de la propagande stakhanoviste. Un plan rapproché poitrine sur Chaly permet de mesurer son émotion à l'évocation de son travail par les grandes bouffées d'air qu'il respire, gonflant sa poitrine puissante dont le mouvement est amplifié par la présence de ses grandes mains de

[804] *Ibid.*, Partie III, 59 : 15.

[805] *Ibid.*, 2 : 51.

travailleur à cet endroit[806]. Lorsqu'il reçoit sa prime pour son travail, un assortiment d'outils divers, il est filmé dos à la caméra, par un plan large qui permet de distinguer la foule venue le fêter. Ce procédé met en valeur sa taille, supérieure à toute les autres, qui le désigne symboliquement comme le meilleur d'entre eux dans cette image[807]. Enfin lorsqu'il se lance dans son discours de remerciement, un nouveau plan rapproché poitrine laisse apparaître ses mains noires de cambouis sur la malle contenant les outils, tandis qu'il hésite sur chaque mot, soulignant son manque d'instruction[808]. La séquence se termine sur une *Internationale* jouée au violon et à la balalaïka, réconciliant pendant quelques instants les traditions cosaques et le communisme.

A la suite de cette cérémonie se déroule un entretien entre Davydov et Chaly dans l'atelier de ce dernier. Dans cette séquence, il démontrera sa loyauté envers le président du kolkhoz en lui révélant le retour secret de Thimothée qui fut banni de la région avec son père après leur expropriation dans la première partie du film, ainsi que les manigances de Iakov troublant le fonctionnement du kolkhoz. Constamment au travail on retrouve Davydov assis, face à la caméra, dans un plan rapproché taille qui laisse apparaître à l'arrière la silhouette du maréchal-ferrant en plein travail, comme s'il ne s'arrêtait jamais de travailler[809]. Alors qu'il exprime son avis sur le fonctionnement du kolkhoz et son hostilité à l'égard de Iakov, on le voit frapper avec force sur une pièce de métal tandis que ses coups de marteau rythment ses phrases, comme s'ils illustraient sa colère à l'égard de ce dernier. La pénombre du cadre dont la seule lumière vient du feu de la forge souligne la confidentialité de cette rencontre. Arguant que Davydov ne passe pas assez de temps au kolkhoz pour voir constater les manœuvres sournoises de Iakov, il décide de lui révéler le retour de Thimothée qui s'est évadé et se cache dans les faubourgs du village. Cette confidence[810] est accompagnée d'un plan rapproché poitrine rapprochant les visages des deux personnages dans un cadre étroit, illustrant la proximité de leur relation, à l'instar d'un allié conseillant le héros.

Dans la dernière partie du film, on retrouve Chaly lors du meeting d'admission de Kondrat que nous avons évoqué plus haut. Cet épisode est l'occasion pour le forgeron de prendre à parti l'un

[806] *Ibid.,* 3 : 23.

[807] *Ibid.,* 4 : 30.

[808] *Ibid.,* 5 : 30.

[809] *Ibid.,* 6 : 40.

[810] *Ibid.,* 8 : 40.

des ennemis de la collectivisation, Iakov, et de choisir officiellement son camp à travers sa demande d'entrée au parti [811]. Tout de rouge vêtu, il est filmé en contre-plongée par un plan rapproché poitrine, qui le place dans une position dominante par rapport aux autres spectateurs que l'on remarque derrière lui. Il demande à Iakov, sur un ton inquisiteur, pourquoi ne fait-il pas sa demande d'admission au parti alors qu'il administre le kolkhoz. Ce dernier dans une posture qui contraste avec celle de Chaly, assis, la mine basse, répond qu'il n'est pas assez instruit pour entrer au parti[812]. Il s'en suit alors un combat rhétorique entre les deux personnages, illustré par un plan large les plaçant à droite et à gauche de l'assemblée, comme s'ils symbolisaient deux camps opposés[813]. Par ce procédé, ils sont décrits debout, se faisant face comme deux belligérants ennemis au milieu de cette assemblée assise. Alors que Iakov lui rétorque que lui non plus n'appartient pas au parti, Chaly traverse la salle pour se planter devant lui, comme si un combat allait avoir lieu. Les deux personnages sont alors face à face à l'instar d'un duel comme le suggère le plan rapproché poitrine mettant en scène les deux protagonistes tout proches l'un de l'autre. Tournée en légère contre-plongée, elle met en valeur la taille imposante de Chaly et le regard intimidant qu'il pose sur Iakov, comme deux boxeurs avant un combat[814]. Alors qu'on pourrait s'attendre à une bagarre, Chaly, suivi par un travelling latéral, tourne les talons et se dirige vers la tribune pour annoncer qu'il veut rejoindre le parti. Il justifie cette démarche en expliquant que c'est parce que Iakov ne veut pas appartenir au parti que lui s'y engage. Ainsi par cet engagement il démontre son opposition au groupe des antis en même temps que sa loyauté aux communistes et suggère que le seul moyen pour lutter efficacement contre les cosaques réfractaires à la collectivisation est de rejoindre les rangs du parti. Finalement Chaly représente le travailleur modèle, intègre et loyal envers les institutions communistes qu'il rejoint naturellement après être devenu un allié intime du héros.

Le grand-père Choukar, cocher du kolkhoz, représente la frange la plus âgée des cosaques, celle d'une génération qui a grandi sous l'ancien régime et qui est par conséquent la plus attaché aux valeurs traditionnelles. Pourtant il est, dès le début des deux films, proche des membres de la cellule communiste locale composée de Nagulnov, Davydov et Razmiotnov, qu'il accompagne

[811] *Ibid.,* 1 : 03 : 00.

[812] *Ibid.,* 1 : 03 : 42.

[813] *Ibid.,* 1 : 04 : 33.

[814] *Ibid.,* 1 : 04 : 47.

à la première dékoulakisation des deux versions (celle de Titok pour celle de 1959, celle de Lapchinov pour celle de 1959), comme s'il appartenait au parti.

Dans le film d'Ivanov, on le découvre racontant l'histoire de son surnom alors qu'il attend les membres du soviet pour participer à l'expropriation de Titok[815]. Au centre d'un cadre où il est entouré d'un groupe de villageois venus se joindre à cette opération, il donne l'impression d'être l'une des figures incontournables de ce mouvement de dékoulakisation comme le suggère l'utilisation de la contre-plongée conjuguée à un plan rapproché poitrine pour souligner son importance pour ses camarades. Après avoir révélé que son nom venait de *chtchouka* (le brochet), conséquence d'une péripétie de son enfance qui lui valut d'être pris par un hameçon qui lui transperça la joue, il salue Davydov qui lui rappelle qu'il était beaucoup moins enthousiaste lorsqu'il arrivait au village pour former un kolkhoz, puis ils se mettent en route pour la demeure de Titok.

Dans la délégation qu'ils forment à l'écran, Choukar prend une position de leader, emboitant le pas aux deux membres du soviet comme le montre un plan large décrivant leur marche et laissant apparaître leur destination en arrière-plan[816]. Face à la femme de Titok, le trio Nagulnov-Davydov-Choukar prend les devants. Par un plan large englobant la pièce principale, on observe au premier plan un veau placé au centre du cadre, au second plan, à gauche, les trois personnages précédemment cités, à droite, la femme de Titok et enfin quelques cosaques au fond de la pièce, à l'arrière-plan. Tourné en légère contre-plongée, le plan met en valeur le trio et donne l'impression que Choukar est aussi grand que ses deux camarades, comme s'il faisait parti des responsables de cette expropriation[817]. Cette impression est confirmée par son positionnement dans la scène car, même s'il est celui qui se tient le plus éloigné de l'épouse de Titok, il est le personnage le plus proche de la caméra comme l'indique ses jambes que le plan d'ensemble nous laisse voir. Par ce procédé il donne l'impression d'être en première ligne dans cette opération. D'ailleurs il se permet de participer à l'interrogatoire de la femme de Titok et traverse le champ de la caméra pour se tenir devant elle, se plaçant pour de bon en première ligne, avant que Nagulnov ne le rappelle à l'ordre. Notons que dans l'adaptation de Raïzman, Choukar participe à l'expropriation de Lapchinov mais il n'apparaît que très brièvement dans

[815] *Ibid.*, Partie I, 30 : 33.

[816] *Ibid.*, 32 : 42.

[817] *Ibid.*, 33 : 24.

la maison où il se signale par sa maladresse, faisant tomber avec fracas plusieurs bibelots d'une étagère[818].

Ayant choisi son camp, il se révèle un allié crucial pour le héros Davydov lors de l'émeute que nous avons commentée plus haut. Dans le film d'Ivanov, il fait une apparition surprenante alors qu'il est caché dans une meule de foin près d'une haie et tente de retenir le héros qui se précipite vers le vacarme produit par l'émeute[819]. Précédé d'une poule voletant dans les airs, il sort avec difficulté de sa cachette dont l'incongruité vise à faire rire le spectateur. Assis en hauteur sur la haie, sa position, accentuée par l'utilisation de la contre-plongée, lui permet de dominer Davydov et de le mettre en garde contre le danger qui l'attend comme une figure tutélaire et protectrice se tenant devant lui[820]. Après cette émeute, Choukar comprend qu'il est désormais perçu comme un partisan du communisme aux yeux des cosaques dissidents. Pensant qu'il est l'une des victimes de cette émeute, il décide de demander son admission, imaginant la sécurité que lui apporterait une fonction au parti[821]. Malgré l'opportunisme de sa démarche, il montre du respect aux institutions communistes, ce qui illustre sa loyauté envers le parti. Après avoir expliqué les raisons de sa venue au comité, il s'assied sur un tabouret, au centre d'un plan rapproché poitrine mettant en valeur son air sincère et sa tête qu'il découvre par respect pour ses interlocuteurs[822]. De plus, la contre-plongée sur son visage digne accentue la solennité de sa demande. Lorsque Nagulnov s'approche de lui[823], il est filmé par un plan rapproché taille qui place son visage bien au-dessus de celui de Choukar assis, au point qu'il doit courber son dos pour lui adresser la parole, illustrant ainsi sa supériorité hiérarchique, accentuée par la contre-plongée, comme un chef parlant à un subordonné.

Finalement, il est éconduit à cause de ses coutumes religieuses, signe qu'il reste malgré tout un vieux cosaque attaché aux traditions. Pourtant cela ne l'empêchera pas de continuer à côtoyer ses amis communistes auprès desquels il s'émancipe comme lorsqu'il apprend à lire à côté de Nagulnov[824]. Alors qu'il parvient à lire des mots dans un dictionnaire, il n'arrive pas à en

[818] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 32 : 15.

[819] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie II, 19 : 45.

[820] *Ibid.,* 19 : 56.

[821] *Ibid.,* 32 : 02.

[822] *Ibid.,* 32 : 52.

[823] *Ibid.,* 33 : 30.

[824] *Ibid.,* Partie III, 9 : 56.

déchiffrer la définition, pensant par exemple que le terme aquarelle désigne une jolie fille, ce qui vise à susciter l'amusement du spectateur. Assis à la table de Nagulnov dans une pièce sombre éclairée par la lueur d'une bougie, il est filmé par un plan rapproché poitrine qui laisse apparaître l'arrière de l'épaule de son camarade au premier plan. La frêle lumière vient mettre en valeur son visage et les lunettes qui s'y trouvent, que l'on voit pour la première fois du film. Elle permet aussi de distinguer les mouvements de tête de Choukar qui lève les yeux à chaque définition pour être sûr que son camarade a bien entendu. Comme si le vieillard était une personne de sa famille, Nagulnov, qu'il dérange alors qu'il essaye d'apprendre l'anglais, fait preuve d'une grande patience à son égard comme l'indique un gros plan[825] sur son visage crispé par une colère contenue, décrivant le regard noir qu'il lui lance. Ainsi par le contexte intime de cette séance de travail nocturne, on a le sentiment que Nagulnov et Choukar sont comme deux partenaires cherchant à s'instruire et à se former pour être les plus utiles au parti.

Les considérant comme une sorte de famille, à l'instar de Nagulnov, Choukar se sent si proche d'eux que ce n'est pas un hasard s'il est chargé de veiller sur les tombes de ses ex-camarades. Son visage est marqué par la tristesse et par le temps qui passe[826] comme l'illustre un gros plan qui laisse apparaître des rides profondes, alors qu'il est en compagnie de Varia venue se recueillir sur la tombe de Davydov. De plus, la lumière crépusculaire qui l'éclaire vient accentuer le caractère morne de cette entrevue. Un plan rapproché poitrine sur Choukar voulant réconforter Varia le décrit se faisant le porte-parole de Davydov, le visage tourné vers les sépultures, il rappelle qu'il l'aimait sincèrement avant de finir par un *Fact !*[827] . Cette expression, utilisée systématiquement par Davydov durant toute l'histoire, se retrouvant dans la bouche de Choukar, donne l'impression d'une réincarnation momentanée du président du kolkhoz, comme si le vieillard était devenu son relais dans le monde des vivants et que c'est à travers lui que Davydov et ses compagnons continuent d'exister. La réaction de Varia est d'ailleurs sans équivoque. Lorsqu'elle entend ce mot, le plan rapproché poitrine permet de voir son visage se tordre de douleur avant de sortir du cadre en courant et en sanglotant bruyamment comme si elle venait d'assister à une brève apparition de son défunt fiancée. Ainsi Choukar apparaît comme une exception au sein de la frange la plus âgée des cosaques. Bien qu'il ait de mauvais à priori sur la collectivisation et qu'il ne peut totalement se détacher des anciennes

[825] *Ibid.,* 11 : 17.

[826] *Ibid.,* 1 : 38 : 46.

[827] *Ibid.,* 1 : 39 : 14.

coutumes qu'il a toujours connues, il se rapproche des personnages communistes de l'histoire qui constituent presque une deuxième famille pour lui. D'une certaine manière, il fait le lien entre le monde traditionnel des cosaques et celui du nouveau du monde communiste et réconcilie ces deux univers.

Nous pouvons donc conclure que ce groupe de villageois forment un intéressant contre-point au groupe des antis que nous avons évoqué plus haut. Bien qu'ils ne soient pas tous convaincu au départ du bien-fondé de la collectivisation comme Kondrat et Choukar, ces cosaques demeurent loyaux et se rapprochement progressivement du pouvoir communiste. Grâce à l'influence de personnages comme Davydov ou Makar, ils s'émancipent des traditions anciennes de leur société pour se rapprocher de la modernité incarnée par les thèses du parti communiste comme dans le cas de Varia. Enfin, à travers le comique qui accompagne les péripéties de Choukar, la sincérité qui caractérise Kondrat ou encore la dimension stakhanoviste du personnage de Chaly, ces protagonistes sont dépeints positivement tout au long de l'histoire, contrairement au groupe de sournois complotistes sévissant dans le village. Ainsi, ils paraissent dignes d'être des communistes par par la mise en valeur de leur caractère positif au sein de la société.

2.2 Louchka, une femme libre.

Le cas de la jeune femme Louchka est différent de ceux que l'on vient de commenter. Bien qu'elle représente elle aussi un symbole de liberté par sa détermination à échapper aux codes sociaux traditionnels, cette femme tentatrice ne cherche pas à se rapprocher du parti et ne prend pas part à cette confrontation entre antis et pro kholkoz. A ce titre, elle fut l'épouse de Nagulnov, la maîtresse d'un fils de koulak, Thimothée, et du président du kolkhoz, Davydov. En effet, tout au long de ces adaptations, elle est habitée par le désir d'aimer librement.

C'est par exemple le cas lorsqu'elle assiste au départ de son amant Thimothée pour le cercle polaire. Cette séquence illustre cette volonté de montrer librement son amour malgré le tabou social qui entoure leur relation. Dans le film de Youli Raïzman, on l'observe dans la foule assistant à l'arrestation de Thimothée après l'expropriation de sa famille[828]. Au centre d'un plan

[828] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 35 : 18.

rapproché poitrine, entourée de villageois, elle crie avec stupeur le nom de son amant quand elle découvre qu'il est arrêté, alors qu'un plan montrait la présence de son mari sur les lieux quelques instants auparavant. Elle met alors la main devant sa bouche, comme si elle venait de trahir un secret au milieu d'une foule saturant une grande partie de l'arrière-plan, ce qui vient amplifier son nombre comme son poids social dans cette situation. D'ailleurs, emmitouflée dans des vêtements d'hiver, la main couverte d'une moufle qu'elle porte à son visage, Louchka donne l'impression qu'elle cherche à se dissimuler. Pourtant, elle cède à ses pulsions et crie une nouvelle fois son nom à travers un nouveau plan rapproché poitrine qui laisse apparaître à l'arrière-plan une villageoise qui la regarde avec surprise[829]. Cette fois ses mains ne lui servent plus à se dissimuler mais à s'agripper à la haie, comme si l'amour qu'elle lui portait était, pendant un instant, plus fort que les conventions sociales. Lorsqu'elle reprend ses esprits, elle se retourne côté foule, filmée de dos par un plan large, rapproché taille, où l'attendent les yeux réprobateurs de ses concitoyens que laisse apparaitre la largesse du cadre. On la distingue porter ses mains sur son visage, surmonté d'un châle, qu'elle baisse de honte, puis se frayer un chemin dans la foule qui s'écarte sur son passage en poussant des rires moqueurs. Dans cette séquence, elle manifeste donc une liberté d'aimer qui la met en lumière malgré les réactions des villageois qui voient avec hostilité une femme trahir publiquement un tabou social.

Louchka parait bien plus imperméable aux regards et aux critiques des autres habitants que dans la version de 1959. Alors que Thimothée est emmené au côté de son père dans un chariot quittant le village sur une route longée par une foule de villageois venus assister au départ de plusieurs familles de koulaks, on découvre la jeune femme au premier rang des spectateurs. Son visage inquiet, scrutant celui de son amant, est illustré par un plan rapproché taille l'insérant entre deux villageoises ce qui souligne le caractère public de l'évènement, auquel participe aussi Nagulnov, signalé quelques secondes auparavant par un plan rapproché poitrine où il se pose en observateur depuis le bureau des soviets[830].

Lorsqu'elle croit reconnaître Thimothée dans le cortège de chariots, Louchka crie plusieurs fois son nom, ce qui ne manque pas d'attirer vers les regards malveillants de ses voisins[831] comme le présente un plan rapproché poitrine qui laisse apparaître le regard désapprobateur des autres femmes à l'arrière-plan. Lorsque Thimothée entend Louchka, il descend immédiatement de son

[829] *Ibid.,* 35 : 31.

[830] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie I, 51 : 50.

[831] *Ibid.,* 52 : 25.

chariot et part à la recherche de sa maîtresse. Mais lorsqu'il l'aperçoit enfin, un plan rapproché poitrine filmé de face, le décrit avançant vers la caméra qui suit son visage en accentuant l'angle de la contre-plongée[832], comme s'il arrivait tout près de la haie et qu'il n'était qu'à quelques mètres de la rejoindre. C'est alors que son père, qui poursuit son chemin en chariot dans la direction opposée, suivi par un travelling latéral amplifiant sa vitesse, le somme de remonter à bord. Cela suffit à stopper la progression de son fils qui rebrousse chemin ainsi qu'à démontrer la force du tabou social qui entoure leur relation et que Louchka est prête à briser. Ainsi, elle se lance à la poursuite de leur chariot en courant au bord de la route, suivie par un travelling latéral[833] qui la décrit passant devant la foule, évitant et bousculant des villageois comme autant d'obstacles sociaux voulant empêcher l'expression de son amour. Elle est d'ailleurs stoppée dans sa course par une autre kolkhozienne avant qu'un travelling latéral sur la foule qui sature le cadre par son nombre, ce qui augmente son poids moral, ne la couvre de quolibets et de moqueries. Enfin le regard sévère de Nagulnov mis en valeur par un plan rapproché poitrine[834], vient compléter cette série de regards et de jugements réprobateurs sur le comportement de Louchka. Cette dernière est donc prête à remettre en cause certains tabous sociaux pour pouvoir exprimer son amour librement.

Sa détermination à vivre libre se manifeste aussi par une ignorance délibérée des convenances sociales qu'elle se plait à désobéir, ce qui l'amène à remettre en question les rapports entre hommes et femmes cosaques. Après avoir passé sa première nuit chez Nagulnov et son épouse où il vit dans une partie de la pièce délimitée par rideau, Davydov est témoin d'une scène illustrant l'impudeur de la jeune femme.

Dans le film d'Ivanov, cette dernière se presse d'essayer, au réveil, un porte-jarretelle que son mari lui a offert. C'est alors que Davydov se surprend à épier Louchka qui enfile ses bas, à travers le reflet d'un miroir. Surprise à son tour, on observe la jeune femme, par un plan rapproché taille laissant apparaître sa cuisse légèrement dénudée, se figer puis lancer un sourire accompagné d'un regard aguicheur au président du kolkhoz, alors que son mari est tout près. Son visage avenant et rieur contraste avec celui de Davydov qui, dans un plan rapproché poitrine, semble abasourdi par l'avance implicite que lui fait l'épouse de son hôte, comme

[832] *Ibid.,* 52 : 33.

[833] *Ibid., 52 : 46.*

[834] *Ibid.,* 53 : 08.

l'indique ses yeux écarquillés et sa bouche béante[835]. Pendant qu'il regrette déjà le regard qu'ils se sont échangés, il alerte Nagulnov par un toussotement gêné, qui demande à son épouse de ne pas se déshabiller devant des étrangers, visiblement mal à l'aise de la situation vis-à-vis de son invité. Dans un plan large décrivant Louchka s'habillant, debout au premier plan, on trouve son mari à l'arrière-plan, au fond du lit, sous la couette comme s'il avait honte du comportement de son épouse, ce que nous confirme le ton discret de sa voix. Tout en s'habillant, et sans regarder son mari qu'elle domine en étant debout, elle le taquine en lui répondant qu'il n'y a pas d'étrangers pour elle et que peut-être Davydov sera bientôt à elle, avant de lui sauter dessus en riant bruyamment pour le rassurer. Réunis sur le lit dans un plan rapproché poitrine, on l'observe s'amuser de la bouderie de son mari en s'appuyant sur son buste, la plaçant une nouvelle fois dans une position dominante : c'est elle qui mène la danse dans le couple.

Dans la version de Raïzman, la séquence est beaucoup plus brève[836], et c'est Louchka qui, à travers le reflet du miroir, appelle le regard de Davydov, lequel repousse ses avances sèchement avant de s'en aller, le tout en l'absence de Nagulnov. Si la séquence n'est pas aussi riche d'interprétation sur le comportement de Louchka que dans la version d'Ivanov, elle conserve l'idée d'un basculement des rôles entre hommes et femmes puisqu'elle mène ouvertement un jeu de séduction à travers son attitude aguicheuse, ce qui remet en cause les codes moraux de la société cosaque.

Dans le film de 1959, elle poursuit son entreprise de séduction sur Davydov, après avoir été mise à la porte du domicile conjugal. Après lui avoir demandé ce que devait faire une femme seule comme elle et lui avoir proposé en riant qu'ils pourraient se marier, Louchka n'hésite plus à le draguer ouvertement. Dans un plan moyen décrivant la rencontre des deux personnages dans le village, près d'une haie sur laquelle est appuyée Louchka, en face de Davydov et de la caméra, elle tente de l'attirer en usant de charmes[837].

Durant leur discussion, elle dévoile progressivement son épaule gauche en faisant glisser sa veste sur l'épaule droite, tout en gardant ce visage aguicheur, le tout mis en valeur par ce plan moyen filmé de face. Alors que le héros s'apprête à poursuivre sa route, elle tente de le retenir

[835] *Ibid.*, 27 : 01.

[836] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 30 : 15.

[837] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie I, 1 : 15 : 48.

en exhibant ses formes à travers un plan rapproché poitrine[838] où elle retire sa veste de ses épaules, avant de faire un tour sur elle-même tout en fixant Davydov avec un regard racoleur, à la manière d'une parade nuptiale, tout en énumérant chaque partie de son corps dont elle vante la beauté. Le plan rapproché poitrine suggère même un mouvement de bras relevant sa jupe, pour exhiber ses jambes au héros. Bien que ce dernier ne soit pas insensible à ses charmes, il repousse ses avances avec gène, arguant que ses belles jambes ne choisissent pas le bon chemin, remettant ainsi implicitement en cause ses choix existentiels. En réponse, elle s'approche alors de Davydov et se place à son niveau comme dans un face à face illustré par un plan rapproché taille qui rassemble les deux personnages au centre du cadre. C'est alors qu'elle lui rappelle qu'elle est libre d'aller où elle veut et qu'elle ne cherche pas à être sous la protection d'un homme, accompagnant ces paroles d'une expression irrévérencieuse sur son visage qu'elle confronte à celui du héros, comme si ce face à face lui permettait de s'opposer symboliquement aux codes sociaux traditionnels qu'on tente de lui imposer alors qu'elle revendique sa liberté et son émancipation.

On retrouve cet épisode dans la version de 1939. Traité très brièvement[839], elle met en scène Davydov et Louchka discutant dans les rues du village alors que cette dernière vient d'être mise à la porte. Si elle porte un regard séducteur sur le héros à travers un plan rapproché poitrine qui vient mettre en valeur son visage dont les contours sont soulignés par le port d'un châle blanc, ce dernier n'est pas du tout sensible à ses appels comme l'illustre la posture de son corps, à travers un plan rapproché poitrine où il est tourné aux trois quarts comme s'il était déjà en train de partir, suggérant l'idée qu'il veut à tout prix échapper à cette discussion gênante[840]. Comme dans le film d'Ivanov, on retrouve la détermination de Louchka à séduire Davydov au mépris des convenances sociales. En prenant les devants et en le draguant ouvertement, elle persiste dans ce basculement des rôles entre hommes et femmes.

Dans la deuxième partie du film de 1959, alors qu'elle est parvenue à séduire Davydov et qu'ils consomment régulièrement leur relation, a lieu un épisode qui provoque la rupture du couple au cours d'une dispute qui voit Louchka s'identifier à un homme tout en traitant Davydov en femme. Alors qu'ils se promènement la nuit dans la steppe, à l'abris des regards, ils sont aperçus par le gardien du moulin à vent, un vieux cosaque nommé Verchinine, ce qui gêne le héros qui

[838] *Ibid.,* 1 : 16 : 27.

[839] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 40 : 32.

[840] *Ibid.,* 40 : 50.

tient à garder cette relation secrète. Davydov décide d'aller à sa rencontre en laissant Louchka à l'écart à travers un plan large décrivant au premier plan le gardien et le héros, au second plan la jeune femme qui attend, puis à l'arrière-plan le paysage de la steppe nocturne où on distingue le moulin à l'horizon[841]. Louchka qui semble s'ennuyer, comme le confirme un plan rapproché taille où elle essuie un bâillement, décide de s'approcher des deux hommes, suivie par un travelling arrière jusqu'à leur position. Dans un plan rapproché taille décrivant le gardien de dos et le couple de face, elle se place entre les deux hommes, comme si elle imposait sa présence au milieu de leur discussion. Elle explique alors à Verchinine qu'il est inutile de se méfier des couples d'amoureux qui se promènent dans la nuit, prenant ainsi l'initiative de faire connaître leur statut sentimental à un homme du village. Elle donne l'impression de prendre les rênes de leur relation en assumant ainsi le tabou du couple qu'ils forment.

Alors qu'ils poursuivent leur route, Davydov lui reproche d'avoir été trop bavarde avec le gardien et de mettre en péril sa réputation en même temps que la sienne. C'est alors que la dispute commence à travers un plan rapproché poitrine sur le visage de Louchka qui, comme dans un duel, fait face à celui de Davydov, dont on ne distingue que l'arrière de la tête. Regardant avec colère son amant, elle devient de plus en plus agressive à mesure qu'elle critique l'attitude de Davydov qu'elle accuse d'être un lâche qui ne pense qu'à sa réputation alors qu'elle se fiche du regard des autres. Sa colère de femme blessée par l'attitude de celui qu'elle aime trouve écho sur son visage filmé[842] de face sur lequel se projette une lumière rougeâtre sur la partie de droite qui contraste avec la lueur grise et terne qui colore la partie gauche, comme si les deux facettes de sa personnalité remontait à la surface de sa peau : d'un côté la femme tentatrice qui veut aimer librement, que l'on observait il y a encore quelques instants, et de l'autre côté la femme en colère qui rejette avec violence le carcan social qu'on veut lui imposer. Elle explique qu'il n'est qu'un lâche ayant peur d'assumer une relation intime qui le satisfait pourtant, alors qu'elle montre le courage nécessaire pour vivre cet amour au grand jour malgré les quolibets et les injures. Elle lui ordonne alors de retirer son pantalon pour la troquer contre sa jupe. Selon elle, puisqu'il a peur comme une femme et qu'elle montre le courage d'un homme, il est normal qu'ils échangent leurs habits pour rétablir une forme de justice entre les sexes[843].

[841] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie II, 52 : 30.

[842] *Ibid.,* 54 : 43.

[843] *Ibid., 55* : 15.

Ainsi Louchka est décrite dans les deux films comme une femme brisant les tabous sociaux à travers sa fonction de tentatrice auprès de Davydov avec lequel elle n'hésite pas à prendre publiquement l'initiative dans le jeu de séduction, comme elle assume ses amours aux yeux de tous. Dans le film d'Ivanov, son rejet des codes sociaux l'amène à remettre en cause la domination masculine, avec Nagulnov, et va jusqu'à souhaiter un inversement des rôles, avec Davydov.

2.3 Les meetings ou le retour de la parole libre.

Les meetings de ces deux films sont marqués par des prises de paroles intempestives, des réactions plus ou moins outrées ou mêmes violentes, et par des membres de la cellule communiste qui peinent à calmer leur public indiscipliné. Ces séquences peuvent faire penser à une réminiscence des traditionnelles *rada* cosaques dont les réunions, où chacun pouvait prendre la parole, finissaient parfois en bagarres. Ces meetings agités font de ces cosaques un symbole de leurs anciennes libertés par écho aux institutions démocratiques et égalitaires de jadis.

Dans le film d'Ivanov, le premier meeting est l'occasion pour Davydov d'engager des paysans pour le kolkhoz, selon la mission qui lui a été confié par le parti. Cependant, la réunion sera houleuse et de nombreux cosaques seront hostiles à cette initiative, ce qu'ils ne se priveront pas de faire savoir. Pendant le meeting, Davydov, déçu du peu d'enthousiasme que génère sa proposition, tente depuis la tribune d'encourager le public. C'est alors qu'une cascade de réactions hostiles va fleurir dans l'assemblée, illustrée par une série de gros plans ou de plans rapprochés poitrines, se succédant rapidement comme pour amplifier le rejet des cosaques[844]. Pour conclure cette série de contestation, deux jeunes hommes lancent à haute voix l'idée que si on les force, le sang pourrait couler. En entendant ces paroles, un travelling avant vers la tribune où se trouve Davydov, debout, décrit son visage choqué de ce qu'il vient d'entendre[845]. Après avoir réfléchit un instant, il avertit avec force qu'il combattra tous ceux qui tiennent de tels propos à travers un plan rapproché poitrine illustrant la détermination du personnage. En réaction, un plan large filmé depuis l'arrière de la tribune, en plongée, permet de distinguer des

[844] *Ibid.*, Partie I, 20 : 35.

[845] *Ibid.*, 20 : 48.

cosaques au fond de la salle qui se lèvent et s'enfuient dans un brouhaha assourdissant, renversant les chaises et bousculant leurs camarades comme si une bagarre allait éclater[846].

Dans le film de Raïzman, ce meeting est également l'occasion d'un moment de chahut entre cosaques en désaccord. Après de nombreuses interruptions dues aux villageois indisciplinés qui prennent la parole à tout moment, Goupillon termine son discours hostile devant Davydov quand il est de nouveau interrompu et qu'une bagarre éclate subitement[847]. Dans un plan rapproché taille qui laisse apparaître à l'arrière-plan une forêt de visages alignés à la même hauteur, dont le nombre est accentué par la légère plongée, on observe Goupillon se retourner et prendre à parti le cosaque, assis, qui l'a coupé. Lorsque ce dernier se lève et que sa silhouette apparaît au-dessus de la ligne formée par les têtes des spectateurs, Goupillon lui saute dessus et c'est alors la bagarre générale qui commence. La rigoureuse ligne formé par les têtes des spectateurs se rompt alors brutalement et leur corps obstruent le champ de la caméra, donnant une impression de mêlée où les coups pleuvent en tous sens, dans l'anarchie générale illustré par les cris et les bruit des coups portés. Après que le calme soit revenu, le discours de Kondrat électrise l'assemblée et provoque un grand remue-ménage que décrit un plan d'ensemble de la pièce dans lequel on observe pêle-mêle des cosaques congratulant l'orateur à son passage au centre du cadre, d'autres se battant à gauche et à droite de l'arrière-plan, tandis qu'une partie l'applaudit au premier plan alors que d'autres se lèvent pour lui serrer la main, le tout dans un vacarme assourdissant de cris et d'encouragements[848]. Ainsi ces assemblées où se réunissent les cosaques peuvent nous rappeler leur *rada* des temps anciens à travers la violence qui s'y exerce mais aussi par la variété des opinions qui s'y expriment librement.

Le meeting qui suit l'émeute dans la version d'Ivanov nous rappelle le caractère égalitaire de leurs anciennes institutions à travers une prise de parole marquante à la fin du discours de Davydov. A travers un plan d'ensemble filmé en plongée, depuis une estrade improvisée en plein air sur laquelle se tient de dos le héros, laissant apparaître la foule de villageois venue l'écouter ainsi que les champs à l'arrière-plan, il explique pendant un temps les raisons pour lesquelles il ne se vengera pas, dans une position dominante conférée par sa hauteur, jusqu'au moment où un cosaque prend la parole[849]. Ce dernier est filmé en contre-plongée, debout sur

[846] *Ibid.,* 21 : 27.

[847] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 17 : 52.

[848] *Ibid.,* 21 : 03.

[849] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie II, 37 : 20.

son chariot à l'arrière-plan, en face de l'estrade, d'où il domine lui aussi la foule tournée vers Davydov. Alors qu'il remercie le héros de sa mansuétude, on peut observer les visages sereins des femmes assises au premier plan, comme si cet imposant cosaque à la barbe fourni parlait au nom de tous, à l'instar d'un chef officieux. Elevé à la même hauteur que Davydov, il donne l'impression d'être sur un pied d'égalité avec le président du kolkhoz, comme s'il possédait la même autorité sur cette assemblée. Ainsi à travers ce simple cosaque qui devient aussi important que Davydov le temps d'un meeting, on retrouve le caractère égalitaire des anciennes assemblées cosaques. Cet épisode est absent de la version de 1939 où Davydov se contente simplement d'humilier Louchka qui finit par s'enfuir de honte[850].

Finalement dans les deux films, les meetings sont l'occasion pour les cosaques de s'exprimer librement au cours de réunions mouvementées qui peuvent tourner au pugilat mais qui font écho à la liberté de parole et à l'agitation qui caractérisait les *rada* cosaques de jadis. Seul le film d'Ivanov nous rappelle leurs traditions égalitaires. Leurs débats et leur comportement durant ces meeting apparaissent dans ces films comme une réminiscence symbolique de leurs anciennes libertés.

Nous pouvons donc conclure qu'une partie des cosaques de Grémiatchi-Log représentent un symbole de liberté à travers leur volonté de s'émanciper de leurs anciennes traditions et de rejoindre le nouveau monde communiste. Cherchant à tout prix à échapper à son destin de femme cosaque et aux traditions sociales, Véra s'émancipe progressivement au contact du héros qui va la pousser à quitter le village pour entreprendre des études visant à améliorer le rendement du kolkhoz. Les personnages de Chaly, Kondrat et Choukar sont décrits positivement tout au long de ces films et se rapprochent du parti à mesure de leurs alliances avec les membres du bureau des soviets, illustrant le cheminement de héros exemplaires aux yeux de l'idéologie de l'époque. A ce titre, on peut relever la dimension stakhanoviste du personnage de Chaly qui répond aux exigence du réalisme socialiste. Finalement on constate que plus les hommes et les femmes cosaques s'éloignent des coutumes désuètes de leur société, plus ils se rapprochent du communisme, comme s'ils devaient abandonner leurs anciennes traditions barbares pour devenir des hommes et des femmes communistes et civilisés, à l'inverse des antis. Dans ce constat, Louchka, la tentatrice, fait figure d'exception puisqu'elle dynamite les codes sociaux et remet même en cause les rapports de genre, ce qui fait d'elle un symbole de liberté. Mais elle ne s'intéresse jamais au développement du kholkoz ni même au

[850] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 1 : 25 : 43.

communisme. Enfin les meetings où leur parole se libère est l'occasion d'une réminiscence symbolique de leurs anciennes libertés cosaques.

3. Nagulnov un héros cosaque communiste.

Le personnage de Makar Nagulnov, secrétaire de la cellule communiste du village, représente dans ces films le profil d'un héros à la fois cosaque et communiste. En tant que cosaque, il inquiète par ses méthodes brutales et par la violence dont il fait preuve. En tant que communiste, il est habité par une passion pour le parti pour lequel il est prêt à donner sa vie, et rêve d'une révolution mondiale dont il est persuadé qu'elle est imminente. Ainsi, Nagulnov présente deux facettes, une première, violente, qui nous rappelle la dimension barbare de son passé guerrier et une seconde, fervente, illustré par son engagement corps et âme pour le parti, par ses rêves nostalgiques et sa foi en la révolution mondiale.

3.1 Un cosaque aux méthodes brutales.

La manière dont le bouillant Nagulnov oblige Goupillon à amener ses grains de semence au kolkhoz met en lumière la brutalité de ses méthodes à travers la violence qu'il exerce auprès des cultivateurs récalcitrants.

Leur entretien se déroule dans les bureaux de la cellule communiste du village où Nagulnov, debout, invite Goupillon à s'asseoir. Le plan rapproché taille illustrant les deux personnages autour de la table place Nagulnov dans une position de domination par rapport à Goupillon, accentuée par la contre-plongée le décrivant debout, au second plan, un pied appuyé sur une chaise, lui conférant une attitude virile, face à son interlocuteur assis, ce qui illustre déjà le rapport de force entre les personnages[851]. Lorsque Goupillon lui apprend qu'il ne livrera pas les grains demandés, Nagulnov va progressivement se mettre en colère comme le suggère son poing gauche que laisse apparaitre le plan rapproché taille, qu'il agite nerveusement à mesure

[851] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie I, 58 : 26.

que la discussion s'envenime[852]. Lorsque Goupillon se met à son tour en colère en prétextant qu'il ne va pas fournir du grain pour enrichir les membres du parti pendant que ses enfants meurent de faim, Nagulnov, qui tente de contenir sa colère, est sur le point d'exploser. A travers un plan rapproché poitrine le filmant de face, on le voit attraper le cultivateur par le col, filmé de dos, et le rapprocher de son visage, que l'éclairage de la pièce vient mettre en valeur, rougit et tremblant par une fureur qu'il essaye encore de contenir.

Choqué par le refus de Goupillon et les propos qu'il tient sur le parti, Nagulnov lui promet qu'il devra s'en expliquer dès demain devant les autorités. Après s'être libéré de son étreinte, Goupillon déclare qu'il va donner ses grains à ses cochons en se dirigeant vers la porte, ce qui le fait exploser de rage. Après un court travelling avant qui accompagne et amplifie la charge hurlante de Nagulnov[853], filmé de dos, il le frappe au visage tout en criant, à travers un plan rapproché taille qui permet de distinguer les ombres de ses poings, projetés sur la porte à l'arrière-plan, qui décuplent la violence des coups qu'il porte. La puissance de ses coups trouve écho dans le plan rapproché taille décrivant le malheureux cultivateur au sol, dont le visage à la fois hagard et choqué est mis en valeur par une plongée qui le rend un peu plus pitoyable. Alors que la caméra effectue un lent travelling vertical pour décrire la tentative de Goupillon de se remettre debout en s'accrochant avec difficulté aux meubles, comme s'il lui était difficile de retrouver ses esprits, Nagulnov l'empoigne par le dos et le projette à travers la pièce en direction de la table avec une facilité qui donne l'impression que le cosaque est doté d'une force surhumaine, ce qu'accentue la rapidité avec laquelle le corps du cultivateur traverse le champ de la caméra. C'est alors que Nagulnov sort son revolver (un Nagant, comme dans le roman), à travers un plan rapproché taille laissant apparaître son arme à la ceinture et une contre-plongée qui met en valeur sa posture menaçante, accompagnée d'une mine furieuse mais déterminée, comme s'il était sur le point de l'abattre sommairement, ce qui rend le personnage définitivement effrayant.

Il lui donne finalement l'ordre, sous la menace de son arme, d'écrire une lettre humiliante où il s'engage à ramener ses semences et où il reconnaît être un opposant à la collectivisation, malgré ses protestations. A travers un plan rapproché taille réunissant les deux personnages autour de la table, on observe Nagulnov debout dans une inquiétante position de domination illustré par son corps courbé, sous la lumière blafarde du bureau, qu'il penche au-dessus de Goupillon,

[852] *Ibid.,* 1 : 00 : 00.

[853] *Ibid.,* 1 : 00 : 12.

l'arme à la main[854], en lui dictant ses mots comme s'il s'était transformé en un cruel rançonneur usant délibérément de la violence et des menaces de mort pour obtenir ce qu'il veut. S'il donne l'impression de se calmer à travers les grandes bouffées d'air qu'il respire bruyamment, il demeure toujours aussi déterminé à user de son arme comme l'illustre un insert[855] où on le voit brièvement remonter le chien du Nagant qu'il tient à la main, ce qui nous indique que son caractère violent n'est pas uniquement lié à son état de colère. Notons que cette version du personnage de Nagulnov est la plus fidèle au roman de Cholokhov.

Il est intéressant de noter que dans le film de 1939, ses méthodes brutales sont également présentes mais elles sont atténuées par une réalisation montrant un Nagulnov très patient avec un Goupillon d'une grande mauvaise foi qui finit, malgré lui, par le pousser à bout à la fin de plusieurs heures de négociations. Ces procédés éloignent le cosaque de son image romanesque mais permettent au film de se conformer aux exigences du réalisme socialiste en gommant les défauts d'un héros communiste. Il fait encore jour lorsque Nagulnov accueille avec bienveillance Goupillon dans son bureau comme l'indique ce bras passé amicalement derrière ses épaules, illustré par un plan moyen qui les décrit entrant dans la pièce de dos, comme s'il était accueilli en camarade et qu'il n'avait pas à s'inquiéter du caractère affable de Nagulnov[856]. C'est autour de la table que s'engage la discussion entre les deux personnages au sujet des semences que le cultivateur refuse de fournir. Réunis par un plan rapproché taille où Nagulnov est debout, dans une position dominante par rapport à son interlocuteur qui est assis et lui tourne le dos en faisant face à la caméra, comme s'il se fichait de ses propos, illustrant la mauvaise foi de Goupillon[857]. Il cherche alors à se rapprocher de lui pour le convaincre, lorsqu'un travelling avant qui vient accompagner son mouvement, place les personnages au centre d'un plan rapproché poitrine, illustrant la sincérité de la démarche de Nagulnov par cette proximité avec le visage de Goupillon qui se trouve alors à la même hauteur que la sienne, comme s'il cherchait à être conciliant au point de mettre de côté son autorité afin d'avoir une discussion franche et honnête.

Toutefois, ses initiatives échouent les unes après les autres jusqu'au moment où il décide de sortir de la salle et de faire une pause pour aller boire, à travers un plan rapproché taille qui le

[854] *Ibid.,* 1 : 00 : 41.

[855] *Ibid.,* 1 : 01 : 53

[856] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 44 : 27.

[857] *Ibid.,* 45 : 21.

décrit abaissant sa tête au niveau de la fontaine comme s'il savait qu'il ne pouvait compter que sur sa salive, c'est-à-dire sur ses arguments, pour affronter le cultivateur et qu'il puise symboliquement dans l'eau la patience nécessaire[858]. Ce sang-froid paraît d'autant plus nécessaire étant donné la longueur de leur entretien que vient indiquer la tombée de la nuit, lors d'un plan de demi-ensemble sur le fronton des marches du bureau des soviets où attendent d'autres cultivateurs[859]. De retour dans la pièce, Nagulnov tente de nouveau de convaincre Goupillon selon le même procédé que toute à l'heure : assis face à face, les deux hommes sont à la même hauteur et semblent parler d'égal à égal[860]. La répétition de cette situation et l'usage du même procédé illustre la monotonie de cette discussion et la patience dont fait preuve Nagulnov. Alors qu'il se lève pour se diriger une nouvelle fois vers la fontaine située dans le couloir à travers un plan rapproché taille laissant entrevoir la porte ouverte à l'arrière-plan, il s'arrête puis se retourne brusquement, d'un air décidé, comme s'il avait enfin compris que Goupillon n'avait aucune intention de se laisser convaincre et qu'il usait vainement de sa patience[861].

Alors que le ton monte entre les personnages et que, comme dans le film d'Ivanov, le cultivateur s'en prend au parti et menace de donner ses grains à ses cochons, Nagulnov éclate finalement de colère. Par un plan moyen décrivant Goupillon s'enfuir par la porte, poursuivi par Nagulnov hurlant, les cheveux ébouriffés par la colère, ce dernier le rattrape dans le couloir et le roue de coups que l'on distingue difficilement par l'unique battant de la porte ouverte, comme si on cherchait à atténuer la violence des coups portés en les dissimulant partiellement[862]. Finalement le cultivateur est projeté dans la salle par Nagulnov dont la puissance est suggérée par la vitesse à laquelle Goupillon traverse le champ de la caméra. Nagulnov apparait alors dans l'encadrement de la porte, par un plan rapproché taille qui permet de distinguer le revolver qu'il tient dans sa main ainsi que la colère sur sa mine tendue, ce qui nous donne l'impression qu'il est prêt à le tuer s'il ne s'engage pas à ramener ses semences, et révèle au passage son vrai visage[863]. On l'observe commencer à dicter la lettre de Goupillon à

[858] *Ibid.,* 47 : 23.

[859] *Ibid.,* 47 : 26.

[860] *Ibid.,* 48 : 36.

[861] *Ibid.,* 49 : 23.

[862] *Ibid.,* 50 : 40.

[863] *Ibid.,* 50 : 47.

travers un plan rapproché taille qui suit ses pas, agitant les bras et s'exprimant avec un ton agressif, déambulant autour de la table comme s'il était ivre de colère, même si la main qu'il pose sur sa poitrine suggère que cette furie lui est aussi pénible physiquement qu'à Goupillon, comme si cette décharge émotionnelle avait éclaté malgré lui et qu'il venait d'être poussé à bout par l'obstination de son interlocuteur.

On peut donc conclure que dans ces deux séquences, Nagulnov montre son incapacité à contrôler ses colères volcaniques qui peuvent le pousser aux extrémités les plus inquiétantes quand il sort son Nagant. On remarque également la différence de représentation entre les deux versions, celle de 1939 étant la plus éloignée de l'mage romanesque du personnage mais aussi la plus conforme à l'esthétique du réalisme socialiste.

Au-delà des épisodes de la mort de Thimothée et de Latewsky, qui n'entrent pas dans le champ des méthodes brutales de Nagulnov, puisqu'il s'agit de duels à mort où tous portent une arme à feu, ce dernier dernier fera usage de son revolver durant la séquence de l'émeute que nous avons déjà traité, où il l'utilise, sans blesser quiconque, après l'avoir braqué sur le groupe de villageois dans le film d'Ivanov. Il intervient à la fin de cette séquence[864], lorsque les émeutiers ont commencé à vider la grange collective de leur sac de grains, afin de s'opposer de toutes ces forces à ce pillage. Dans un plan de demi-ensemble décrivant la rue longeant la grange, pleine de villageois qui crient et transportent opportunément des sacs en traversant le champ à toute vitesse, Nagulnov apparait sur son cheval et leur ordonne d'arrêter, dans l'indifférence générale, comme le suggère sa relégation à l'arrière-plan où il est difficile à distinguer derrière la poussière soulevée par cette pagaille, comme si son autorité elle-même avait disparue derrière la cohue générale[865]. Fou de rage de voir les paysans voler les semences et lui désobéir ouvertement, il est décrit par un plan moyen se frayant un chemin jusqu'à l'estrade où il bouscule plusieurs cosaques, dont l'un chute lourdement au premier plan, et se place au centre du cadre, comme si la violence était le moyen le plus adéquat pour rétablir son autorité. En position dominante sur l'estrade, situé juste devant la grange, et filmé de face, en contre plongée comme s'il était à la tribune, il les menace, en hurlant, de les traiter en ennemi du pouvoir

[864] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie II, 29 : 08

[865] *Ibid.,* 29 : 06.

soviétique, le corps tendu vers l'avant et gesticulant nerveusement comme s'il parvenait mal à contrôler sa colère, à l'instar d'un homme pouvant déraper à tout moment[866].

Sa tentative d'intimidation ne fait qu'attiser la colère des villageois qui se réunissent en un seul groupe pour l'affronter, filmé de face, en plongée, à l'exacte opposé de Nagulnov ce qui donne lieu à un champ-contrechamp décrivant l'avancée menaçante des paysans et la réaction du cosaque, ce qui fait monter la tension et donne l'impression qu'un drame pourrait avoir lieu[867]. Il va d'ailleurs sortir son arme pour tenter de faire reculer cette foule populaire qu'il n'hésite pas à braquer, tout en les mettant au défi d'approcher, ce qui laisse peu de doute sur les intentions meurtrières du personnage dont la posture menaçante est toujours mise en valeur par un plan moyen tourné en contre-plongée. Il n'hésite pas à faire feu sur le côté lorsqu'il évite un projectile lancé par Goupillon, caché dans une charrette, qui a intérêt à ce que la situation dégénère, et se retrouve à foncer vers la caméra, arme à la main, comme s'il allait tirer sur la foule hors-champ qu'il scrute d'un regard inquiet mais déterminé, mis en valeur lorsqu'il se rapproche du cadre[868]. Il est finalement interrompu par la charge de la milice qu'il regarde avec soulagement mater l'émeute comme l'illustre un plan rapproché taille qui laisse apparaitre la main du cosaque rangeant son revolver après s'être essuyer le front avec, rassuré que la force ait changé de camp. Durant toute la fin de cette séquence, Nagulnov démontre que tuer des civils ne lui fait pas peur et suggère que c'est par la force brutale qu'il assoit son autorité.

Ainsi, à travers ses méthodes brutales, le personnage de Nagulnov révèle un goût inquiétant pour la violence qu'il érige en ligne de conduite, que ce soit pour faire céder un cultivateur récalcitrant ou pour dissuader une foule séditieuse. Il en fait la base de son autorité, ce qui nous rappelle la réputation barbare de ses ancêtres. S'il paraît globalement plus brutal dans la version d'Ivanov que dans celle de Raïzman qui se conforme davantage aux exigences du réalisme socialiste, il reste l'auteur de graves violences qui précipiteront son exclusion du parti que nous traiterons plus loin.

[866] *Ibid.,* 29 : 19.

[867] *Ibid.,* 29 : 41.

[868] *Ibid.,* 29 :56.

3.2 Un idéaliste passionné.

A côté de ce rôle de cosaque aux méthodes musclées existe une autre facette de Nagulnov, celle d'un militant communiste dont la force de l'engagement en fait un idéaliste passionné, touchant, dont l'attachement au parti est sa seule raison de vivre en attendant l'avènement d'une révolution mondiale, faisant de ce personnage un héros typique du réalisme socialiste.

On observe son attachement viscéral au communisme à travers la séquence qui décrit son exclusion du parti par les instances hiérarchiques du Raïkom, le comité de district, puis par l'évocation de son éventuel suicide. Lorsqu'il est convoqué au comité régional, la nouvelle de son exclusion provoque un psychodrame chez Nagulnov qui en dit long sur son attachement au parti. Alors que la sanction vient d'être prononcée et que le président de la réunion lui demande de rendre sa carte on observe, de profil, le visage livide du cosaque qui peine à expliquer qu'il ne rendra pas sa carte tant la douleur parait grande sur sa face que met en valeur un plan rapproché poitrine qui laisse apparaitre au second plan le président du conseil, dont le visage froid et sévère contraste avec celui de Nagulnov, plein d'émotion, comme s'il était jugé par des hommes au cœur de pierre rendant son exclusion plus cruelle encore [869]. Alors qu'il explique qu'il ne rendra pas sa carte du parti, qui représente toute sa vie, et qu'il suggère qu'on l'abatte s'il ne peut plus être membre, un plan rapproché poitrine filmé de face, par une légère contre-plongée illustre la douleur viscérale que lui cause cette sanction à travers son visage baissé, contracté par la souffrance et sa main accrochée à sa poitrine comme s'il ressentait une attaque cardiaque ou qu'un projectile l'avait touché en plein cœur[870]. A travers cette exclusion c'est tout son univers qui s'écroule et cette sanction semble le blesser dans sa chair. Lorsqu'il relève la tête, la contre-plongée nous permet de distinguer de lourdes larmes glisser le long de ses joues qui brillent grâce à la lumière de la pièce qui se projette sur son visage, mettant son chagrin en valeur. Lorsqu'il quitte les lieux, sans avoir rendu sa carte, un plan de demi ensemble sur le fond de la salle, à proximité de la sortie, permet de décrire sa démarche hésitante, comme s'il titubait de douleur, se trompant même de porte dans son égarement, ce qui illustre bien le choc psychologique qui vient de frapper le cosaque[871].

[869] *Ibid.,* 09 : 25.

[870] *Ibid.,* 09 : 42.

[871] *Ibid.,* 11 : 32.

Comme orphelin de son parti, il erre sur son cheval, à la démarche lente et désinvolte, sur les routes telle une âme en peine ou un paria, comme le montre sa présence au milieu d'un plan d'ensemble tourné en plongée qui décrit la route qu'il emprunte se poursuivant jusqu'à l'horizon où on ne distingue aucun signe d'activité humaine. Ainsi, il part s'isoler pour réfléchir à son suicide à l'instar d'un personnage romantique arrivé dans une impasse existentielle, comme s'il n'y avait pas de vie en dehors du parti à ses yeux[872]. On le retrouve à plat ventre par un plan rapproché poitrine filmé à ras du sol[873], comme s'il venait de toucher le fond, sur la surface d'un immense kourgane (nommé le « kourgane de la mort »[874] dans le roman) dont la présence fait écho aux glorieux guerriers des temps passés morts sur cette terre et que le personnage semble sur le point de rejoindre. Persuadé de vivre sa dernière heure, son visage livide fait écho à ses pensées funestes où il imagine déjà son enterrement, tout en tenant son arme prête à effectuer le tir fatal que le plan rapproché poitrine place au premier plan du cadre, comme suggérant l'imminence du drame[875]. Mais finalement la perspective d'offrir une victoire aux cosaques dissidents du village le convainc de renoncer et le rempli d'une détermination nouvelle : celle de les voir mourir avant lui pour qu'ils ne puissent fêter sa mort ainsi. A travers le choc psychologique qui frappe Nagulnov lors de son exclusion du parti et la pulsion de mort qui s'empare de lui, on découvre toute la passion de son attachement au communisme dont la lutte politique est sa raison de vivre et sans laquelle il est comme orphelin.

Dans le film de 1939, l'épisode de la tentative de suicide est absent, mais on retrouve la réunion du Raïkom où Nagulnov fait preuve d'une plus grande combativité que dans la version d'Ivanov. Lorsqu'il apprend sa condamnation[876], il se dresse de sa chaise pour s'approcher de la table où est est réuni le comité, suivi par un travelling latéral conjugué à un plan moyen qui permet de montrer sa démarche déterminée mais aussi son appréhension, qui transparait à travers la papakha qu'il pétrit nerveusement entre ses mains, comme s'il s'agissait d'un moment crucial de son existence dont il redoute l'issue. A proximité de la table, sa posture debout au milieu des membres du conseil, assis, met en valeur son visage digne, baigné par la lumière de la pièce, prépare la solennité de son intervention. Se déplaçant autour de la table, toujours suivi

[872] *Ibid.,* 12 : 06.

[873] *Ibid.,* 12 : 29.

[874] Mikhail CHOLOKHOV, *Terres défrichées*, trad. Jean Cathala, Paris, Gallimard, 1964 (1932), t.1, p. 338.

[875] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie II, 13 : 12.

[876] Youli RAÏZMAN, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., 1 : 29 : 41.

par un travelling latéral, il est le centre d'attention de la scène qu'il occupe en invectivant du doigt les membres du conseil, menaçant certains de son poing, ou en frappant sa poitrine comme pour assurer de la sincérité de ses propos. De cette manière, il défend son cas avec passion, à la mesure de l'enjeu vital que représente sa qualité de membre du parti[877]. S'il ne s'effondre pas en larmes et qu'il semble résister au choc de son exclusion contrairement à la version d'Ivanov, il quitte lui aussi les lieux en refusant de rendre sa carte, illustrant le déni vital qu'il oppose à cette décision qui remet en doute le sens de son existence. Dans les deux versions, c'est avec passion qu'il se défend au Raïkom, dépeint comme un militant profondément attaché à sa cause à l'instar d'un héros qui idéalise son appartenance au parti et le met en valeur par la même occasion, faisant ainsi écho à l'esthétique du réalisme socialiste.

Enfin, si on l'observe se préparant avec enthousiasme à la révolution mondiale dans la première partie du film de 1959 en apprenant, à la lueur d'une bougie, la langue anglaise pendant ses nuits[878], le rêve qu'il fait après avoir agressé Goupillon, est une bonne illustration de sa dimension idéaliste, où la nostalgie des premières années de la révolution marque son imaginaire du souvenir de ses camarades tombés au combat qu'il voit comme des frères et qui constituent sa seule famille. Par un fondu enchainé sur un plan d'ensemble décrivant la steppe, on la découvre peuplée de cosaques dansants, chantants et faisant la fête qui viennent remplacer l'image de son visage endormi, nous suggérant ainsi le début du rêve[879]. C'est alors qu'intervient un plan sur un défilé militaire accompagné de la mélodie de *L'internationale*, filmé en plongée depuis le public nombreux, debout sous les drapeaux rouges comme s'il s'agissait de fêter la victoire des héros de guerre. A ce titre, on distingue au premier plan des cosaques du Kouban aux tenues caractéristiques ouvrir ce défilé triomphant sous les vivats des femmes agitant leur mouchoir à leur passage[880]. Inséré dans le public, un plan rapproché taille tourné en contre-plongée illustre la félicité qui se dégage du visage de Nagulnov à la vue de ces troupes soviétiques, comme s'il assistait au retour de ses frères d'armes. D'ailleurs, il reconnait parmi les unités de cavalerie son ami Mitka, avec qui il a combattu les cosaques du général blanc Wrangel et dont la présence semble le remplir de joie comme l'indique son visage heureux

[877] *Ibid.,* 1 : 31 : 45.

[878] Alexander IVANOV, *Поднятая целина (Terres Défrichées),* op. cit., Partie III, 1 : 27 : 08.

[879] *Ibid.,* Partie I, 1 : 04 : 05.

[880] *Ibid.,* 1 : 04 : 32.

et le ton de sa voix dénotant d'une certaine émotion, comme s'il revoyait un frère disparu depuis des années[881].

Enfin, sa face s'éclaire une dernière fois, à travers un plan rapproché poitrine tourné en contre-plongée qui met en valeur son fier sourire, quand il voit arriver au trot son ancien ami Toulim, dans un impeccable *tcherkeska* de cosaque du Caucase[882], illustrant la nostalgie qui l'envahit à la vue de ses compagnons tombés à la guerre qu'il accueille du regard comme des membres de sa famille. Toulim, comme par enchantement, lui amène à cheval qu'il s'empresse de monter pour aller de l'avant avec son ami défunt, heureux comme s'il revoyait un frère disparu de longue date, ce que nous indique son visage plein de joie et d'émotion dans un plan rapproché taille qui rassemble les deux cavaliers dans le même cadre et dont la contre-plongée met en valeur l'expression du visage[883]. C'est alors qu'il est tiré de ce songe par Razmiotnov qui lui demande des explications concernant l'affaire Goupillon, le ramenant abruptement à la réalité. Ce rêve ouvre donc une porte sur l'imaginaire du personnage, marqué par la nostalgie des victoires du passé et de ses défunts camarades qu'il fait revivre dans son songe. Son attachement à ces soldats relève presque de la relation filiale puisqu'il voit en eux des frères d'armes qui représentent en quelque sorte sa seule famille, ce qui fait de lui un héros passionné de la cause communiste, illustrant par sa présence l'esthétique du réalisme socialiste.

A travers ses deux facettes, Nagulnov représente le profil type du héros cosaque et communiste répondant aux exigences du réalisme socialiste. D'un côté, son caractère bouillant, ses colères volcaniques et son goût pour l'usage de la violence à des fins politiques en font un militant radical dans ses méthodes et excessivement brutal, digne héritier de la réputation barbare de ses ancêtres cosaques. De l'autre côté, son caractère incandescent trouve écho dans la passion dévorante de son engagement pour le parti dont il ne conçoit pas de vivre sans, et dans la nostalgie des anciennes victoires, ponctuées du souvenir de ses frères d'armes qu'il voit comme sa seule famille. Par l'alliance de ces deux facette, Nagulnov réconcilie le monde cosaque et le monde communiste en représentant le parfait exemple du héros issu de ces deux univers, puisque sans perdre sa nature parfois barbare, il s'engage tout de même corps et âme au service du parti, comme si ces deux dimensions qui s'opposent dans le reste du film (à l'instar des cosaques réfractaires à la collectivisation que nous avons évoqués) étaient rendues compatibles

[881] *Ibid.,* 1 : 05 : 12.

[882] *Ibid.,* 1 : 05 : 32.

[883] *Ibid.,* 1 : 05 : 48.

par l'existence de ce personnage. Par ce rôle de rassembleur, il porte les idéaux universalistes du parti et devient un héros positif conforme aux codes du réalisme socialiste.

Durant l'étude des films d'Ivanov et de Raïzman nous avons pu constater que le village de Grémiatchi-Log était le théâtre d'une lutte d'influence entre cosaque réfractaires au régime soviétique et cosaque partisans du communisme. D'un côté, les antis, sont décrit comme des cosaques rétrogrades qui, par leur attachement aux coutumes de leurs ancêtres, freinent le développement de la collectivisation en ourdissant des complots contre le pouvoir des soviets et en s'appuyant sur leur connaissance du terrain. Notons à ce titre que les femmes cosaques participent activement à ce mouvement rétrograde dont elles représentent les premières opposantes. De l'autre côté on retrouve des cosaques décrits favorablement dans ces films comme des personnages cherchant à s'émanciper des traditions locales en se rapprochant des personnages communistes et de leur idéologie. Décrit à ce titre comme des symboles de liberté, cette dimension est accentuée par les meetings organisés dans les films qui rappelle les assemblées cosaques d'antan et font écho à leur traditions égalitaires et démocratiques. Notons au passage le cas particulier de Louchka qui défend sa liberté d'aimer et de vivre comme elle l'entend en remettant en cause les codes sociaux, sans jamais s'intéresser à cette opposition entre antis et pro kolkhoz.

Enfin la peinture du personnage de Nagulnov en héros à la fois cosaque et communiste réconcilie ces deux mondes par son existence dans le film, et les rend compatibles. Notons que les différences de traitement à son sujet dans la version de 1939 par rapport à celle de 1959 qui atténuent sa dimension barbare sont dues à un durcissement de la politique artistique en Union Soviétique à partir des années 30 où « certaines incartades idéologiques ou même formelle ne passent plus le cap de la censure »[884]. En effet, les exigences du réalisme socialiste influent sur la représentation des personnages communistes comme Nagulnov, dont on cherche à gommer les défauts comme nous avons pu le constater dans le film de Raïzman.

Le cinéma de l'époque du Dégel permet à Ivanov de réaliser un film où les personnages sont plus fidèles à leur version romanesque et se base sur un manuscrit qui a évolué, puisque certaines références à Staline (comme le kholkoz qui prend le nom de ce dernier, épisode absent

[884] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 1302.

de l'édition de 1963[885]) ou même au trotskysme[886] ont progressivement disparu des rééditions produites avant le film d'Ivanov. Néanmoins, au titre du réalisme socialiste, on peut évoquer la dimension stakhanoviste du personnage de Chaly et sa mise en valeur dans ce film. Finalement nous avons à faire à deux films produits dans des contextes politiques bien différents, basés sur une œuvre littéraire elle-même sujette à des modifications entre le premier et le second film. Ainsi ces œuvres ont la particularité d'illustrer indirectement les variations de l'idéologie politique et artistique en Union Soviétique entre leurs années de productions.

[885] Mikhail CHOLOKHOV, *Terres défrichées,* op. cit., t.1, p. 135.

[886] *Ibid.,* p. 153.

Железный поток (Le Torrent de fer), Efim Dzigan - 1967.

Le *Torrent de fer* est un film qui a la particularité d'être basé sur une histoire vraie. Produit en 1967, à la fin de la période du Dégel pour le cinéma soviétique[887], il adapte un roman d'Alexandre Serafimovitch paru en 1923, narrant des évènements se déroulant durant la guerre civile en 1918. Il relate l'histoire de l'Armée de Taman sous le commandement du héros Kojoukh, qui à l'été 1918 va devoir effectuer une marche forcée de plus de cinq-cents kilomètres depuis la presqu'île de Taman et à travers le Kouban pour échapper à l'encerclement des troupes blanches, représentées par les cosaques de cette région et le général Pokrovsky sous l'autorité de Dénikine, afin de rejoindre l'Armée rouge dans le Nord du Caucase. L'armée de Kojoukh est composée d'ouvriers, de paysans, de soldats et de cosaques du Kouban. Ainsi, dans le roman, on assiste à une guerre fratricide entre cosaques répartis dans les deux camps. Les cosaques blancs, omniprésents dans le livre, y sont décrits de manière particulièrement négative, harcelant sans relâche l'armée de Taman et représentant leur principal ennemi.

Ces événements ont la particularité d'être historiques et, à ce titre, notons que le commandant qui servit de prototype au héros du roman, Epifan Kovtyukh, fut un héros de guerre décoré à plusieurs reprises, mais qui fut accusé de complot à l'époque des grandes purges stalinienne puis exécuté en 1938[888] avant d'être réhabilité en 1956, trois ans après la mort de Staline.

Alors que le cinéma du Dégel se caractérise par un assouplissement de la censure et de la doctrine du réalisme socialiste[889], il réhabilite également les individus[890], ce qui sera le cas avec Kovtyukh. D'autant plus que la distance entre la production du film et l'écriture du roman permet un recul critique sur ces évènements et les personnages mis en lumière à cette époque. A ce titre, les cosaques du film, bien que traités en barbares, seront aussi sujet à ce recul critique qui amène une certaine réhabilitation de leur image.

---

[887] Valéri FOMINE, « Le cinéma du dégel : naissance et disparition », in *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, EISENSCHITZ Bernard (dir),, Paris, Centre Pompidou, 2002, pp. 151-154.

[888] Nicolas et Youri CHERUSHEV, *Расстрелянная элита РККА 1937 – 1941 (L'élite exécutée de l'Armée rouge 1937 - 1941)*, op. cit., p. 82 – 83.

[889] Marcel MARTIN, « La nouvelle génération dans la République fédérée de Russie », op. cit., p. 85.

[890] Jean-Loup PASSEK (dir.), Michel CIMENT, Claude-Michel CLUNY et Jean-Pierre FROUARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit., p. 1303.

Ainsi, dans ce film, nous analyserons comment l'image de ces cosaques se rapproche de celle du barbare à travers trois traits qui leur sont attribués. Nous nous pencherons d'abord sur le caractère sauvage de leurs charges militaires et de leurs pillages, nous observerons ensuite leur nomadisme qui accompagne leur long exode, puis nous observerons enfin leur éducabilité à travers leur passage de l'anarchie à l'organisation, jusqu'à la jonction, politique et militaire, avec l'Armée rouge.

1. Des batailles et des pillages dignes d'une horde barbare.

Dans *Le Torrent de fer,* les cosaques des deux camps sont représentés comme des hordes à travers la désorganisation de leur assaut, la nuée qu'ils forment à l'écran ainsi que par certains traits psychologiques attribués aux barbares. De plus, les violents pillages qu'ils exercent en font les héritiers d'une tradition sauvage, faisant de ces mises à sac un principe.

1.1 Les batailles.

Ce n'est pas un hasard si, dans le film, le général Dénikine présente l'armée de Kojoukh comme une horde plus dangereuse que celle des Mongols[891]. En effet, les cosaques des deux camps sont présentés comme des guerriers dont la dimension brutale transparait à travers des batailles illustrant l'anarchie de leur stratégie de combat caractérisée par leur avancée lente, massive et implacable à l'instar d'une vague humaine qui menace de s'abattre sur leurs ennemis, ainsi que par leur brutalité et leur ivrognerie.

C'est le cas lorsque l'armée atteint les montagnes du Kouban et qu'elle doit lancer un assaut sur les soldats géorgiens, postés sur les crêtes, qui leur barrent le chemin vers Tuapsé. Kojoukh va alors imaginer un plan consistant à escalader de nuit l'abrupte massif rocheux sur lequel se trouvent leurs ennemis pour les prendre par surprise, pendant que les unités de cavalerie viendront prendre les blancs à revers[892]. Cette stratégie va donner lieu à une séquence durant

[891] Efim DZIGAN, *Железный поток (Le Torrent de fer)*, URSS, Mosfilm, 1967, couleur, 44 : 44.

[892] *Ibid.,* 56 : 44.

laquelle l'armée va grimper à plat ventre sur le flanc de la montagne pour en atteindre la crête, à la manière d'une nuée d'insectes rampants, pour finir par attaquer comme une horde inarrêtable prête à tout pour submerger son ennemi.

Dès le début de la séquence[893], un travelling vertical filmant les pièces d'artillerie géorgiennes sur la crête, à travers un plan d'ensemble, descend progressivement au pied de la montagne pour se focaliser sur les soldats se trouvant déjà à plat ventre, annonçant par cette activité au sol l'ampleur de l'attaque qui se prépare. La plongée sur ce plan de demi-ensemble offre une perspective permettant de couvrir leur silhouette rampante qui s'étendent jusqu'au fond de l'arrière-plan, telle une nuée grouillante s'attaquant à l'ascension d'une montagne. Un plan en forte plongée sur le cosaque Stépan gravissant la paroi permet de distinguer à l'arrière-plan de nouveaux soldats venant participer à l'offensive comme si cette vague rampante était intarissable.

Bien que lente et périlleuse, leur avancée semble inarrêtable, même sous le feu de l'artillerie géorgienne qu'indique un plan d'ensemble[894] sur les hauteurs de la crête dont le ciel est moucheté de la fumée des tirs d'obus, nous signalant au passage la découverte de leur stratagème. Sur la paroi qui traverse le champ à la verticale[895], filmé par un plan moyen conjugué une légère plongée permettant de donner de la profondeur à la perspective, on observe au premier plan des soldats glissant vers le sol après avoir été abattu ou avoir perdu leur point d'appui, alors qu'à l'arrière-plan, l'ascension se poursuit sur le même rythme qu'au début, comme si les abandons n'entamaient en rien leur détermination, ce qui illustre le caractère inarrêtable de cette armée. On retrouve le même procédé quelques secondes plus tard alors qu'un plan moyen filmé en plongée sur la paroi traversant le cadre en diagonale[896], comme si la pente devenait moins raide à mesure qu'ils approchent du but, décrit la poursuite de leur laborieuse grimpée, éclairée par la lumière des obus qui s'abattent mais qui ne perturbent pas leur avancée linéaire. La musique épique qui rythme leurs efforts et illustre leur détermination s'intensifie lorsque les soldats ont en vue la ligne géorgienne, comme le rapporte un plan en contre-plongée sur Kojoukh et un cosaque qui l'accompagne, filmé de dos par un plan moyen,

[893] *Ibid.,* 57 : 57.

[894] *Ibid.,* 59 : 26.

[895] *Ibid.,* 59 : 46.

[896] *Ibid*., 1 : 00 : 00.

qui permet de distinguer à l'arrière-plan la proximité des canons ennemis, annonçant l'assaut final des assaillants.

Alors que la musique, masquée par la mélodie des tirs constant des géorgiens, arrive au paroxysme de son intensité, la charge est lancée à travers un plan moyen sur les soldats gravissant la paroi et traversant le champ en diagonale. Ils cessent alors de ramper pour se lever puis s'élancer vers leurs ennemis alors que le plan, filmé de dos en contre-plongée, amplifie leur charge, comme s'ils bondissaient soudainement vers la ligne géorgienne, ce qu'illustre leur corps qui se lèvent en obstruant progressivement le champ de la caméra avant de le traverser à toute vitesse[897]. Enfin, le hurlement collectif accompagnant la charge surplombe complètement la musique et fait écho à leur force collective, engloutissant leur ennemi par leurs voix, leurs cris, ils submergent l'espace sonore.

On retrouve d'ailleurs cette lente et implacable avancée lors de la bataille finale entre les troupes du général Pokrovsky et l'armée de Taman sur les rives de la Biélaïa, à proximité de Biélorétchenskaïa. On retrouve dans cette séquence les procédés utilisés précédemment : la musique épique qui vient rythmer l'avancée lente et désorganisée des troupes de Kojoukh à travers le cours d'eau, le plan de demi-ensemble tourné en contre-plongée qui permet d'observer la présence des soldats jusqu'à l'horizon, mettant en lumière leur grand nombre, et enfin le vacarme des obus qui s'écrasent dans la rivière mais qui ne troublent pas leur marche imperturbable sur Biélorétchenskaïa[898]. Ainsi, cette armée peut nous faire penser à une légion qui avance lentement mais de manière implacable vers son ennemi, telle une nuée submergeant tout sur son passage, à l'instar des hordes barbares de l'ancien temps.

Enfin, si les cosaques paraissent barbares dans ce film, c'est aussi par leur goût pour l'ivrognerie partagé dans les deux camps, comme l'illustre une séquence au début du film décrivant deux lignes de cosaques ennemis faisant feu, séparés par un ravin[899]. Un plan d'ensemble du champ de bataille tourné en plongée montre les cosaques de Kojoukh tirant au fusil sans discontinuer sur leurs homologues blancs se trouvant plusieurs mètres en face d'eux. Le vacarme assourdissant des tirs et la présence d'un cosaque au premier plan hurlant des ordres à ses camarades suggère que la bataille fait rage. Profitant d'un moment de répit, un plan rapproché

[897] *Ibid.,* 1 : 01 : 30.

[898] *Ibid.,* 1 : 28 : 33.

[899] *Ibid.,* 14 : 34.

poitrine sur les cosaques blancs les décrits ouvrant des bouteilles de vodka et avalant leur contenu avec soulagement et empressement, comme l'indique leurs visages souriants et la vitesse à laquelle se passent les fioles d'alcool, amplifiée par un rapide travelling latéral qui accompagne leur circulation, suggérant qu'il s'agit d'un besoin vital pour les cosaques en temps de guerre. Cette coutume de l'ivrognerie sur le champ de bataille trouve écho dans le camp des cosaques rouges, dont un travelling latéral, conjugué à un plan rapproché poitrine, décrit la réaction envieuse de ces derniers qui déclarent sentir l'odeur de la vodka depuis leur poste, faisant naître de l'envie dans leur regard et nous indiquant que nous avons à faire à deux groupes de cosaques partageant les mêmes traits sauvages. Cette idée est confirmée lorsqu'un cosaque blanc, Vanka, reconnaît l'un de ses anciens voisins, Khvomka sur la ligne ennemi[900].

Tandis que ces deux personnages s'invectivent de chaque côté du ravin qui illustre la distance idéologique qui les sépare dans un plan d'ensemble tourné en plongée depuis le côté des rouges, poussés à bout par leurs insultes, les deux cosaques vont descendre dans le ravin pour s'expliquer à mains nues, déclenchant un pugilat général qui les réunis paradoxalement, à travers un plan moyen, sur le fond du ravin entouré de pentes ascendantes. Comme si, au fur et à mesure de leur descente, leur nature sauvages avait pris le pas sur leur opposition idéologique et militaire encore en vigueur il y a quelques instants. La bastonnade se déroule dans l'anarchie comme en témoignent ces deux cosaques blancs s'empoignant par erreur[901] tandis que pleuvent les coups à l'arrière-plan entre guerriers s'affrontant debout ou se roulant au sol, coups accompagnés de cris de douleurs et d'insultes. Ainsi, par ce pugilat anarchique déclenché par deux cosaques originaires du même village et partageant le goût pour l'ivrognerie au début de la séquence, on a le sentiment de voir non pas s'affronter des cosaques rouges contre des cosaques blancs mais des barbares contre d'autres barbares.

C'est également le sentiment qui domine lorsqu'on est témoin de ce début de bataille avortée entre les réfugiés, composés de familles cosaques, et une unité de cavalerie cosaques blancs à la toute fin de l'adaptation[902]. Alors qu'ils bivouaquent à l'arrière, séparés du gros des troupes restées avec Kojouk, ils ont la surprise de voir arriver à l'horizon d'inquiétante silhouettes cosaques et leurs chevaux, que l'on observe par un travelling avant, se déplaçant depuis la foule des réfugiés en contenant l'horizon dans un plan d'ensemble où apparaissent dans la brume les

[900] *Ibid.,* 15 : 42.

[901] *Ibid.,* 16 : 55.

[902] *Ibid.,* 1 : 35 : 20.

ombres noires de cavaliers dans la nuit.[903] Cette vision inquiétante de cosaques ressemblant à des spectres dans l'obscurité donne l'impression qu'il s'agit d'une armée tout droit sortie du Tartare, ce que souligne la musique à travers le lourd battement d'un tambour nous rappelant les charges des antiques hordes barbares. Ils semblent si nombreux, à l'instar d'une légion, que leurs silhouettes investissent la ligne de l'horizon jusqu'à former un front uni, comme une vague qui s'apprête à submerger la steppe. D'ailleurs, un effet de superposition d'image, à la façon d'un kaléidoscope, décuple leur nombre à travers un plan de demi-ensemble qui voit les cavaliers se dédoubler, disparaître, réapparaître, et commencer leur charge, amplifiant ainsi cette impression de force collective et offrant une dimension spectrale à cette horde effrayante[904].

De leur côté, les réfugiés, sont composés de femmes, d'enfants et de vieux paysans pris de frayeur par cette apparition, comme l'indique les cris d'alerte qu'ils poussent et leurs visages effarés, saisis par un plan rapproché taille sur cette mère écrasant son enfant contre sa poitrine et sur ses compagnons à l'arrière-plan, dont les expressions du visage font échos à la peur qu'inspirent ces cosaques. Contre toute attente, la population se lance à l'assaut de ces cavaliers qui la menacent en traversant à toute vitesse le cadre qui s'élève progressivement par un travelling vertical, jusqu'à apercevoir la foule de civils transportant des faux, des fourches et des torches enflammées, dont on prend la mesure grâce à la perspective de ce plan de demi-ensemble filmé en plongée. Après un nouveau plan de demi-ensemble de ce type, un travelling vertical vient se replacer au cœur de l'action, à hauteur d'homme, pour suivre cet assaut. La caméra, par un travelling latéral, suit la charge anarchique de ces réfugiés et l'amplifie grâce à ces personnages qui traversent le cadre à toute vitesse, courant dans le désordre avec toutes sortes d'armes à la main en criant, le tout sous la pression de ce roulement de tambour antique, comme s'il s'agissait d'une horde sauvage qui défendait sa vie. Finalement, les cosaques battent en retraite sans avoir combattu, devant ces réfugiés qui prennent l'allure d'une marée humaine tant elle sature le cadre par son nombre grâce à la plongée de ce dernier plan de demi-ensemble[905]. Ainsi nous avons là aussi une confrontation entre deux groupes composés de cosaques qui prennent chacun des allures d'armées sauvages.

[903] *Ibid.*, 1 : 35 : 42.

[904] *Ibid.*, 1 : 36 : 03.

[905] *Ibid.*, 1 : 36 : 55.

Nous pouvons donc conclure qu'à travers ces batailles l'armée de Kojoukh tout comme les cosaques de l'armée blanche se rapprochent de l'image d'une armée sauvage par leur ivrognerie et leur brutalité, mais aussi par leur capacité à submerger leurs ennemis à travers une avancée lente et implacable, par la légion qu'ils forment à l'écran semblable à une marée humaine, par l'anarchie qui caractérise leurs assauts ainsi que par la frayeur qu'ils inspirent à leurs adversaires.

1.2 Les pillages.

C'est à travers deux séquences de pillages perpétrés par les troupes de Kojoukh, qui rappellent les célèbres mises à sac de villes par des meutes sauvages, qu'on découvre que l'image des cosaques se rapproche de celle de guerriers brutaux, qui récompensent leurs victoires par d'inévitables razzias.

Après avoir battu les Géorgiens, l'armée entre en vainqueur dans la ville de Guélendjik dont l'une des boutiques va subir un pillage dévastateur, avec l'accord du commandant Volosatov. Ce dernier, avant que la mise à sac ne commence, prend l'initiative d'expliquer à ses soldats que ce type de brigandage a toujours été toléré par l'armée par le passé, comme une coutume, ce qui provoquera des conséquences fâcheuses pour l'officier comme pour les soldats, que nous commenterons plus loin.

Au début de cette séquence[906], filmé depuis l'intérieur d'une boutique de vêtements féminins, la caméra est placée dans une vitrine, juste derrière la tête d'un mannequin au premier plan. Elle offre un cadre où l'on distingue, à l'arrière-plan, la foule nombreuse des soldats de Kojoukh, parmi lesquels des cosaques qui viennent détruire les carreaux pour s'engouffrer dans le magasin. L'image est rapidement obstruée par les soldats qui ravagent la vitrine à mesure qu'ils s'approchent du cadre, comme s'ils allaient crever l'écran dans leur sauvagerie. D'ailleurs, l'image de ce mannequin qu'envoient voler les premiers pillards peut inquiéter le spectateur qui voit se diriger cette horde vers lui, alors que le sort du modèle fait écho à celui qu'il pourrait subir. A ce titre, le travelling arrière qu'effectue la caméra[907] pour filmer

[906] *Ibid.,* 1 : 02 : 51.

[907] *Ibid.,* 1 : 03 : 00.

l'intérieur des lieux semble imiter le recul que prendrait un personnage acculé dans le magasin, comme si on voulait mettre en lumière le caractère angoissant de ce pillage.

Ce travelling, qui garde dans son champ les fenêtres situées sur sa gauche, décrit, par un plan rapproché taille, l'intrusion des soldats par les fenêtres systématiquement brisées dont le fracas s'ajoute à celui des armoires en verre fracturées et aux cris des pillards, donnant l'impression qu'une meute sauvage déferle sur les lieux apportant avec elle son cortège de dévastation. Grâce à l'utilisation d'un plan moyen, on peut observer les fenêtres de l'établissement noires de monde, où on distingue encore une foule de soldats cherchant à entrer, à tel point que l'encadrement de la lucarne est saturé par leur présence qui ne laisse apparaître qu'une mince bande de ciel bleu au-dessus de leur tête avant qu'ils ne s'engouffrent à l'intérieur, comme si ce flux de pillards était intarissable et qu'il inondait la boutique comme une vague brisant ses carreaux. Un second travelling latéral vient couvrir tout le mur droit par un plan rapproché taille et décrit le bazar dans lequel les soldats volent et s'arrachent des mains des vêtements féminins dont ils ne sauront que faire, comme cette robe de marié[908] dont s'empare un cosaque. La foule gesticule et crie, comme si une frénésie collective s'était emparée d'elle et qu'à la manière d'une résurgence d'un rituel ancestral, la nature des objets pillés n'avait plus d'importance. Ainsi la razzia semble être élevée au rang de principe par ces soldats. Leur dimension brutale trouve également écho à travers la dévastation dont est victime la boutique, comme touchée de plein fouet par un raz-de-marée humain faisant céder ses fenêtres et emportant tout dans son reflux.

Une seconde séquence de pillage, plus courte et moins significative que la première, a lieu alors que des soldats partent en reconnaissance dans les montagnes du Kouban pour tenter de trouver un chemin contournant les crêtes tenues par les Géorgiens. Au début de cet épisode, on découvre un groupe de trois soldats, dont deux cosaques, qui grimpent la falaise en rampant, en direction d'une musique jouée par une balalaïka se situant hors champ[909]. Alors qu'ils parviennent aux abords d'une petite maison où des cosaques du Kouban se restaurent autour d'un barbecue en compagnie de leur hôte géorgien, un plan de demi-ensemble de la bâtisse et de ses occupants, décrit un endroit idyllique, baigné par la chaude lumière de l'été, situé au milieu des bois et de la végétation et d'où provient le son mélodieux de la balalaïka et de son chanteur. Cette image bucolique contraste avec la situation des trois soldats dont on distingue les chapeaux au bas du

[908] *Ibid.,* 1 : 03 : 25.

[909] *Ibid.,* 48 : 25.

cadre, à plat ventre comme s'ils préparaient une embuscade et qu'ils représentaient une menace pour l'harmonie naturelle du lieu[910].

Après les avoir observés quelques instants, les soldats de reconnaissance décident d'attaquer ce groupe de cosaque du Kouban[911] en surgissant de leur cachette située en contrebas qu'un plan moyen tourné de face nous permet de distinguer. La plongée de ce plan souligne la vitesse à laquelle ils bondissent de leur abri et foncent vers le cadre, en même temps qu'ils attaquent leurs ennemis. La soudaineté de leur charge brise la tranquillité des lieux comme le souligne le brusque arrêt de la musique, remplacé par les coups de feu des soldats. Après les avoir mis en fuite, on ne se retrouve pas face à un pillage en règle comme nous l'avons observé précédemment, mais face à des soldats qui poursuivent le repas qu'on laissé leurs victimes, en vainqueur, se prélassant nonchalamment autour de la table. C'est ce que souligne la contre-plongée de ce plan de demi-ensemble les plaçant dans une position dominante, comme des brigands ayant réussi à imposer leur loi[912]. Ainsi les soldats de Kojoukh se rapprochent de l'image du barbare par ce brigandage car ils sont l'élément qui brise l'harmonie des lieux et la tranquillité des hommes, avant de leur voler leur pitance.

Nous pouvons conclure qu'à travers ces deux épisodes de pillages, ce sont deux facettes de la dimension brutale des cosaques qui s'expriment. La première relie leurs violents saccages et leurs méthodes sauvages aux anciennes coutumes militaires dont ils sont les héritiers, la seconde représente leur penchant pour les rapines et les brigandages dont la violence et l'opportunisme renvoient à ces mêmes traditions.

Finalement, nous avons pu constater au cours de cette partie que les cosaques répartis dans les deux camps se rapprochaient de l'image de la meute sauvage à travers l'effrayante légion qu'ils forment à l'écran. D'une part, leur avancée lente et inarrêtable, à la manière d'un torrent guerrier, et d'autre part, leur capacité à déferler comme une vague submergeant tout sur son passage, nous renvoie à l'esthétique fluviale des invasions barbares. Enfin la nature et la tradition à laquelle se rapportent leurs pillages ne fait que confirmer notre premier constat.

[910] *Ibid.,* 48 : 50.

[911] *Ibid.,* 49 : 35.

[912] *Ibid.,* 50 : 14.

2. Le nomadisme.

Pourchassé par les cosaques du Kouban, l'armée de Kojoukh et ses réfugiés sont contraints à une marche forcée de plus de cinq-cents kilomètres pour faire la jonction avec l'armée du Caucase du nord. A cette occasion, ils apparaitront comme des nomades, l'un des traits coutumiers des barbares, à travers ce long périple ponctué de bivouacs nous ramenant, d'une certaine manière, à l'époque des invasions de masses, comme si une société entière était déplacée.

2.1 Un torrent de fer.

A l'instar du titre du roman, leur nomadisme est décrit par une esthétique torrentielle qui accompagne leur exode. Le périple de cette armée est représenté comme un lent cour d'eau épousant les aspérités du relief. Cette déambulation réveille chez eux un goût pour la découverte, propre aux nomades, et révèle la résurgence de traditions anciennes, comme l'élévation d'un kourgane qui nous renvoie aux Scythes de l'antiquité.

Lorsque cette armée et ses réfugiés parviennent à Novorossisk après avoir quitté la presqu'île de Taman, on découvre ce long flux de population déplacée s'approchant de la mer[913]. Le plan de demi-ensemble sur une colline d'où descendent hommes, femmes et enfants, à pied ou en chariot, illustre l'hétérogénéité de ce groupe humain, comme si une communauté toute entière avait pris la route. A l'instar d'un tableau, la perspective apportée par la contre-plongée nous permet de distinguer, dans la partie supérieure de l'arrière-plan, le début de cette fine colonne de nomades prenant sa source en haut de la colline, au versant abrupt comme celui d'une montagne, pour s'élargir progressivement en descendant, comme un torrent naturel, et traverser sereinement le cadre de la caméra comme le suggère une musique douce en fond sonore. A l'intérieur de ce groupe s'échappe plusieurs cosaques[914], qu'on reconnaît à leur *papakha*, suivit par un travelling panoramique pour aller reconnaître la mer Noire. Un plan moyen les filme de profil, à contre-jour, tels des explorateurs arrivés aux limites du monde connu, comme le

[913] *Ibid.,* 33 : 08.

[914] *Ibid.,* 33 : 25.

suggère la solennité de leurs paroles et la dignité qu'ils affichent en se tenant ainsi devant la mer. D'ailleurs, l'aspect grandiose du plan général couvrant tout le port de Novorossisk vient confirmer la raison de leur émoi. Ainsi, dès les premières étapes de leur voyage, les compagnons de Kojoukh forment un torrent se déplaçant sur les routes tandis que leur goût de la découverte, conséquence de leur récent nomadisme, s'aiguise.

Après avoir quitté la ville de Guélendjik, dont nous avons évoqué le pillage, on découvre une séquence débutant par un plan de demi-ensemble sur cette troupe remontant la pente d'une montagne[915] comme un puissant contre-courant, illustrant le caractère inarrêtable de ce flux et la détermination de ces nomades contraints d'aller de l'avant en toutes circonstances. Le lent tambour qui accompagne leur marche reprend d'ailleurs le thème du générique, comme si nous nous trouvions face à ce fameux torrent de fer. La caméra descend alors le long de son axe pour arriver progressivement au sol, ce qui nous permet d'apprécier la raideur de la pente qu'ils s'apprêtent à traverser. Arrivé à hauteur d'homme, le cadre se focalise sur une femme recouvrant de pierres le cadavre d'un de ses proches à travers un plan moyen[916]. La manière dont le champ de la caméra est passé de l'universel, à travers ce plan de demi-ensemble, pour se concentrer sur le particulier, par ce plan moyen, dénote une volonté d'illustrer les aléas personnels de ce groupe humain partageant le même destin. Cette tombe improvisée telle un kourgane fait écho à leur nomadisme contraint, comme si cette coutume était redécouverte grâce à ce contexte constant de marche forcée. Le plan moyen plaçant au premier plan le monticule de pierre semble s'inscrire dans le paysage comme le suggère deux énormes roches à l'arrière-plan entre lesquelles se trouve le chemin emprunté par la population, comme si ce décès n'était qu'une étape de plus dans cet exode et qu'il fallait le laisser derrière eux. C'est d'ailleurs l'impression suggéré lorsque la jeune femme et la grand-mère cosaque Gorpina s'éloignent de la tombe : le cadre reste focalisé sur la croix de bois posée sur le monticule, ignorant les autres personnages et devenant de plus en plus flou à mesure qu'ils s'éloignent, comme s'ils abandonnaient quelqu'un ici[917].

Ainsi cette marche forcée de l'armée de Kojoukh repose sur l'esthétique symbolique du torrent à travers les trajectoires qu'elle épouse comme le cour d'eau se joue du relief. Mais ce

[915] *Ibid.,* 1 : 12 : 56.

[916] *Ibid.,* 1 : 13 : 27.

[917] *Ibid.,* 1 : 14 : 01.

nomadisme contraint signe aussi le retour de traditions oubliées tout comme elle modifie le comportement de cette population sédentaire, contrainte de poursuivre sa route à tout prix.

2.2 Les bivouacs.

Ce nomadisme est ponctué d'immenses bivouacs regroupant toute une société déplacée comme s'il s'agissait d'une invasion de masse.

Le bivouac du début du film décrit la première nuit de cette troupe après sa fuite de la presqu'île de Taman[918]. Dans l'obscurité, un plan d'ensemble sur la vallée où ils font halte décrit l'immensité de cette population grâce à la perspective apportée par la légère plongée, qui souligne l'espace occupé par ce camp s'étendant à perte de vue. L'ensemble laisse une impression romantique à travers les chants plaintifs de femmes qui s'élèvent de ce camp, constellé d'une dizaine de feux, semblable à un ciel étoilé. Grace à un travelling vertical, la caméra passe d'un plan large à un plan rapproché poitrine décrivant les visages épuisés ou endormis qui défilent devant le cadre par l'utilisation d'un travelling horizontal[919]. On y distingue des femmes avec leur enfant, des couples, des cosaques et même deux bœufs, comme si le caractère hétéroclite de cette population suggérait le déplacement de masse d'une société complète. Cette impression est confirmée par ces silhouettes circulant sur la crête d'une colline à l'arrière-plan que laisse apparaitre la légère contre-plongée, comme si de nouveaux arrivants arrivaient constamment pour rejoindre cet exode. D'ailleurs lors du bivouac qui précède l'attaque des cosaques blancs que nous avons évoqué plus tôt, on aperçoit Claudia, dans un plan rapproché taille, serrer dans ses bras un enfant qui a échappé à la surveillance de ses parents assoupis, comme si elle reconstruisait sa vie affective dans cette société itinérante en même temps qu'elle y cherche sa place, après le décès de son propre nourrisson[920]. Au sein de ce bivouac se poursuivent les histoires personnelles et sociales comme dans une société lambda.

Le second se déroulant à Biélorétchenskaïa, après la bataille que nous avons évoquée plus tôt, ne concerne que les soldats et offre un intéressant contrepoint au bivouac qu'on vient

[918] *Ibid.,* 18 : 42.

[919] *Ibid.,* 19 : 12.

[920] *Ibid.,* 1 : 34 : 55.

d'observer[921]. Tout d'abord, la séquence s'ouvre sur un travelling horizontal qui filme, par un plan rapproché poitrine, les visages des soldats victorieux mais épuisés, certains avalant leur ration et d'autres se faisant soigner par les quelques femmes présentes sur les lieux. Filmé de jour, par une lumière crépusculaire, accompagné du chant plaintif des hommes, l'ensemble donne une impression de romantisme faisant écho à la séquence que nous avons précédemment commentée. Pourtant, ce bivouac ne ressemble pas à celui d'une population refugiée mais à celui d'une armée en stationnement, comme le suggère ces nombreux fusils rangés en faisceaux qui ponctuent le travelling et constellent le camp à la manière des feux des réfugiés, ou ce canon barrant le cadre qui ouvre la séquence. Grâce à la légère contre-plongée de ce plan filmant le contrebas de la butte en arrière-plan, on distingue d'autres soldats têtes basses, appuyés sur des bâtisses ou dormant sur le sol, ce qui donne l'impression que nous observons le cantonnement d'une armée en pleine campagne militaire. Ce constat nous est confirmé par la fin de ce travelling qui s'arrête sur un cheval attaché à un arbre au centre du cadre, à côté d'un soldat qui se sert d'un canon comme oreiller. Enfin la présence du cosaque Aliochka qui exhibe les bottes du général Pokrovsky sous les yeux d'Anka dans un plan rapproché taille, nous rappelle leur penchant pour le pillage que nous avons déjà commentée.

Ainsi à travers ces deux bivouacs on découvre deux facettes du nomadisme de cette armée. La première est vue sous le prisme de l'exode et du déplacement de population à travers la peinture de cette société jetée sur les routes. La seconde illustre le nomadisme de l'armée à travers un bivouac décrit comme une étape classique d'une campagne militaire où certains, comme Aliochka, exhibent leurs prises de guerre après leur victoire.

Nous pouvons donc conclure que ce nomadisme, attribué au barbare, transforme esthétiquement cet exode en un torrent humain. La population qui la compose s'adapte progressivement à cette vie itinérante en prenant goût à la découverte de nouveaux espaces et par la résurgence d'anciennes coutumes comme l'élévation de ce petit kourgane. Les bivouacs qui ponctuent cette marche forcée révèlent deux facettes de cette population : celle de l'exode et de la campagne militaire. Ainsi l'armée de Kojoukh se rapproche d'une horde à travers ce déplacement de masse rappelant une invasion et par leur dimension guerrière qu'illustre ce bivouac digne d'une campagne militaire.

[921] *Ibid.,* 1 : 31 : 18.

3. De l'anarchie à la discipline, l'éducabilité des cosaques.

Le dernier trait habituellement relié au mythe du barbare, l'éducabilité, se retrouve dans la peinture de l'armée de Kojoukh qui passera progressivement de l'anarchie à la discipline durant son périple jusqu'à une jonction à la fois idéologique et militaire avec les communistes.

3.1 De l'anarchie…

Si de nombreux épisodes illustrent l'anarchie qui règne dans le cortège (on pourrait citer à ce titre le rôle nuisible des marins), nous nous intéresserons à ceux mettant en scène des cosaques.

Le premier épisode démontrant l'indiscipline de ces derniers en même temps que l'anarchie qui règne dans cette armée se trouve au début du film, alors que la *stanitsa* du héros est attaquée par les forces blanches. Tandis que les habitants évacuent dans la panique, on découvre Stépan, un jeune cosaque se disputant l'usage d'une mitrailleuse avec Kojoukh[922]. Un plan rapproché taille place les personnages face à face avec chacun une main posée sur la mitrailleuse, au centre du cadre, comme dans un duel. Les deux soldats ont les traits tirés par la colère alors qu'à l'arrière-plan on observe le panique des villageois accourant en tous sens, ce qui augmente la tension dramatique de cette dispute qui se déroule au plus mauvais des moments. Alors que Kojoukh lui rappelle qu'il a servi en Turquie et que son grade est le plus élevé, on observe que les personnages sont placés à la même hauteur, comme si cette supériorité hiérarchique n'existait pas à l'écran. D'ailleurs, le jeune cosaque arrache l'arme des mains du héros et quitte le champ de la caméra comme s'il avait momentanément gagné la confrontation. Parti à sa poursuite, un plan américain laissant apparaitre leurs mains sur la mitrailleuse place Kojoukh face à Stépan, de dos, dont la stature paraît plus haute que celle de son camarade grâce à une légère contre-plongée, comme si son indiscipline échappait à l'autorité de son supérieur[923]. Un travelling avant rapproche les personnages du cadre qui se rétrécit progressivement à la mesure que la tension monte comme en témoigne Kojoukh haussant la voix, le visage tendu, pour donner l'ordre au jeune cosaque de lâcher cette arme et de rejoindre son unité. Cependant, ce

[922] *Ibid.,* 11 : 45.

[923] *Ibid.,* 12 : 07.

dernier confirme sa supériorité sur son chef en même temps que son caractère insoumis lorsqu'il braque Kojoukh avec son revolver, accompagné de cette légère contre-plongée lui donnant une posture menaçante. Finalement, la chute d'un obus à proximité mettra fin à leur discussion. Cet épisode illustre l'indiscipline du cosaque dont la détermination guerrière remet en cause la hiérarchie militaire.

Cette désobéissance s'illustre également après la disparition de son jeune fils, mortellement touché par un éclat d'obus tiré par un cuirassé allemand aux abords de Novorossisk, alors qu'il est dans les bras de sa mère, Claudia. Cet évènement mettra le cosaque dans une rage folle qui le poussera à tirer vainement au canon sur les bateaux de guerre, alors que les munitions de l'armée sont limitées. Cette séquence débute par un plan de demi-ensemble sur la mer Noire, où le fameux cuirassé est la cible d'un tir d'artillerie lourde, précédé d'un gros plan sur le visage de Stépan qui se décompose à la nouvelle du décès de son fils, comme si cette canonnade en était la conséquence directe[924]. Confirmant ce constat, on le retrouve face à la mer, dans un plan rapproché poitrine qui laisse apparaître un mélange de désespoir et de colère sur sa face alors qu'on distingue à l'arrière-plan un groupe de soldat venu lui ordonner de cesser le feu. Les cris de ces derniers ne semblent pas l'affecter puisqu'il ne daigne même pas se retourner pour leur répondre et continue de donner l'ordre de tirer à cadence soutenue, comme si une colère frénétique l'avait rendu incontrôlable et imperméable à toute autorité. Un plan moyen sur Stépan à côté du canon décrit l'action d'un autre cosaque venu le ceinturer par derrière pour l'empêcher de donner un nouvel ordre de tirer, comme si seule la force physique pouvait contraindre Stépan à obéir. De cette désobéissance va naître les nouvelles règles édictées par Kojoukh qui seront acceptées par tous les corps de l'armée[925], comme l'exécution de tous les soldats désobéissants aux ordres, ce qui introduira une discipline de fer.

Ainsi Stépan est un bon exemple de l'indiscipline régnante dans les rangs de l'armée où seule la force permet de trancher les décisions.

[924] *Ibid.,* 38 : 39.

[925] *Ibid.,* 40 : 54.

3.2 …. A la discipline.

On découvre les résultats de ces mesures après la mise à sac de la boutique de Guélendjik que nous avons commentée plus haut, mais aussi lors de la découverte de la pendaison de plusieurs soldats par l'armée blanche. Ces épisodes illustrent cette nouvelle discipline qui s'impose à ces troupes qui ont auparavant témoignées de leur goût pour l'insoumission et l'anarchie.

Alors que les soldats de Kojoukh sont en train de piller le magasin dans un fracas assourdissant, la cavalerie vient faire reculer la foule qui se tient désormais devant leur chef, dans un silence qui contraste avec le chaos du début de la séquence[926]. Dans un plan moyen décrivant le héros s'apprêtant à blâmer ses soldats, on remarque que ces derniers se tiennent en rang, immobiles, ce qui est une première dans le film[927]. On découvre également leur grotesque accoutrement composé des différents vêtements féminins qu'ils viennent de piller. Lorsqu'il leur ordonne de se mettre au garde-à-vous, les bottes des soldats viennent s'entrechoquer simultanément comme le laisse voir le plan moyen. Ils donnent ainsi une impression d'unité dans la discipline, confirmée par une plongée qui décrit les soldats obéissant jusqu'à perte de vue. Après un discours moralisateur de Kojoukh, celui-ci demande aux pillards de faire un pas en avant, ce qu'ils exécutent à l'unisson, confirmant notre précédent constat.

C'est alors qu'intervient un travelling horizontal conjugué à un plan rapproché poitrine décrivant les visages penauds des soldats jetant progressivement leur butin au sol, comme s'ils regrettaient leur geste qui rompt avec la discipline établie[928]. Lorsque le héros s'approche d'un cosaque portant un soutien-gorge sur son uniforme, ce qui peut faire sourire le spectateur, il lui arrache avant d'ordonner à tous de mettre ventre à terre pour recevoir leur punition. Sans broncher, les soldats s'exécutent et se mettent dans une posture humiliante, allongés avec les fesses à l'air, comme des enfants à qui on donnerait la fessé. Cette sanction infantilisante illustre l'éducabilité de ses troupes, acceptant en silence un châtiment corporel réservé aux plus jeunes, comme si Kojoukh les éduquait (ou les rééduquait) par ce biais[929]. Finalement le héros fera

[926] *Ibid.,* 1 : 04 : 00.

[927] *Ibid.,* 1 : 05 : 05.

[928] *Ibid.,* 1 : 06 : 32.

[929] *Ibid.,* 1 : 07 : 50.

preuve de mansuétude en les épargnant et en dégradant l'officier Volosatov qui leur a permis ce pillage.

Comme nous venons de le constater, l'autorité de Kojoukh n'est plus remise en cause par ses soldats. La discipline qu'il a instaurée a transformé la troupe avançant dans le désordre et l'anarchie en une armée rigoureusement organisée. Alors qu'ils viennent de rendre hommage à leurs camarades découverts pendus sur leur chemin, Kojoukh en position de chef, lance l'ordre de marche comme un général s'adressant à ses troupes, à travers un plan moyen le décrivant de dos, dans une position dominante depuis son estrade improvisée dont la hauteur est amplifiée par la contre-plongée, face à ses soldats rigoureusement alignés[930]. Ces derniers se mettent progressivement en route et leur marche est rythmée par un tambour militaire et des « une, deux » des commandants, comme une armée conventionnelle, ce qui contraste avec la foule désorganisée qu'ils formaient plus tôt. Confirmant ce constat, un plan de demi-ensemble de leur point de départ[931] permet d'observer les unités de soldats se déplaçant en régiment, en rang serré, marchant au pas, ce qui donne une impression d'unité à cette armée. D'ailleurs, la plongée du plan permet d'observer ces régiments à perte de vue, illustrant le changement global de leur comportement.

Ainsi nous pouvons conclure que la discipline instaurée par Kojoukh a transformé sa troupe qui a progressivement abandonné l'anarchie et la désorganisation qui la caractérise pour devenir une armée conventionnelle avant sa jonction avec les communistes.

3.3 Une jonction idéologique avec les communistes.

La jonction des deux armées est un moment attendu avec soulagement par les réfugiés, mais elle est aussi l'occasion d'un rapprochement idéologique avec le pouvoir communiste, par l'intermédiaire de la grand-mère cosaque Gorpina. Le discours qu'elle entame illustre l'éducabilité des cosaques qui s'arrachent de leurs existences traditionnelles pour épouser les thèses du parti.

[930] *Ibid.,* 1 : 24 : 19.

[931] *Ibid.,* 1 : 25 : 15.

En effet, tout le long du film, Gorpina est obnubilée par la perte progressive de ses biens pendant la marche. On la remarque notamment dans son village, au début du film, lorsqu'elle ne veut pas abandonner son samovar qui lui fut légué par ses parents. Dans un plan moyen décrivant le chariot de sa famille prêt à fuir au premier plan, on l'observe au second plan tentant de soulever le lourd samovar afin de l'emporter durant cet exode. Elle abandonne puis essaye plusieurs fois en faisant des allers-retours entre le premier et le second plan comme illustrant son hésitation et le déchirement qu'elle vit à l'idée de laisser le samovar derrière elle, comme si elle abandonnait par ce biais son ancienne vie de paysanne[932]. Elle finit par accepter de partir sans cet objet, qu'elle prend tout de même le temps de bénir comme s'il était sacré, ce qui illustre que ce samovar et son abandon représente aussi celui de ses traditions ancestrales. C'est ce que vient confirmer le dernier plan de cette séquence où la caméra, par un travelling vertical qui accompagne le départ du chariot, vient se poser en face du samovar entouré de toutes les oies que cette famille possédait[933], comme si tout cet univers de la paysannerie cosaque était définitivement abandonné et laissé derrière eux.

Lors de la jonction avec l'armée rouge, Gorpina va s'adresser aux soldats et aux réfugiés qui l'entourent depuis une estrade improvisée sur un véhicule militaire d'où elle domine la foule à travers un plan rapproché taille qui laisse apparaître les guerriers jusqu'à perte de vue[934]. C'est alors qu'elle raconte son périple et la perte de son samovar que ses parents lui avaient légué. Cependant, elle explique qu'à travers cet exode, elle est parvenue à comprendre que ces considérations matérielles ne sont pas importantes et que seul le combat pour le pouvoir des soviets compte désormais à ses yeux. Ainsi, elle accepte de rompre avec son ancienne vie pour devenir une militante communiste, comme si toute cette aventure l'avait éduqué et libéré de cet univers archaïque.

Par son exemple, elle représente le destin des autres cosaques dont elle illustre l'éducabilité, présentée comme un processus linéaire de progrès, constitutif de leur dimension barbare. De ce fait, la jonction avec l'Armée rouge est l'occasion d'un rapprochement idéologique entre les cosaques de Kojoukh et les communistes.

---

[932] *Ibid.*, 13 : 32.

[933] *Ibid.*, 14 : 25.

[934] *Ibid.*, 1 : 39 : 32.

Si l'armée de Kojoukh, et en particulier les cosaques, semble bien indisciplinée au début de l'aventure, elle démontre une capacité à apprendre et à changer sous l'influence du héros. Progressivement elle passera d'une troupe à l'organisation anarchique à une armée conventionnelle semblable à celle qu'ils doivent rejoindre. S'ils trouvent une éducation au contact de Kojoukh, ils tirent également des enseignements de cette marche forcée à travers le discours de Gorpina. Ainsi, ces cosaques passent de la barbarie au communisme à travers ce qui se présente comme leur lent processus d'éducation.

En conclusion, on s'aperçoit que les cosaques du *Torrent de fer* sont présentés comme des barbares à plusieurs titres. Auteurs de pillages violents et de charges sauvages, les cosaques des deux camps sont décrits comme des guerriers brutaux, ivrognes, instillant la peur chez leurs ennemis. Mais à la différence de leurs homologues blancs, les cosaques au sein de l'armée de Kojoukh vont vivre un long exode où leur nomadisme, va amener la résurgence de traditions antiques et décrire le déplacement de masse d'une société entière. Enfin ce long chemin est aussi l'occasion de mettre en lumière leur éducabilité, en passant progressivement de l'anarchie à la discipline jusqu'à rejoindre les communistes dont ils sont désormais convaincus de la justesse de la cause.

Malgré leur dimension barbare, le film dresse dans l'ensemble un regard bienveillant sur les cosaques de Kojoukh, puisqu'il nous donne l'impression, par leur éducabilité, qu'en chacun d'eux sommeille un partisan du communisme qu'il convient de révéler par l'influence d'un héros positif, Kojoukh, dont le prototype, le héros de guerre Epifan Kovtyukh, est réhabilité à travers ce film. D'ailleurs, les cosaques du Kouban, alliés des blancs dans cette aventure, sont plus longuement représentés dans le roman où ils prennent l'allure d'ennemis mortels du communisme et sont omniprésents pour harceler l'armée de Taman. Dans le film, ils sont plus discrets et l'armée blanche est plutôt représentée par des séquences, absentes du roman, qui présentent Dénikine commandant ses troupes depuis Ekaterinodar, ce qui atténue le rôle funeste de ses cosaques qu'il prend à son compte.

Ainsi, le film réhabilite en quelque sorte les cosaques en même temps qu'il réhabilite la mémoire d'Epifan Kovtyukh ce qui illustre à ce titre le contexte particulier du cinéma du Dégel.

Conclusion.

Dans cette partie traitant des adaptations russes et soviétiques, on constate que le caractère dépaysant du cadre de vie traditionnel des cosaques, parfois même exotique dans le film de Pronine. Dans cette adaptation, le Caucase lointain et la présence de personnages comme Erochka permettent de dépeindre une vision bucolique et idéalisée de l'existence de cette communauté. Dans les autres productions, leur folklore et leurs coutumes ancestrales forment une culture archaïque que les cosaques doivent abandonner pour rejoindre le monde civilisé symbolisé par le pouvoir communiste et laisser derrière eux leur nature barbare. C'est particulièrement le cas dans le *Torrent de fer* et dans les *Terres Défrichées* qui font ainsi écho à la doctrine du réalisme socialiste par cette peinture de l'éducabilité des cosaques qui n'attendent que d'être guidé par des héros « positifs » du communisme pour devenir des militants exemplaires. On peut faire la même remarque au sujet de Grigori dans l'adaptation muette du *Don paisible*, qui attend d'être influencé par Garanja pour prendre conscience du rôle honteux des cosaques à l'époque impériale. Au titre de cette esthétique on remarque également la présence de héros du peuple soviétique à travers la mise en valeur du martyr de Podtiolkov dans le *Don Paisible* de Guerassimov, ou encore la peinture de Nagulnov dans les *Terres Défrichées*, où il fait figure de militant passionné qui rassemble le monde cosaque et communiste à travers sa personne. Enfin, dans ces films, les cosaques sont aussi représentés par des personnages rebelles aux codes sociaux comme Louchka dans le film d'Ivanov, Aksinia et Daria dans le *Don paisible* et Mariana dans *Les Cosaques*. Ces quatre femmes rejettent l'autorité masculine et renverse les rapports de genre en se montrant maîtresse de leur choix sentimentaux et en cherchant à échapper au destin pénible des femmes cosaques. A ce titre, elles représentent des symboles de liberté à l'écran, bien qu'elle ne se rapproche en aucun cas des thèses du parti.

Chapitre IV : La rivalité russo-ukrainienne.

Тарас Бульба (Tarass Boulba), Vladimir Bortko – 2009. *Дума про Тараса Бульбу (Une pensée pour Tarass Boulba),* Peter Pinchuk et Eugène Bereziak – 2009.

Les deux adaptations du roman *Tarass Boulba* datant de 2009 ont la particularité d'avoir été imaginées et produites au même moment, à l'approche du bicentenaire de la naissance de Nicolas Gogol, célébré en Ukraine, où l'auteur est né, et en Russie, où il vécut et mourut. Alors que les tensions politiques entre les deux pays étaient fortes, et qu'elles perdurent depuis, dans un contexte géopolitique où l'Ukraine se rapproche des pays occidentaux pour échapper à l'influence politique de la Russie, héritée d'un passé marqué par la colonisation, leur rivalité nationaliste se déplaça sur le terrain culturel à travers deux projets concurrents : la réalisation d'une adaptation de *Tarass Boulba*[935].

A ce titre le choix de la version du roman à adapter fut crucial puisqu'entre la version de 1835 et celle de 1842, d'importants changements sont effectués par l'auteur. La première version, publiée dans le recueil *Mirgorod,* est une célébration de la communauté cosaque dans sa lutte contre la domination étrangère dont la peinture de la société égalitaire est idéalisée, à l'instar d'une utopie politique[936]. Elle glorifie le héros Tarass Boulba qui personnifie les cosaques zaporogues ainsi que le peuple ukrainien et met en lumière leur camaraderie tout comme le caractère traditionnel de leur existence pittoresque. C'est à partir de cette version que le film

[935] Ellen BARRY, « A Wild Cossack Rides Into a Cultural Battle » (Un Cosaque Sauvage Chevauche à travers une Bataille Culturelle) *in The New York Times* [en ligne]. New York, 12 Avril 2009, disponible à cette adresse : « http://www.nytimes.com/2009/04/13/world/europe/13cossacks.html »

[936] Michel AUCOUTURIER, « Taras Boulba ou le modèle ukrainien du patriotisme russe », in Iryna DMYTRYCHYN et Maxime DESCHANET (dir.), *Nicolas Gogol, Taras Boulba et l'Ukraine,* Paris, L'Harmattan, édition numérisée, 2016, p. 129 à 131.

ukrainien *L'histoire de Tarass Boulba*[937], sera réalisé, financé par la télévision d'Etat ukrainienne[938].

La version de 1842 est bien plus étoffée. La relation amoureuse entre André et la fille du gouverneur de Doubno est relatée plus largement, la tonalité épique des combats est accentuée et l'organisation égalitaire de la *sitch* est bien plus détaillée[939]. Mais surtout, influencé par des cercles intellectuels élaborant la doctrine slavophile[940], qui prônent une voie propre à la Russie par rapport à l'Occident, fondée sur le concept de « Génie de la Russie », l'auteur, au moment de sa réécriture, introduit des références insistantes à la Russie qui rattachent l'épopée cosaque au développement de l'Empire russe, ces derniers devenant des représentants de ce patriotisme[941]. C'est cette version qui sera adapté par Vladimir Bortko, financé en partie par le ministère de la culture russe[942].

A travers les versions de ce patriotisme cosaque illustré par ces deux romans, nous verrons comment ces adaptations alimentent le roman national de ces pays qui se disputent l'héritage historique et identitaire des zaporogues.

On se penchera d'abord sur l'adaptation ukrainienne qui met en scène le quotidien traditionnel des cosaques et le fonctionnement pittoresque de la *sitch* avant de nous intéresser à la peinture nostalgique de ce passé ancestral pour les Ukrainiens. Nous observerons ensuite la production russe marquée par la peinture d'une armée à l'organisation égalitaire et aux coutumes très codifiées avant de nous pencher sur la dimension barbare et sanguinaire des zaporogues pour enfin analyser la mise en lumière de leur rapprochement avec l'identité russe.

1. *Une pensée pour Tarass Boulba,* un film nostalgique du passé cosaque.

[937] Peter PINCHUK et Eugène BEREZNYAK, *Дума про Тараса Бульбу (L'histoire de Tarass Boulba),* Ukraine, Gold Productions, 2009, couleur, 69 mn.

[938] Ellen BARRY, « A Wild Cossack Rides Into a Cultural Battle » (Un Cosaque Sauvage Chevauche à travers une Bataille Culturelle), op. cit.

[939] Michel AUCOUTURIER, « Taras Boulba ou le modèle ukrainien du patriotisme russe », op. cit., p.132

[940] Ibid., p. 135.

[941] Ibid., p. 133.

[942] Ellen BARRY, « A Wild Cossack Rides Into a Cultural Battle » (Un Cosaque Sauvage Chevauche à travers une Bataille Culturelle), op. cit.

La version ukrainienne du roman de Nicolas Gogol met l'accent sur le folklore traditionnel inhérent à l'existence de cosaques zaporogues et sur le fonctionnement pittoresque de leur société que le film regarde avec nostalgie.

1.1 Le quotidien des cosaques zaporogues.

Leur quotidien est décrit par la peinture de leur vie traditionnelle dans le village du héros et par une sorte de prologue illustrant les activités les plus familières de cette communauté guerrière caractérisée par sa camaraderie.

La présentation de ce bourg est précédée d'un prologue où on observe un montage mettant en scène plusieurs éléments du folklore cosaque, accompagné d'une chanson décrivant glorieusement leur style de vie. Cette séquence débute par la description d'un groupe de cosaques qui décident de jouer un tour à l'un de leur camarade en lui versant un seau d'eau sur le visage pour le réveiller. Par un plan moyen on observe le groupe de guerrier entourant le cosaque assis, une bouteille de vodka à la main, dormant comme s'il était assommé par l'alcool[943]. Des plans rapprochés poitrine sur ces cosaques farceurs montrent les rires bienveillants sur leurs visages et un nouveau plan moyen décrit le dormeur se réveillant et riant lui aussi de bon cœur, illustrant leur fraternité comme s'il s'agissait d'une famille. Dès le début du film, nous sommes confrontés à la camaraderie cosaque et à leur penchant pour l'ivrognerie, à travers ce guerrier agrippant sa bouteille même quand il dort.

Accompagné d'un chant glorifiant leurs existences, on découvre des éléments typiques de l'art de la guerre des cosaques, comme ce guerrier utilisant son fouet pour faire tomber à distance le couvre-chef du cosaque qui dormait[944] ou ce cavalier effectuant d'impressionnantes acrobaties à cheval à travers un plan moyen qu'il traverse à toute vitesse, la tête renversée au niveau des jambes de sa monture[945]. Il répétera d'ailleurs cette prouesse à une autre reprise[946]. Enfin, entre

[943] Peter PINCHUK et Eugène BEREZNYAK, *Дума про Тараса Бульбу (L'histoire de Tarass Boulba),* op. cit., 4 : 00.

[944] *Ibid.,* 04 : 13.

[945] *Ibid.,* 04 : 26.

[946] *Ibid.,* 04 : 49.

le concours de lancer de couteau[947], le festin gargantuesque où la vodka coule à flot[948], et ces canonnades tirées pour le plaisir[949], le spectateur a sous les yeux une grande partie du folklore attribué traditionnellement aux cosaques.

L'arrivée au village des fils de Tarass est une nouvelle occasion de décrire le quotidien traditionnel de cette communauté. C'est ce qu'on observe lors du dernier repas que prend la famille Boulba avant que le père emmène ses enfants à la *sitch* zaporogue. Au début de cette séquence[950], on découvre André et Ostap, ayant abandonné leur uniforme d'étudiants polonais, dans leurs nouveaux costumes typiques de l'habillement des zaporogues, à travers leurs caftans de style oriental, leurs pantalons bouffants et la large bande de tissu servant de ceinture dans laquelle ils peuvent ranger diverses armes. Cette évocation de l'habillement antique des cosaques à travers ces costumes plonge un peu plus le spectateur dans leur monde traditionnel. D'ailleurs les vêtements en tissu damassés que porte Tarass, à l'instar d'un costume de parade ne fait que confirmer notre premier constat.

Le repas qu'ils s'apprêtent à prendre est très codifié et nous permet d'observer l'intérieur d'une maison cosaque de cette époque. Debout autour de la table, on observe les trois hommes se signer à travers un plan moyen qui laisse apparaître sur les murs les nombreuses icônes entourées de tissus décorés de motifs typiquement ukrainiens. Après s'être signés, les fils attendent que leur père partage le pain et se mette à table avant qu'ils puissent en faire de même, donnant au spectateur l'impression de vivre un moment traditionnel de la vie des cosaques tant sa codification est importante. Alors que Tarass rappelle à ses fils pour quelles raisons ils se battent, on découvre deux gros plans sur des éléments de décors, comme l'icône représentant une Vierge Marie, juxtaposée à la gravure ancienne d'un cavalier cosaque. Un autre plan vient se fixer sur des bouteilles vides entreposées sur un meuble au-dessus duquel se trouvent plusieurs arquebuses[951]. De part cette succession, on a l'impression que ces plans viennent illustrer le discours solennel du père et mettre en lumière les deux pans de l'identité cosaque, la guerre et la foi. Enfin, lorsque se termine le repas, Tarass offre sa plus belle épée à son fils ainé à travers un plan rapproché poitrine qui décrit André légèrement plus grand que son père,

[947] *Ibid.,* 04 : 35.

[948] *Ibid.,* 05 : 11.

[949] *Ibid.,* 04 : 50.

[950] *Ibid.,* 20 : 21.

[951] *Ibid.,* 22 : 18

comme si ce lègue en faisait l'héritier de Tarass et qu'il devenait enfin un cosaque par ce biais, à l'instar d'un rite initiatique[952].

Ainsi par ce prologue et par la description de ce repas de famille, le spectateur est immergé dans un univers traditionnel cosaque, marqué par des activités pittoresques et un attachement aux valeurs ancestrales.

1.2 La *sitch*.

La *sitch* est également un endroit où les cosaques font étalage de leur folklore festif et de leur organisation militaire si particulière.

Alors que les deux fils découvrent le camp fortifié des cosaques et que Tarass renoue le contact avec ses camarades de longue date, un cosaque crie « Musique ! », accompagné d'un coup de feu, et c'est une grande fête dans la *sitch* qui commence[953]. A travers un plan en forte contre-plongée sur un cosaque dansant une bouteille à la main et une épée dans l'autre, on aperçoit à l'arrière-plan de nombreuses épées s'agitant sous le ciel comme si une horde barbare faisait la fête, accompagnée d'une musique mêlant violons, flûtes et tambours. Un plan de demi-ensemble vient rendre compte de cette célébration[954] se déroulant dans un esprit de franche camaraderie comme le suggère les visages souriants des guerriers s'étendant à perte de vue grâce à la perspective amenée par la plongée, dansants au rythme du tambour qu'on aperçoit au premier plan.

Pendant que les cosaques de la *sitch* font la fête, on observe Tarass au côté du kochevoï ataman s'entretenant des futures campagnes guerrières. Les deux hommes, bien que séparés par la hiérarchie militaire, sont décrits comme des camarades[955]. Au sein d'un plan américain, on les découvre appuyés contre un rondin à mi-hauteur, discutant d'égal à égal comme le suggère leur taille identique à l'image, comme si cette hiérarchie était seulement théorique et qu'ils étaient surtout deux anciens cosaques discutant de stratégie. Alors que Tarass insiste pour que les

[952] *Ibid.,* 23 : 41.

[953] *Ibid.,* 33 : 55.

[954] *Ibid.,* 34 : 35.

[955] *Ibid.,* 36 : 28.

cosaques reprennent une activité guerrière afin de poursuivre l'éducation de ses fils, l'ataman refuse et porte à sa connaissance les divers traités de paix signés avec leurs traditionnels ennemis Tatars et Turcs. Ainsi on observe l'égalitarisme de leurs institutions à travers l'honnête transparence de ce chef.

C'est alors qu'un nouveau tir d'arquebuse fait taire toute l'assistance pour annoncer la destitution de l'ataman, comme s'il était de coutume de faire feu afin d'annoncer un évènement dans la *sitch*[956]. Dans un plan de demi-ensemble sur la cour, on observe l'ataman sur une estrade dans une position de domination toute relative puisque la légère contre-plongée permet de distinguer à l'arrière-plan quelques cosaques placés au-dessus de lui, réclamant son départ[957]. Cette position ambigüe de l'ataman nous suggère que s'il est bien le chef des cosaques, il n'est pas leur maître, et peut donc être destitué à tout moment. La musique qui prend un ton menaçant illustre aussi que le rapport de force est entrain de basculer entre ce dernier et Tarass, que l'on retrouve dans un plan rapproché poitrine, le regard mutin, fixant son rival. Comme dans une cérémonie au déroulement bien huilé, le chef s'exécute en descendant de son piédestal, comme s'il redevenait un simple cosaque, se signe machinalement et embrasse son sceptre avant de le déposer, comme s'il s'agissait d'une formalité protocolaire[958], et salue la foule avant de s'effacer sous les cris et les sifflets des autres cosaques.

Nous pouvons conclure que la *sitch* zaporogue est un lieu où s'exprime le folklore cosaque et où s'illustre le caractère égalitaire de leur fonctionnement pittoresque.

1.3 Une vision nostalgique d'un passé ancestral.

Dans ce film, de nombreuses séquences sont dédiées à dépeindre une vision nostalgique du passé cosaque, idéalisé à travers des évocations poétiques de la steppe sauvage et luxuriante qui jalonne leur vie libre. Cette idéalisation passe par la présence surnaturelle d'un barde, ressemblant au légendaire cosaque Mamaï, un des symboles populaires du patriotisme

[956] *Ibid.*, 36 : 58.

[957] *Ibid.*, 38 : 17.

[958] *Ibid.*, 38 : 39.

ukrainien, qui chante leur gloire et représente l'esprit immortel des cosaques zaporogues décrits comme les ancêtres des Ukrainiens.

En effet, le film s'ouvre avec plusieurs plans sur la faune sauvage de la steppe ukrainienne embrumée, accompagnés d'une musique qui résonne comme un sifflement surnaturel. Alors que se succèdent des gros plans sur la végétation composée de fleurs et d'herbes sauvages, on observe un zoom sur le reflet du soleil dans un plan d'eau, et un fondu enchaîné nous transporte aux abords de la *sitch* zaporogue dont on reconnait au loin la tourelle à l'arrière-plan, comme si nous entrions dans le monde du souvenir, dans l'histoire ancestrale de l'Ukraine par le biais de cette terre jadis occupée par les cosaques[959]. Ce plan d'ensemble que l'on découvre décrit le paysage de la steppe du XVIIème siècle avec au premier plan une pierre tombale surplombant un champ de fleur et au second plan un brouillard qui vient faire écho à la brume des plans précédent, comme s'il existait un lien éthéré entre notre époque et celle de l'intrigue symbolisant le souvenir impérissable des cosaques, accentué par la présence de la tourelle et de la tombe, comme des vestiges d'un passé oublié. A cet instant commence le chant plaintif d'un barde accompagné de sa bandoura, à l'instar du cosaque Mamaï, qui apparaît par un fondu enchainé, suggérant un lien direct avec ce passé ancestral évoqué dans les plans précédents.

D'ailleurs, on observe ce cosaque à longues moustaches qui chante par un plan moyen le plaçant au milieu de la steppe, entre d'antiques statues humaines, sale et déguenillé comme s'il était lui aussi le symbole de ce passé disparu et oublié[960]. Ces mots commémorent l'ancienne gloire perdue des zaporogues, enfouie sous les prairies de la steppe que le barde chante douloureusement, comme un appel à se souvenir. A la fin de son chant, il se met à disparaître progressivement, comme une forme éthérée, faisant écho à la brume aperçue dans les plans précédents, comme symbolisant l'esprit cosaque qui traverse le temps et les époques. D'ailleurs, un travelling vient élever le cadre au-dessus du chanteur comme s'il imitait la fuite de son esprit ou de son âme vers un plan métaphysique, invisible aux vivants, celui de la nostalgie de cette Ukraine lointaine[961]. Comme si le chant de ce barde devait nous guider vers la résurrection momentanée de la mémoire des cosaques ukrainiens que décrit ce film, le dernier plan de demi-ensemble de cette séquence décrit un monticule de terre, semblable à un kourgane, au-dessus

[959] *Ibid.,* 2 : 32.

[960] *Ibid.,* 2 : 50.

[961] *Ibid.,* 3 : 03.

duquel se trouve la statue d'un guerrier cosaque[962]. Cette sépulture, lieu de commémoration de la mémoire de ces guerriers devient le point de départ symbolique de l'intrigue, par un zoom qui vient filmer en gros plan le centre de la sculpture où, par un fondu enchainé, le spectateur est projeté directement dans l'action du film, comme si cette tombe était un point de passage vers l'univers des zaporogues, ancêtres des Ukrainiens.

On retrouve le chant de ce barde cosaque au moment où Tarass et ses fils traversent le pays pour se rendre à la *sitch*. Le ton nostalgique du chanteur vient accompagner leur route et idéaliser leur périple à travers la description de ce camp fortifié et de la liberté qui les anime, pendant que les cavaliers traversent les hautes prairies pleines de fleurs sauvages à travers des plans pieds et de demi-ensemble, ce qui apporte une touche bucolique à leur voyage.[963] Cette peinture idéalisée de l'existence cosaque se poursuit lors du bivouac des personnages accompagné du chant du barde. Un plan moyen les décrits en train de se restaurer dans une nature luxuriante, au bord du Dniepr situé à l'arrière-plan, qui prend une couleur rosâtre illuminée par la lumière crépusculaire du coucher de soleil, hors-champ, donnant une couleur douce à tout le cadre, ce qui renforce la dimension à la fois idyllique et bucolique de leur aventure. Cette idéalisation poétique de leur périple appelle à un sentiment de nostalgie de cette époque chez le spectateur.[964]

Après avoir commenté avec poésie les premières batailles des deux jeunes cosaques relatés par la présence surnaturelle du barde au sein de la steppe sauvage, procédé que nous avons évoqué au début du film, ce dernier disparaît définitivement au moment de la mort d'Ostap. Alors qu'il est transpercé par les lances polonaises, on l'observe criant à son père ses dernières paroles avant de rendre le dernier souffle. Le gros plan sur son visage[965] est envahit par une brume blanche qui finit par rendre opaque le cadre au moment où le cosaque se meurt, suivi d'un fondu au blanc nous renvoyant vers un plan de demi-ensemble des rives du Dniepr où on distingue le barde, dont la mélancolie nous est suggérée par un filtre sombre appliqué à l'image[966]. La musique douce de la bandoura est doublée par le sifflement surnaturel entendu au début du film, lors de l'apparition du chanteur. Progressivement ce dernier s'estompe de l'image comme un

[962] *Ibid.,* 3 : 43.

[963] *Ibid.,* 27 : 01.

[964] *Ibid.,* 27 : 18.

[965] *Ibid.,* 1 : 01 : 53.

[966] *Ibid.,* 1 : 01 : 59.

souvenir qui retombe dans l'oubli. La brume qui entoure Ostap au moment de sa mort, qui symbolisait la dimension métaphysique de la mémoire cosaque, nous confirme qu'à travers son décès, c'est le souvenir de cette vie idéalisée qui s'achève, à l'instar du barde qui disparaît définitivement dans la mélancolie de ces temps oubliées.

Ainsi ce film est l'occasion de dépeindre avec nostalgie la vie de ces cosaques ukrainiens à travers une idéalisation de leur existence menée par un barde qui accompagne par ses chants et sa bandoura, l'aventure de Tarass et ses fils. A l'instar d'un symbole de ce passé originel et glorieux, ce poète, qui se rapproche de la figure légendaire de Mamaï, apparaît et disparaît de façon surnaturelle, comme un esprit éthéré portant le souvenir mélancolique d'une époque révolue et dont les cosaques sont les représentants.

Nous pouvons conclure que dans cette adaptation ukrainienne de Tarass Boulba, l'accent est mis sur le folklore et les traditions de la culture des cosaques zaporogues, reconstituées à travers un prologue mettant en scène les cosaques dans leurs activités favorites, par des moments d'intimité familiale dépeignant leurs mœurs au quotidien et surtout par la description de la *sitch* zaporogue et de ses coutumes à la fois folkloriques et guerrières. Perçus comme les ancêtres des Ukrainiens dans ce film, l'idéalisation de leurs existences libres à travers la présence de ce barde illustre une forme de triste nostalgie à l'égard des cosaques zaporogues et du passé de l'Ukraine.

2. *Tarass Boulba,* des cosaques russes dépeints comme une horde barbare.

Dans le film de Valdimir Bortko l'accent est d'avantage mis sur la dimension barbare des cosaques zaporogues dont l'armée est décrite comme une horde dont le surprenant fonctionnement égalitaire, très codifié, est fidèlement dépeint. De plus, leur dimension sauvage se retrouve à travers leurs charges sanglantes les décrivant déferlants comme une vague guerrière lors des batailles contre les Polonais. Enfin le film met en avant l'identité russe de ces cosaques, illustrant leur patriotisme à travers la figure du héros Tarass Boulba

2.1 Une armée barbare aux mœurs égalitaires.

Comme dans la version ukrainienne, la destitution de l'ataman est l'occasion de mettre en lumière les mœurs égalitaires des cosaques de la *sitch*.

Alors que ce dernier refuse de prendre l'initiative d'une nouvelle campagne militaire à la demande de Tarass, en lui opposant le respect des traités signés avec le sultan turc, Tarass entreprend d'écrire une lettre d'insulte au sultan, dans une scène reprenant les motifs du tableau de Répine[967], qu'il ne peut envoyer à cause de la lâcheté de l'ataman qui veut faire la paix, ce qui provoque le courroux des cosaques et précipite sa chute. C'est alors que débute cette cérémonie très codifiée visant à destituer le destituer et à en élire un nouveau chef, selon les traditions égalitaires de la *sitch*.

Pendant que deux cosaques jouent du tambour pour signifier à toute la communauté qu'une assemblée, la *rada*, va avoir lieu, on observe l'ataman et les dignitaires élus monter sur l'estrade pour remettre leur pouvoir aux mains des cosaques. Par un plan de demi-ensemble de la place au centre de la *sitch*, on observe les élus sur une estrade à l'arrière-plan dominant toute la foule qui leur hurle avec agressivité de déposer le pouvoir comme le suggère leurs poings levés avec véhémence[968]. Malgré leur position dominante et leur statut hiérarchique, la présence de ce public hostile qui cerne l'estrade donne l'impression que ce sont des condamnés à mort qui montent sur l'échafaud, illustrant bien le peu de cas que les cosaques font de leur chef. Après avoir présenté son sceptre à la foule pendant quelques instants afin de recueillir les avis sur la poursuite de son mandat, illustrant l'une des étapes de cette cérémonie aux codes immuables, ce dernier le pose sur une table à travers un insert marquant la fin de sa mission[969], comme s'il s'agissait de l'un des gestes les plus important de cette destitution. Pendant que l'ataman déchu descend de la tribune, les élus restant demandent aux cosaques de choisir un nouvel *kochovyï* ataman dans le vacarme général.

Tandis qu'une série de plans rapproché poitrine décrivent les cosaques dans la foule hurlant des noms de candidats, les esprits s'échauffent et c'est à un début de pugilat qu'on assiste[970],

[967] Vladimir BORTKO, *Тарас Бульба (Tarass Boulba),* Russie, ARK film, 2009, couleur, 29 : 30.

[968] *Ibid.,* 30 : 38.

[969] *Ibid.,* 31 : 14.

[970] *Ibid.,* 31 : 33.

illustrant leur façon pittoresque de débattre lors des *radas* de la *sitch*. Ne s'embarrassant pas de vote à mains levées, le simple fait qu'un nom soit scandé par une majorité de cosaques suffit à le faire élire, ce qui illustre bien le caractère surprenant et populaire de leur démocratie directe. Lorsque ce dernier monte à la tribune, le vacarme assourdissant cesse brusquement, comme si une nouvelle étape venait d'être franchie dans cette élection et qu'une règle implicite mais connue de tous les obligeait à se taire. Suivant fidèlement le rituel très codifié de cette cérémonie que nous avons évoqué dans notre première partie, un cosaque vient offrir le sceptre au nouvel ataman dans une ambiance solennel, illustré par le récent silence, que ce dernier décline à deux reprises avant de l'accepter un travers un plan rapproché taille, tourné de profil qui laisse apparaître à l'arrière-plan la foule des cosaques criant leur joie[971].

Par un plan rapproché taille combiné à une forte contre-plongée, le nouvel ataman brandit son sceptre sous la croix de l'église à l'arrière-plan, indiquant que son pouvoir s'appuie sur la foi orthodoxe. Au même moment un plan rapproché poitrine sur la foule décrit les cosaques se taisant brusquement avant de retirer leur couvre-chef, comme si une cérémonie religieuse allait débuter et qu'il fallait montrer une forme de dignité dans cet évènement majeur de la vie de la *sitch*. Alors qu'un chant religieux est entamé en chœur, en présence du pope local, renforçant la solennité de l'instant, le nouvel ataman est recouvert de boue[972] pour lui rappeler symboliquement qu'il n'est pas un maître pour les cosaques mais seulement un chef temporaire qui peut être révoqué à tout moment par les siens, avant d'être béni par l'éminence religieuse.

Ainsi dans ce film, les cosaques sont décrits comme une armée qui s'organise à travers le fonctionnement surprenant de leur démocratie directe illustré par des cérémonies très codifiées et fidèlement reconstituées.

2.2 Une horde sauvage et sanguinaire.

A travers les scènes de guerres décrivant les zaporogues attaquant les Polonais au siège de Doubno, on découvre une armée sauvage qui attaque et saccage comme une horde barbare sur le champ de bataille.

[971] *Ibid., 32 : 38.*

[972] *Ibid.,* 33 : 18.

Quittant leur *sitch* pour débuter une campagne militaire à l'encontre des Polonais, on observe une véritable nuée humaine traversant la steppe à travers un plan de demi-ensemble décrivant les cavaliers et les fantassins avançant au sein de deux colonnes séparées, la plongée prolongeant cette foule guerrière jusqu'à perte de vue[973], comme si le flux de guerriers était intarissable. Dans ce plan, la course des cavaliers soulève la poussière sur leur route, illustrant symboliquement leur puissance de frappe par le biais du bruit sourd des galops martelant le sol et donnant l'impression qu'ils sont capables de tout piétiner sur leur passage. Accompagné par une musique épique, les zaporogues donnent l'impression d'être une légion en marche dont le nombre annonce la vague déferlante qui menace de s'abattre sur leur ennemi.

Sur le chemin, on les découvre, de nuit, avançant en file indienne dans l'obscurité à travers un plan de demi-ensemble tourné en légère plongée où on distingue une longue file de torches allumées s'étendant jusqu'au fond de l'arrière-plan[974]. Cette vision est évocatrice de la destruction qu'ils sèment sur leur passage et de la violence que porte chaque individu engagé dans cette campagne militaire. D'ailleurs, la séquence suivante décrit un village polonais en proie au saccage et aux flammes des cosaques, qui attaquent sabre au clair et poussent à la fuite les habitants que l'on retrouve dans un plan de demi-ensemble, face à la ville en train de bruler à l'arrière-plan, devant laquelle une file de réfugié défile à toute vitesse au premier plan du cadre[975], suggérant la panique et le chaos que parsèment ces guerriers sur leur route.

La charge qu'ils mènent aux abords de Doubno est typique de l'esthétique attribuée habituellement aux hordes barbares. Par un plan d'ensemble filmé à raz du sol sur la steppe, on observe apparaître progressivement à l'horizon une ligne noire formée des silhouettes des cavaliers cosaques, déferlant sur la steppe à toute vitesse tout en s'approchant du cadre pour finir par le saturer par leur nombre, comme une vague humaine engloutissant tout sur son passage[976]. Alors que les cavaliers approchent de la caméra, celle-ci décrit un mouvement de travelling vertical, comme pour échapper au piétinement, et offre une plongée sur le reste de cette horde, dont on ne voit pas les limites, approchant de leurs ennemis en hurlant et en brandissant des bannières, suggérant la submersion qui les guette.

[973] *Ibid.,* 45 : 17.

[974] *Ibid.,* 45 : 55.

[975] *Ibid.,* 46 : 18.

[976] *Ibid.,* 47 : 41.

On découvre la dimension sanguinaire des cosaques durant l'une des batailles jalonnant le siège de Doubno où ils massacrent leurs ennemis dans des combats marqués par de multiples effusions de sang, illustrant dans un esprit gore cette attaque impitoyable. Alors que la bataille fait rage, on observe une succession de plans très brefs dans lesquels le sang jaillit systématiquement[977]. Un cosaque chargeant les Polonais avec une lance dans chaque main est filmé par un plan rapproché taille, de face, comme s'il fonçait sur le spectateur à mesure qu'il s'approchait du cadre[978]. Il finit sa course en transperçant deux cavaliers polonais, dont l'un est projeté de façon spectaculaire à travers le cadre, comme pour amplifier la violence de la charge. On observe alors une succession d'inserts sur des coups d'épées ouvrant des plaies béantes et sanguinolentes chez les adversaires des cosaques comme cette lame éventrant le flanc d'un soldat[979]. On distingue successivement une balle touchant en plein cœur un cavalier[980], une épée cosaque tranchant les côtes d'un ennemi, jusqu'au moment où on découvre Ostap égorgeant un Polonais à travers un plan rapproché poitrine décrivant le sang de son ennemi gicler sur son visage, ce qui ne manque pas de renforcer le caractère sanguinaire de cette séquence[981]. Dans cette frénésie barbare illustrée par ce rapide défilé de blessures, Ostap se distingue une nouvelle fois en sautant à l'arrière du cheval du colonel ennemi puis, par un gros plan sur la gorge de sa victime, on observe son couteau ouvrir une plaie dont le sang noir gicle sur sa peau[982], illustrant une nouvelle fois le caractère gore de cette bataille. A travers cette dernière, on constate la dimension sanguinaire des combattants cosaques.

Ainsi les zaporogues se rapprochent de l'image d'une barbarie inarrêtable à travers le flux intarissable de guerriers qu'ils forment à l'écran, attaquant comme une vague déferlant sur la steppe, par les saccages qu'ils commettent et par le caractère sanguinaire, parfois même gore, de leur charge sur leurs ennemis polonais.

[977] *Ibid.,* 1 : 22 : 16.

[978] *Ibid.,* 1 : 22 : 02.

[979] *Ibid.,* 1 : 22 : 10.

[980] *Ibid.,* 1 : 22 : 14.

[981] *Ibid.,* 1 : 22 : 23.

[982] *Ibid.,* 1 : 22 : 12.

2.3 Le rapprochement des zaporogues avec l'identité russe.

Enfin le film met en valeur un rapprochement identitaire entre Russes et cosaques zaporogues, ces derniers étant décrits comme des représentants de cette nation à travers leur camaraderie et leur attachement à l'orthodoxie qui les caractérisent.

Cette mise en lumière de leur appartenance au peuple russe est proposée d'emblée au début du film, à l'instar d'un prologue posant les bases de leur identité et de leurs valeurs, décrites comme typiquement russes. La première séquence du film se déroule lors du futur siège de Doubno, alors que Tarass, récemment élu ataman, exhorte ses troupes par un discours poignant et explicitement russophile. Le début de la séquence place le héros dans une position de leader charismatique s'adressant à ses troupes à travers un plan rapproché taille tourné en plongée, qui agrandit sa stature, et laisse apparaître à l'arrière-plan une foule de cosaques occupant une colline, écoutant en silence et de façon solennelle les mots de leur chef, comme s'il s'agissait d'un discours qui venait les transcender[983]. Le filtre appliqué sur cette séquence colorant l'image en noir et blanc donne le sentiment que l'on assiste à la réminiscence d'un souvenir de l'époque, illustrant une forme d'authenticité de ces paroles. Devant ce public, il apparait comme un prophète cherchant à convaincre les siens de la sincérité de ses mots, à travers sa posture qui le surélève par rapport à la foule mais qui ne la domine pas. Il tient alors des propos sur la camaraderie qu'il érige en symbole de l'identité russe et en principe fondamental de la communauté zaporogue, rapprochant ainsi ces deux identités qui n'en forment plus qu'une :

> Avant la bataille, je veux vous dire, messieurs, ce qu'est notre camaraderie. Il y a des camarades partout, sur d'autres terres, mais des camarades tels qu'en terre russe, il n'en existe nulle part ailleurs. Aimer comme aime l'âme russe, aimer non par la raison, mais parce que Dieu lui a donné, et par ce qui est en elle, aimer ainsi personne d'autre ne le peut.

Ainsi à travers ce discours glorifiant l'identité russe, le héros rapproche les zaporogues de cette nation par le point commun que constitue leur camaraderie. Il en fera de même au sujet de leur foi orthodoxe qui les oppose à leur ennemi catholique, les Polonais.

Si le film fait de Tarass l'exemple même de la force et du caractère russe à travers une voix off figurant celle du narrateur[984], il poursuit également la description de cette opposition entre ces

[983] *Ibid.,* 0 : 43.

[984] *Ibid.,* 11 : 32.

cosaques se revendiquant Russes et le pouvoir polonais. Tandis que le héros vient d'être capturé par ses ennemis, il est attaché à un bucher au sommet d'une falaise longeant un cour d'eau que l'on observe à travers un plan d'ensemble de la vallée, filmée en plongée depuis l'arrière du brasier qui place le cosaque dans une position dominante par rapport aux bourreaux polonais, comme s'il était élevé au rang de martyr de la cause cosaque par sa mise à mort[985]. Alors qu'il vit ses derniers instants, il lâche des paroles prophétiques sur l'avenir de la cosaquerie qu'il lie directement à celui de la Russie orthodoxe, comme s'il s'agissait des dernières volontés du représentant des cosaques :

> Attendez, le temps viendra où vous saurez ce que veut dire la foi orthodoxe russe. De près ou de loin désormais, les gens le sentent ! Il est proche le temps où tous entoureront leur roi, le Tsar ! Et il n'y aura au monde aucune puissance qui ne lui soit soumise !

Durant ce discours, on observe par un gros plan sur le visage du chef polonais, l'inquiétude qui naît dans son regard à l'évocation de cette future domination du monde russe, comme si ce dernier confirmait par son attitude la véracité de ces paroles prophétiques[986]. Les flammes masquant le visage de Tarass, filmé en gros plan, illustre l'exaltation qui l'anime durant son discours que les brûlures ne semblent pas freiner. Ainsi les cosaques paraissent attachés au pouvoir tsariste comme s'il s'agissait de leur propre nation dans laquelle ils fondent leurs espoirs de revanche et de conquête sur l'ennemi catholique.

On peut donc conclure qu'à travers ces paroles qui glorifient la Russie, absentes de la version ukrainienne, les cosaques se définissent comme une composante du peuple russe par leur esprit de camaraderie, leur attachement au pouvoir tsariste et à la foi orthodoxe qui rassemble les entités russes et cosaques contre leur ennemi commun, représenté par la Pologne catholique.

Finalement, le film de Vladimir Bortko met l'accent sur le caractère égalitaire du fonctionnement de cette armée, comme le révèle l'élection de leur ataman, mais aussi sur leurs qualités guerrières à travers la peinture de cette horde sauvage répandant la désolation sur son chemin et capable d'assauts sanguinaires comme nous avons pu le constater lors du siège de Doubno. Enfin, contrairement au film ukrainien, les cosaques apparaissent comme les représentants de la nation russe à laquelle ils s'identifient par leur esprit de camaraderie et leur foi orthodoxe.

---

[985] *Ibid.,* 2 : 01 : 14.

[986] *Ibid.,* 2 : 01 : 34.

Conclusion.

Nous pouvons conclure que dans ces films qui adaptent deux versions différentes du roman *Tarass Boulba*, la version ukrainienne est celle qui se penche le plus sur le caractère folklorique et traditionnelle de l'existence des cosaques zaporogues, décrite avec nostalgie.

On découvre cette peinture à travers un prologue cataloguant les diverses activités guerrières de cette communauté qui illustre leur folklore et précède la peinture de leur vie traditionnelle au sein du village du héros marqué par des mœurs traditionnelles comme lors du dernier repas de la famille Boulba au complet. Le film met aussi l'accent sur le folklore de la *sitch* et le fonctionnement pittoresque de cette organisation idéale de guerriers. Enfin leur existence est décrite de façon nostalgique à travers la présence d'un barde se rapprochant de la figure du légendaire cosaque Mamaï, qui guide la destinée des personnages en idéalisant leur vie libre à travers des chants rapportant le souvenir mélancolique d'une époque révolue. Ainsi cette adaptation alimente une forme de roman national décrivant les cosaques zaporogues comme les ancêtres glorieux mais oubliés des Ukrainiens. A travers la présence de cette version du cosaque Mamaï, qui est l'un des symboles identitaires les plus populaires de l'Ukraine moderne, c'est le lien entre le passé et le présent qui est matérialisé et qui fait des zaporogues les ancêtres idéalisés des Ukrainiens.

Dans l'adaptation russe, les cosaques sont davantage mis en valeur par leurs qualités guerrières révélées par leurs charges barbares et sanguinolentes sur leurs adversaires polonais. D'ailleurs, ils apparaissent à l'écran comme une horde semant le feu de la destruction sur leur passage à travers les saccages dont ils sont les auteurs. Le film met également en lumière les mœurs égalitaires de la *sitch* rythmés par des rituels très codifiés comme celui de la destitution et de l'élection de l'ataman. Enfin on découvre dans cette adaptation un rapprochement appuyé entre les cosaques zaporogues et la nation russe, décrivant ces derniers comme leurs représentants les plus glorieux à travers la camaraderie qui les lient et leur attachement à la foi orthodoxe, ce dernier point commun les opposant aux Polonais. Finalement, l'adaptation du roman de 1842 décrit des cosaques ukrainiens qui combattent un ennemi occidental et dont le héros souffle ses derniers mots pour la gloire du tsar, intégrant ainsi les zaporogues et l'Ukraine au roman national russe, en faisant d'eux des ancêtres à la base de leur hégémonie régionale qu'ils prophétisent par la voix de leur chef.

Il est intéressant de noter que dix ans après leur sortie, ces deux films continuent d'illustrer la bataille identitaire de ces deux pays, encore en conflit, qui prirent le prétexte de la célébration du bicentenaire de la naissance de l'auteur pour déplacer leur rivalité nationaliste sur le terrain de l'adaptation cinématographique, chacun s'appropriant ainsi la mémoire des cosaques zaporogues à son compte. A ce sujet Vladimir Bortko expliqua dans une interview qu'il espérait que son film augmenterait le sentiment pro-russe en Ukraine[987].

A travers l'adaptation du roman de 1835, les réalisateurs ukrainiens perpétuent le travail des poètes et intellectuels nationalistes de la fin du XIXème qui faisaient des cosaques zaporogues le socle identitaire du roman national ukrainien en désignant ces guerriers indépendants de la Russie et de la Pologne comme leurs glorieux ancêtres.

[987] Ellen BARRY, « A Wild Cossack Rides Into a Cultural Battle » (Un Cosaque Sauvage Chevauche à travers une Bataille Culturelle), op. cit.

Conclusion.

Nous pouvons donc conclure que dans ces adaptations littéraires, les cosaques sont dépeints selon les trois traits généraux que nous avons définis à la fin de notre étude de *La Fille du capitaine* : celui du représentant de la barbarie exotique, celui du symbole de liberté, et enfin celui de héros du peuple

En effet, dans l'ensemble de ces adaptations, les cosaques sont décrits comme des guerriers brutaux et cruels, mis à part pour ceux du Terek dans le film de Pronine qui se focalise davantage sur leur cadre de vie que sur leur conflit avec les Tchétchènes. Le reste du temps, leurs assauts sont l'objet d'une esthétique de l'inondation, décrivant leur charge comme une vague-submersion menaçant d'engloutir leurs ennemis comme la civilisation.

On peut qualifier d'exotique la peinture de leur folklore souvent fantaisiste dans les productions occidentales qui visent à impressionner le spectateur européen ou américain, comme c'est le cas pour *The Cossacks* ou encore *Taras Bulba*. Dans les films russes et soviétiques on évoquera plutôt une forme de dépaysement puisqu'ils dépeignent la culture de cosaques de Russie dans des productions destinées au public de ce pays. A propos de cette nuance entre exotisme et dépaysement, il faut signaler l'exception que représente *And Quiet Flows the Don*, puisque ce film du réalisateur russe Fiodor Bondartchouk était destiné à un public international comme le révèle son casting et l'utilisation de la langue anglaise. Dans les films soviétiques, la description de ce folklore local sert généralement à mettre en lumière leur dimension archaïque et réfractaire au changement de société que portent les soviétiques comme dans les *Terres Défrichées*, *Le Torrent de fer* ou *Le Don paisible*. Néanmoins, dans les adaptations de *La Fille du capitaine*, qu'elles soient soviétiques ou contemporaines, le dépaysement est apporté par la peinture de la région lointaine et hostile de la Russie où est envoyé le héros et sert à faire voyager le spectateur dans des contrées où vivent des populations au cadre de vie pittoresque comme les cosaques du Iaïk. Enfin dans les deux adaptations contemporaines de *Tarass Boulba*, le dépaysement et la description de la couleur locale servent à relier les nationalismes ukrainiens et russes au glorieux passé des cosaques que les deux pays revendiquent.

Ils représentent des symboles de liberté par leur capacité à se rebeller et à s'affranchir des codes sociaux de leur communauté pour vivre selon leurs propres choix comme c'est le cas pour une grande partie des personnages féminins de ces adaptations, qu'il s'agisse de Maryana dans les adaptations du roman de Tolstoï, d'Aksinia et de Daria dans les adaptations du *Don paisible* ou

encore de Louchka dans les *Terres défrichées.* Par leur gout pour la liberté, certains personnages font même figure de rebelle chez les rebelles comme dans le cas d'Andrew dans l'adaptation anglaise de *Tarass Boulba*. Ce rejet des convenances sociales et des traditions cosaques permet à certains personnages de s'émanciper du monde des cosaques et de se rapprocher de celui du communisme comme on peut le constater dans les adaptations des *Terres défrichées*. Enfin, s'il apporte la liberté à Piotr Griniov et à Macha, Pougatchev devient une incarnation mystique et inquiétante du combat pour la liberté dans les adaptations post-soviétiques de *La Fille du capitaine* à travers son rapprochement avec la figure du prédateur sauvage.

Enfin les héros cosaques sont traités comme des héros du peuple à travers plusieurs facettes. Ils représentent les meilleurs guerriers de leur confrérie à l'instar Grigori Melekhov, de Lukashka ou de Tarass Boulba. L'image de ce dernier s'étoffe aussi d'une réputation légendaire, d'un charisme et d'une éloquence propre à le désigner en leader incontestable de sa communauté. A ce titre, dans les adaptations de *La Fille du capitaine*, l'image de Pougatchev se confond avec celle d'un héros des masses laborieuses, un tsar des pauvres, qui se transforme après sa capture en martyr du peuple, en particulier dans l'adaptation soviétique de Kaplunovsky mais aussi dans celle plus contemporaine de Proshkin. Plus globalement, les personnages à la fois cosaques et communistes sont mis en valeur comme Podtiolkov à travers la peinture monumentale de sa pendaison dans *Le Don paisible* le consacrant en martyr du peuple, ou Nagulnov dans les *Terres Défrichées* qui représente le militant passionné qui par sa personnalité réconcilie le monde soviétique et celui des cosaques qui s'oppose dans le reste du film.

A ce propos, la doctrine du réalisme socialiste influence grandement la transformation de ces œuvres littéraires en productions cinématographiques dans le cinéma soviétique. Dans l'ensemble, les cosaques y sont traités comme des barbares éducables, telle une population rétrograde qui doit abandonner ses traditions archaïques pour rejoindre progressivement les rangs de la civilisation représentés par les soviétiques, grâce à l'influence d'un héros « positif » et communiste, et devenir des partisans ou des militants convaincus. C'est particulièrement le cas dans *Le Torrent de fer* à travers l'influence de Kojoukh sur son armée de réfugiés composés en parti de cosaque du Kouban, mais aussi dans les *Terres défrichées* par l'entremise de Davydov, ouvrier de Petrograd venu mener la collectivisation des terres dans la région du Don dans le cadre politique du mouvement des « Vingt-cinq mille ». L'autre reflet du réalisme socialiste se retrouve dans les tensions qui entourèrent la fabrication de ces films, fruits des enjeux idéologiques de la représentation des cosaques. On peut noter à ce titre l'éviction d'Olga

Preobrazhenskaya et d'Ivan Pravov de l'Association pour la Cinématographie Révolutionnaire, les nombreuses versions du scénario de Chklovski pour l'adaptation de 1961 de *Les Cosaques*, ou encore les critiques sévères que reçut la version muette de *La Fille du capitaine*.

Enfin, dans les adaptations de *Tarass Boulba* de la fin des années 2000, on découvre une représentation nationaliste du cosaque qui tend relier l'histoire de la Russie et de l'Ukraine à leur passé glorieux, en les consacrant comme leurs ancêtres respectifs. Ces films apparaissent dans un contexte de rivalité culturelle sur fond de conflit géopolitique entre les deux nations qui se disputent l'héritage identitaire des cosaques.

Conclusion générale.

Cette étude fut l'occasion de rendre compte de la réalité historique du phénomène cosaque à travers l'apparition des premières communautés en Ukraine et en Russie. Nous avons pu nous rendre compte des mœurs égalitaires et pittoresques des zaporogues avant de nous pencher sur leur développement. Afin de saisir avec précision leur rôle dans l'Histoire russe et ukrainienne nous avons évoqué les épisodes mouvementés de leur existence dont on retrouve la trace dans le mythe littéraire et cinématographique. Nous avons donc traité de la fonction des cosaques ukrainiens et zaporogues depuis l'époque de l'Union des Eglises à celle de la fin de l'Hetmanat puis de celle des cosaques russes à travers la révolte de Pougatchev, la Campagne de France, la conquête du Caucase puis par leur rôle durant les premières décennies du XXème siècle, jusqu'à la décosaquisation. Enfin nous avons évoqué la présence des Scythes européens à l'époque antique sur les territoires du Sud de l'Ukraine actuelle, ainsi que leur culture nomade et guerrière, que certains rattachèrent à celle des cosaques ukrainiens perçus comme leurs successeurs dans la steppe. Ils eurent notamment la particularité de posséder dans leur rang des femmes guerrières dont la présence fut rapprochée de l'existence mythique des Amazones.

Au cours de notre approche, nous nous sommes ensuite intéressés au mythe littéraire du cosaque à travers des textes et des témoignages de divers observateurs avant le XIXème siècle tel que Guillaume Le Vasseur de Beauplan ou Voltaire. On a pu s'apercevoir que le mythe du cosaque tenait principalement d'une forme de barbarie exotique vivant dans une forme de société idéale de guerriers libres aux traditions démocratiques et égalitaires. On a pu également observer qu'ils furent regardés comme un mythe inversé des Amazones et que leurs origines furent régulièrement rattachées à celle des Scythes. Cependant, nous avons pu constater que leur image devint très négative après la Campagne de France au début du XIXème puisqu'ils se transformèrent en barbare du Nord, décrits comme de monstrueux croque-mitaines ou d'abominables mangeurs de chandelles, venus pour détruire la civilisation malgré le peu de valeur guerrière qu'ils semblèrent désormais avoir. Enfin nous avons pu voir que malgré cette image très sévère, certains cosaques comme Ivan Mazepa ou Bogdan Khmelnytsky influencèrent les artistes de l'époque romantique par le cheminement de leur destinée, ce qui donna lieu à des poèmes narratifs comme ceux de Byron ou de Pouchkine mais aussi à des œuvres picturales prenant comme thème les cosaques.

Enfin, dans notre étude cinématographique nous avons pu constater que le mythe du cosaque se définissait selon trois principaux axes à travers l'étude des adaptations de *La Fille du capitaine*, celui du représentant de la barbarie historique, du symbole de liberté et du héros du peuple. Nous nous sommes alors aperçus que les productions occidentales mettaient essentiellement l'accent sur leur dimension exotique et barbare, même si certains films n'hésitent pas à rendre compte de leur mode vie utopique ou à mettre en lumière leur facette la plus rebelle.

Dans les films soviétiques, nous avons mis en lumière leur traitement dans le contexte artistique du réalisme socialiste. On a pu constater que si les cosaques représentent globalement une population archaïque et rétrograde, elle est, selon les époques plus ou moins éducable. En effet ces films nous proposent dans l'ensemble une image du cosaque se rapprochant d'un barbare arriéré qui doit abandonner ses anciennes coutumes et son mode de vie ancestrale s'il veut rejoindre le monde civilisé représenté par les soviétiques. Selon ce schéma, plus ils paraissent attachés à leur traditions, plus ils paraissent rétrogrades aux thèses du parti avant qu'un héros « positif » et communiste parvienne à en faire des partisans ou des militants exemplaires par la force de son éloquence et de sa détermination. Enfin, la révolte de Pougatchev est regardée par les soviétiques comme un présage des futurs luttes prolétaires, et l'usurpateur y est parfois perçu comme un martyr du peuple. Quant aux films de l'ère post-soviétique, elles posent un nouveau regard sur le passé, débarrassé de l'esthétique du réalisme socialiste qu'elle déconstruit en faisant de Pougatchev un symbole à la fois mystique et inquiétant du combat pour la liberté.

Enfin, les deux adaptations de Tarass Boulba de la fin des années 2000 met en lumière une nouvelle facette du mythe cosaque, celle de sa dimension identitaire à travers la rivalité culturelle qui règne entre les deux pays sur fond de guerre, et de tensions géopolitiques. Elles révèlent l'importance du mythe cosaque dans le roman national de chacun de ces pays qui font de ces guerriers leurs glorieux ancêtres tout en se disputant l'héritage littéraire de Nicolas Gogol à travers l'adaptation des deux versions du roman, celle de 1835 et de 1842. En reprenant le texte original de Gogol, les réalisateurs ukrainiens perpétuèrent le rôle des intellectuels de l'indépendance ukrainienne tel que Taras Chevtchenko ou Nicolas Kostomarov qui firent de l'héritage mythique des zaporogues le socle commun de l'identité ukrainienne face au colonisateur russe qui cherchait à effacer ce nationalisme Ce n'est donc pas un hasard si la guerre civile qui tend à ramener le Donbass dans le giron de la Russie évoque chez les ukrainiens les souvenirs des luttes séculaires de leurs ancêtres zaporogues contre les attaques

impérialistes de leurs voisins. Cette situation a été illustrée par le photographe de guerre ukrainien Youri Birak. Passionné par les peintres flamands il a réalisé un cliché qui reprend le tableau d'Ilia Repine *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan Mahmoud IV de Turquie*[988]. Ce tableau était inspiré d'une lettre d'insulte que les Cosaques auraient écrite au sultan au XVème siècle en réponse à sa demande de soumission. Le sujet de cette toile rappelle la volonté d'indépendance de ce peuple et son contenu la fraternité qui liait ces guerriers. La revue qui publia ce cliché le commenta avec raison :

« Youry a voulu réactualiser la fameuse scène peinte par Repine, l'Ukraine étant de nouveau en guerre et cette fois contre la Russie, sans même l'avoir voulu. Dans cette réinterprétation, les cosaques zaporogues sont les combattants du Donbass et ils écrivent une lettre au "soultine" (contraction de sultan et de Poutine trouvée par les soldats). Les siècles ont passé mais l'esprit cosaque continue de planer au-dessus du pays. »[989]



Le cliché de Youri Birak.

Enfin nous pouvons noter que le mythe du cosaque inspira également des cinéastes d'autres régions du monde comme Anil Sharma, le réalisateur du film indien *Veer, le Héros du peuple* datant de 2010. Ce film, qui est une transposition du roman *Tarass Boulba*. Raconte l'histoire de Veer, un jeune prince Pindari, fils d'un guerrier légendaire, va prendre les armes contre le

[988] Annexes, p. 371.

[989] Caroline MALLET, « Youry Bilak : tableaux d'une guerre oubliée » *in Réponses Photo* [en ligne], 11 octobre 2016, disponible à cette adresse : « https://www.reponsesphoto.fr/galerie/youry-bilak-tableaux-d-une-guerre-oubliee-16412/(page)/7 ».

colonisateur britannique afin de libérer son royaume puis l'Inde toute entière. En outre, on apprend au cours du film que le héros a vécu une histoire d'amour avec une jeune anglaise alors qu'il faisait des études en Grande-Bretagne. Comme les cosaques, les Pindaris formaient à la fin du XVIIème et au début du XVIIIème une cavalerie irrégulière réputée pour ses pillages[990]. Au début du XIXème siècle, leurs innombrables pillages et les nombreuses cruautés dont ils furent les auteurs les rendirent intolérables aux yeux des Anglais qui organisèrent une campagne militaire qu'ils nommèrent la « Guerre Pindari ». C'est dans ce contexte historique qu'ont lieu les évènements du film.

Ainsi on s'aperçoit que ces sociétés de guerriers vivant à l'écart des puissances dominantes n'est pas le seul fait des cosaques, c'est pourquoi il est possible de transposer l'intrigue du roman de Nicolas Gogol à l'histoire d'une population pourtant si éloigné de l'Ukraine. Comme pour les groupes de pirates, on retrouve de nombreuses communautés construire selon un phénomène social qui pousse les rebelles et les insoumis de tous genre à vivre à l'écart de la société, selon leurs propres règles.

[990] « Pindari », in *Britannica* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.britannica.com/topic/Pindaris ».

BIBLIOGRAPHIE.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE PRIMAIRE.

Edition française de l'œuvre de Mikhail Cholkohov :

- CHOLOKOV Mikhaïl, *Le Don Paisible*, trad. Antoine Vitez, Paris, Omnibus, 1999 (1928).

- *Terres défrichées*, trad. Jean Cathala, Paris, Gallimard, 1964 (1932), 2 tomes.

Editions française de *Les Cosaques* :

- TOLSTOÏ Léon, *Les cosaques*, trad. Pierre Pascal, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1960 (1863).

Edition française de *Tarass Boulba* :

- GOGOL Nicolas, *Tarass Boulba*, trad. Jarl-Priel, Paris, Gallimard, coll. GF, 1990 (1839).

Edition française du *Torrent de fer* :

- SERAFIMOVITCH Alexandre, *Le Torrent de fer*, trad. Antoinette Mazzi, Viviane Mikhailova et Alexandre Tarassévitch-Skrylnikov, Paris, Livre-Club Diderot, 1972 (1924).

Edition française de *La Fille du capitaine* :

- POUCHKINE Alexandre, *La Fille du Capitaine*, in Alexandre Griboïedov, Michel Lermontov et Alexandre Pouchkine, *Œuvres,* trad. Gustave Aucouturier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 (1836).

Adaptation du *Don paisible* :

- BONDARTCHOUK Fiodor, *And Quiet Flows the Don (Et le Cour du Don Paisible*), Grande-Bretagne et Russie, Madison Motion Pictures, 2006, couleur, 364 mn.

- GUERASSIMOV Serge, *Тихий Дон (Le Don paisible),* URSS, Gorki Film Studio, 1957-1958, couleur, 330 mn.

- PREOBRAZHENSKAYA Olga et PRAVOV Ivan, *Тихий Дон (Le Don paisible),* URSS-Allemagne, Soyouzkino - Derussa, 1931, noir et blanc, muet, 87 mn.

Adaptation de *Les Cosaques* :

- HILL George William et BROWN Clarence, *The Cossacks (les cosaques),* Los Angeles, Warner Archive collection, 2014 (1928), couleur, 92 mn.

- PRONINE Vassili, *Казаки (Les Cosaques),* Moscou, Mosfilm, 1961, noir et blanc, 97 mn.

Adaptations de *Tarass Boulba* :

- BORTKO Vladimir, *Тарас Бульба. (Tarass Boulba),* Russie, ARK film, 2009, couleur, 2009, 127 mn.

- PINCHUK Peter et BEREZNYAK Eugène, *Дума про Тараса Бульбу (L'histoire de Tarass Boulba),* Ukraine, Gold Productions, 2009, couleur, 69 mn.

- THOMPSON J. Lee, *Taras Bulba (Tarass Boulba),* Los Angeles, Harold Hecht productions, 1962, couleur, 122 mn.

- ZAPHIRATOS Henry, *Le Fils de Tarass Boulba,* Paris, International Thanos Films, Milano, Compagnia Cinematografica Europea, 1964, 35mm couleur, 96mn

Adaptations de *La Fille du capitaine* :

- CAMERINI Mario, *La Figlia del Capitano (La Fille du Capitaine),* Italie, Lux Film, 1947, noir et blanc, 97 mn.

- KLAPUNOVSKY Vladimir, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, URSS, Mosfilm, 1958, noir et blanc, 106 mn.

- LATTUADA Alberto, *La Tempesta (La tempête)*, Italie-France, Dino de Laurentiis Productions, 1958, couleur, 120 mn.

- MIKHAILOVA Ekatrina, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, Russie, Animos, 2005, 28 mn.

- PROSHKIN Alexander, *Русский бунт (Révolte russe),* Russie, НТВ-Профит (NTV-Profit), 2000, couleur, 130 mn.

- TARICH Yuri, *Капита́нская до́чк (La Fille du Capitaine)*, URSS, Sovkino, 1928, noir et blanc, muet, 91 mn.

- TOURJANSKY Victor, *La Volga en flammes*, France-Tchécoslovaquie, AB film Prague Barrandonov, 1934, noir et blanc, 86 mn.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE.

Etudes et sources relatives aux cosaques :

- BNF Catalogue, *Tableau historique des atrocités commises par les Cosaques en France*, Paris, imprimerie d'Aubry, 1814, disponible à cette adresse : « http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36449119k ».

- BORSCHAK Elie, « La lettre des Zaporogues au Sultan » *in Revue des études slaves*, Paris, t. 26, 1950, p. 99-105.

- HANTRAYE Jacques, *Les cosaques aux Champs-Elysées. L'occupation de la France après la chute de Napoléon*, Paris, Belin, 2005.

- KABAKOVA Galina, *Mangeur de chandelles : l'image du Cosaque au XIXe siècle // Philologiques IV. Transfert culturel triangulaire : France, Allemagne, Russie*, Paris, éd. de la MSH, 1996,

- KRAUSS Charlotte, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXème siècle (1812 – 1917) : D'une image de l'autre à un univers imaginaire, Amsterdam – New-York*, Rodopi, 2007,

- LE VASSEUR DE BEAUPLAN Guillaume, *Description d'Ukranie*, Paris, l'Harmattan édition numérisée, 2002 (1651).

- LEBEDYNSKY Iaroslav, « Les Cosaques, de la société de guerriers à la caste militaire » in *Clio* [en ligne]. Septembre 2002, disponible à cette adresse : « http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/les_Cosaques_de_la_societe_de_guerriers_a_la_caste_militaire.asp ».

- *Histoire des Cosaques,* Paris, Terre noire, 1995.

- *Les Cosaques, Une société guerrière entre libertés et pouvoirs, Ukraine - 1490 – 1790,* Paris, éd. Errance, 2004.

- LESUR Charles-Louis, *Histoire des Kosaques*, Paris, Belin, t. II, 1814.

- MERIMEE Prosper, « Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans », in *Mélanges historiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1868 (1854).

- MERIMEE Prosper, *Les Cosaques d'autrefois,* Paris, Michel Lévy frères, 1865 (1863).

- MORAND Charles Antoine, *De l'armée selon la charte et d'après l'expérience des dernières guerres*, Paris, Anselin, 1829.

- OUKHANOVA Elena, « Une médaille pour un nouveau Judas », in Marie-Aude ALBERT et Serge ROLET (dir.), *Revue des études slaves, La figure de Judas Iscariote dans la culture russe*, t. 77, fascicule 4, 2006, p. 559-560.

- POSHIVAYLO Tatiana, « Козак Мамай – генетичний код нації » (Le Cosaque Mamaï est le code génétique de la nation), in *Le village de Mamaï* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://mamajeva-sloboda.ua/publ/kozak-mamai-henetychnyi-kod-natsiyi/ ».

- POUCHKINE, *Histoire de Pougatchov*, in Alexandre GRIBOÏEDOV, Michel LERMONTOV et POUCHKINE *Œuvres,* trad. Gustave Aucouturier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 (1834).

- REY Marie-Pierre, *Un tsar à Paris*, Paris, Flammarion, édition numérisée, 2015 (2014).

- UNE ŒUVRE, UNE HISTOIRE, « Histoire de Mazeppa » [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.1oeuvre-1histoire.com/mazeppa.html ».

- VOLTAIRE, *Essai sur les Mœurs et l'esprit des Nations*, Paris, édition numérisée, M. Beuchot, 1829 (1756).

- *Histoire de Charles XII, roi de Suède*, Paris, Ernest Flammarion, 1772.

- *Œuvres complètes, Histoire de l'Empire russe sous Pierre le Grand,* Paris, Imprimerie de la société littéraire typographique, t. 24, 1784 (1759).

Œuvres littéraires et poétiques relatives aux cosaques :

- BNF Catalogue, *Le Faux-Pierre III ou la Vie et les avantures du rebelle Jemelan Pugatschew d'après l'original russe de Mr F.S.G.W.D.B.*, Londres, C. H. Seffert, 1775.

- BNF Catalogue, *L'Elan Parisien, chant national, suivi d'un chant guerrier traduit du russe et d'une notice sur diverses peuplades qui fournissent à la Russie les troupes indisciplinées connues sous le nom de Cosaques*, Paris, 1814, disponible à cette adresse : « http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33363098t ».

- BYRON Lord, « Mazeppa », in *Œuvres de Lord Byron,* trad. Amédée Pichot, Paris, Furne Libraire-Editeur, 1830 (1819), t. III.

- CHANDEZON et CUVELIER Léopold, *Mazeppa ou Le cheval tartare*, Paris, Bezou, 1825, disponible à cette adresse : « https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135241n.image ».

- HUGO Victor, « Mazeppa », in *Les Orientales*, Paris, Gallimard, 1964 (1829).

- POUCHKINE Alexandre, « Poltova », in *Les classiques russes,* trad. Jules Alquier, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1897 (1828).

Etudes et sources relatives au roman *Tarass Boulba* :

- AUCOUTURIER Michel, « Taras Boulba ou le modèle ukrainien du patriotisme russe », in Iryna DMYTRYCHYN et Maxime DESCHANET (dir.), *Nicolas Gogol, Taras Boulba et l'Ukraine,* Paris, L'Harmattan, édition numérisée, 2016.

Etudes et sources relatives à l'histoire soviétique :

- CHERUSHEV Nicolas et Youri, *Расстрелянная элита РККА 1937 – 1941. Биографический словарь (L'élite exécutée de l'Armée rouge 1937 – 1941. Dictionnaire biographique)*, Moscou, Megapolis, 2012, p. 82-83. (Disponible à cette adresse : « http://militera.lib.ru/bio/cherushev_ns03/index.html »).

- *БОЛЬШОЙ СОВЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ* (La grande encyclopédie soviétique) « Les Vingt-cinq millièmes » [en ligne], disponible à cette adresse : « http://bse.sci-lib.com/article020086.html ».

Etudes et sources relatives à l'histoire des Scythes :

- LEBEDYNSKY Iaroslav, Les Scythes, « porte-maisons et archers à cheval », in *Clio* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/les_scythes_porte_maisons_et_archers_a_cheval_.asp ».

- *Les Scythes*, Paris, Errance, 2010.

Etudes et sources relatives au mythe des Amazones :

- POLO Marco et DE RUBRUQUIS Guillaume, *Deux voyages en Asie au XIII*^{ème} *siècle*, Paris, librairie Ch. Delagrave, 1888.

Etudes et sources relatives au cinéma russe et soviétique :

- AUCOUTURIER Michel, « L'œuvre de Tolstoï au cinéma (aperçu historique) », in *Tolstoï et le cinéma*, Valérie POZNER (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 2005.

- BAGROV Peter, « Soviet Melodrama: A Historical Overview » (Le mélodrame soviétique : aperçu historique), in *KinoKultura : New Russian Cinema* [en ligne], Juillet 2008, n°21, disponible à cette adresse : « http://www.kinokultura.com/2007/17-bagrov.shtml ».

- BARRY Ellen, « A Wild Cossack Rides Into a Cultural Battle » (Un Cosaque Sauvage Chevauche à travers une Bataille Culturelle) *in The New York Times* [en ligne], 12 Avril 2009, disponible à cette adresse : « http://www.nytimes.com/2009/04/13/world/europe/13cossacks.html ».

- BERNSTEIN Arkady, « Вы, черти, ходите у меня перед глазами! » (Tu marches devant mes yeux !), in *сеанс (la session)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7154 ».

- BOULGAKOVA Oksana, « Un Tolstoï cinématographique allemand et américain », in *Tolstoï et le cinéma*, Valérie POZNER (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 2005.

- BRETON Emile, « La naissance du réalisme socialiste », in Jean-Loup PASSEK (dir.), *Le Cinéma Russe et Soviétique*, Paris, L'Equerre, Centre Georges Pompidou, 1981.

- CHKLOVSKI Victor, « Я не горжусь своей работой » (Je ne suis pas fier de mon travail), in *сеанс (la session)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/6014 ».

- ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, « Réalisme socialiste » [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/ ».

- KINO-TEATR, « Biographie d'Alexis Granowsky » [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/255986/bio/ ».

- *Тихий Дон (1930) информация о фильме (Le Don paisible (1930) informations sur le film)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7159/annot/ ».

- KIRSANOVA Natalya et KARBYSHEVA Ekaterina, « Юбилей первой экранной Аксиньи - Эммы Цесарской » (Anniversaire de la première adaptation à l'écran d'Aksinia – Emma Cesarskaya), in *Государственный музей-заповедник М.А Шолохова (Musée-réserve d'Etat M.A. Cholokhov)* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.sholokhov.ru/museum/News/2019/n2779/ ».

- LAWTON Anna, *Kinoglasnost : Soviet Cinema in Our Time (Le Cinéma Soviétique de Notre Temps)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

- MARTIN Marcel, « La nouvelle génération dans la République fédérée de Russie », in Jean-Loup PASSEK (dir.) *Le Cinéma Russe et Soviétique*, Paris, L'Equerre, Centre Georges Pompidou, 1981.

- MATIZEN Victor, « Русский бунт : Истоки и смысл » (Révolte russe : Les origines et le sens), in *Искусство кино (l'art du cinéma)* [en ligne], 5 mai 2000, disponible à cette adresse : « http://old.kinoart.ru/archive/2000/05/n5-article3 ».

- MIKHAILOVA Ekatrina, « Меня привлекает форма рондо » (Je suis attiré par la forme du rondeau), *in Кино-Театр (Ciné-Théâtre)* [en ligne], 25 avril 2013, disponible à cette adresse : « https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/ ».

- POZNER Valérie, « Deux adaptations des cosaques ou la guerre de Tchétchènie vue par Tolstoï et le cinéma soviétique », in Valérie POZNER (dir.) *Tolstoï et le cinéma*, Paris, Institut d'études slaves, 2005.

- ROLLBERG Peter, « Sergei Bondarchuk And Quiet Flows the Don ». (Sergueï Bondartchouk et le Don paisible) *in KinoKultura : New Russian Cinema* [en ligne]. Juillet 2008, n°21, disponible à cette adresse : « http://www.kinokultura.com/2008/21r-don.shtml ».

- STRAVINSKAYA Maya, « Эпопея с "Тихим Доном" » (L'épopée du « Don Paisible ») *in Газета "Коммерсантъ" (le journal Kommersant)* [en ligne], 28 octobre 2006, disponible à cette adresse : « https://www.kommersant.ru/doc/717242 ».

- YUKOV Constantin, « Политически вредная линия » (Ligne politiquement nuisible), in *сеанс (la session)* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7156 ».

- СЕАНС (la session), « Рассчитан на ублажение мещанствующего обывателя » (Conçu pour satisfaire le bourgeois profane) [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7155 ».

- СЕАНС (la session), « Кулацкая прослойка казаков » (La couche de koulak des cosaques) [en ligne], disponible à cette adresse : « https://chapaev.media/articles/7149 ».

Etudes et sources relatives au cinéma occidental :

- AXMAKER Sean, « The Cossacks (1928) » (Les Cosaques 1928), in *TCM* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.tcm.com/tcmdb/title/756/The-Cossacks/articles.html ».

- BALIO Tino, *United Artists : The Company That Changed the Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987, p. 155.

- BARTON Ruth, *Hedy Lamarr : The Most Beautiful Woman in Film*, University Press of Kentucky, 2012.

- COBBLES, « The Hollywood Renegades Archive » (les archives dérangeantes d'Hollywood), in *Documents from the Paramount Antitrust Case, 1938-1949 (Document de l'affaire antitrust de la Paramount, 1938-1949)* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.cobbles.com/simpp_archive/paramountdoc_1948supreme.htm ».

- MINGANT Nolwenn, « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires. », in *InaGlobal, la Revue des industries créatives et des médias* [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires ».

- SCREENONLINE, « Biographie d'Adrian Brunel » [en ligne], disponible à cette adresse : « http://www.screenonline.org.uk/people/id/446817/index.html ».

- TCHOBANOV Maria, « L'épopée cinématographique de Russes blancs à Paris sur grand écran », in *Russia Beyond* [en ligne], disponible à cette adresse : « https://fr.rbth.com/histoire/79630-russes-blancs-paris-cinema ».

- UK PARLEMENT WEBSITE (Site du Parlement Britannique), The British Film and Television Industries » (L'industrie de la télévision britannique) [en ligne], disponible à cette adresse : « https://publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm ».

Dictionnaire de cinéma :

- PASSEK Jean-Loup (dir.), CIMENT Michel, CLUNY Claude-Michel et FROUARD Jean-Pierre, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001.

Sources relatives à la guerre du Donbass :

- MALLET Caroline, « Youry Bilak : tableaux d'une guerre oubliée » *in Réponses Photo* [en ligne]. 11 octobre 2016, disponible à cette adresse : « https://www.reponsesphoto.fr/galerie/youry-bilak-tableaux-d-une-guerre-oubliee-16412/(page)/7 ».

Source relative aux Pindaris :

BRITANNICA, « Pindari » [en ligne], disponible à cette adresse : « https://www.britannica.com/topic/Pindaris ».

ANNEXES.

Entretien avec Henry Zaphiratos au sujet du film *Le fils de Tarass Boulba.*

Le 2/09/2015.

« Ne pouvant faire un film français par l'absence du fonds de soutien à l'Industrie Cinématographique du CNC, je me suis tourné vers ce qui était en vogue à l'époque la co-production. Ainsi avec la collaboration des distributeurs des « Nymphettes » en Italie, Oscar Righini et Cesare Canevari (CCE-Milan), j'ai monté la co-production, apportant pour ma part (française) les acteurs : Jean-François Poron, Georges Reich, Huc-Santana, Andrea Scotti, Sylvia Sorrente, l'adaptation, le plan de travail, l'équipe de réalisation avec Markovitch, Tran-Trong-Tri, et moi-même, réalisateur.

Ce qui me hantait à travers cette histoire, c'était l'image de mon père que j'avais perdu quelques années plus tôt, et que dans le personnage de Gogol, je retrouvais bien des traits de son caractère, sa force, sa délicatesse, son humanité et sa finesse, son côté abrupt tempéré par une immense tolérance, bref la vie, l'amour de la vie, de l'action… malgré la terrible fin…

Le tournage de ce film à Zagreb, dans les décors magnifiques des studios, l'organisation irréprochable des Yougoslaves, les centaines de

figurants, de chevaux, d'excellents acteurs aurait pu être simple : « Nema problem » comme disent les Croates et les Serbes. Mais des difficultés inouïes surgirent. D'abord l'acteur américain pressenti pour le rôle de Taras Boulba, Van Heflin, fit défaut, probablement à l'annonce de l'autre Tarass Boulba de Yul Brynner et Tony Curtis. Les financiers italiens, dont le labo italien, menacèrent de laisser choir. Il fallut prendre des décisions énergiques, mettre chacun devant ses responsabilités d'autant que les dates de tournage avaient été fixées. Sans interprète principal, il fallait m'en trouver un de suite. Après plusieurs jours et plusieurs nuits d'audition, j'optais pour Wladimir Médar, un comédien de théâtre yougoslave à la puissante carrure et personnalité. Médar qui ne parlait ni français, anglais ou italien, fut un truculent « Tarass ». C'était un excellent choix entouré des acteurs de l'apport français : le beau et fragile Jean-François Poron, que l'on avait vu dans « La Princesse de Clèves », pour le rôle

d'André, de Georges Rech pour le rôle de son frère Ostap, virevoltant et joyeux, et d'un compagnon de buverie et de guerre solide avec le chanteur d'opéra Huc-Santana, Wladimir Médar donnait un relief puissant à son personnage.

Le film fut tourné en été et hivers 1961. Après les superbes journées d'été, romantiques et brillantes, succédèrent des journées d'un hiver glacial. Nous tournions par -25°. Les charges de cavalerie se faisaient dans la neige, les studios étaient maigrement chauffés par des pulseurs d'air. Les assistants étaient obligés de faire sucer aux acteurs, de la glace avant leurs répliques.

Le soir nous rentrions dans le grand hôtel de Zagreb où la température était de +30°, ce qui faisait une variation brutale de 55°. Le sang nous remontait brutalement aux joues. C'est dans cet hôtel que lors d'une soirée j'ai fait la connaissance d'un jeune acteur qui fumait cigarette sur cigarette, au bar du sous-sol. C'était Serge Gainsbourg, engagé pour les co-productions, part française, du producteur Robert de Nesle. Je le retrouvais après ces journées de travail, solitaire, accoudé au bar. Nous bavardions très peu, étant tous les deux exténués de fatigue. Je me souviens de son sourire et de son doux regard. Il tournait dans ces films à l'« Antique » où son visage anguleux faisait merveille pour des rôles de personnages stéréotypés de traître cruel, pour se faire un peu de « blé ». Le soir, dans le Zagreb communiste, froid et triste, il tuait le temps au bar. Parfois une femme se glissait près de lui. Je n'ai jamais su qui c'était.

Nous avions le même âge.

Pour l'anecdote, j'ajouterai que pendant mes nombreux périples Paris-Zagreb, je m'arrêtais chaque fois à Venise, pour mon plus grand bonheur. Un soir dans le train, Marina Vlady, qui allait à Cortina l'Ampezzo, emmitouflée dans sa fourrure, jouait l'anonymat. Je ne la troublais pas.

Nous terminâmes notre Tarass Boulba avant celui de Yul Brynner, qui se tournait en Argentine, loin des paysages de neige de l'Ukraine des Zaporogues. Je dirigeais le montage et la post-production à Cinecitta, à l'Istituto Luce. Studios créés par Mussolini, et où se tournaient et se montaient les flamboyantes productions italiennes. Là, commença une période trouble où le laboratoire romain de développement joua un rôle non négligeable qui retarda la finition du film et laissa la production américaine occuper les écrans de la planète. La co-production

italienne ayant été contrainte de s'adjoindre un associé, je dus faire reconnaître et confirmer tous mes droits sur ce film par le Tribunal de Rome, et je dus attendre 1964 pour exploiter le film.

Ce très beau film historique fut présenté pour la première fois devant un parterre de jeunes écoliers du Collège de Buzenval, et reçut de celui-ci un accueil très chaleureux. C'était pour ces jeunes que je l'avais fait. Cependant le Tarass Boulba américain sorti quelques mois avant, fit que mon film n'eut qu'une exploitation moyenne.

Malgré toutes ces vicissitudes, je suis fier de l'avoir réalisé. En tentant de recréer la véritable atmosphère de l'époque des Cosaques Zaporogues, en adaptant tout en respectant la trame du récit de Nicolas Gogol, j'avais réussi.

J'ai été aidé dans cette production par des conseillers très compétents comme le commandant Chodzko pour la partie historique (costumes, armes, décors) que mon beau-frère, Yvan Grintchenko, avait rencontré aux Invalides, où il vivait entouré de ses médailles de vieux grognard et de ses fanions. Il se fit par la suite, un plaisir de reprendre chaque été le chemin du Lido de Iesolo pour soigner ses rhumatismes, comme aussi, par Ferdinando Baldi, excellent conseiller technique, brillant professeur, dévoré par l'amour du cinéma de série B, comme Markovitch, Serbe de Paris, bataillant avec ses cousins Croates de Zagreb pour appliquer le plan de travail, et puis, comme mon ami perdu, Tran Tron Tri, venu de la capital de l'ancien Empire d'Annam, Hué, avec toutes ses traditions et son immense culture française. Un grand merci, par delà la vie, à Jean-Paul Le Chanois qui avait lu par hasard l'adaptation et m'avait vivement félicité et encouragé à faire ce film.

Les droits exclusifs sur ce film m'étant revenu je recherche les bandes sonores des différentes versions.

Un mot encore, j'avais vu, enfant, le film de 1936 avec Harry Baur dans le rôle de Tarass, il m'avait impressionné. Je l'ai revu et j'ai été choqué par son côté mièvre, la voix de fausset

d'Harry Baur, les innombrables défauts des cosaques d'opérette. Ce n'était l'admirable Harry Baur du Volpone de Jules Romain, où Louis Jouvet le mystifiait.

J'ai aimé le texte de Gogol, et j'ai été pris d'une passion dévorannte pour créer « mon Tarass Boulba », en collant au plus près à cette époque où les Polonais, les Zaporogues et les Tartares se battaient encore avec des arcs et des flèches, et plus à l'arme blanche qu'avec des armes à feu… dans ces immenses étendues de neige enserrant une ville affamée. Aussi le travail de préparation, maquettes, dessins, recherches historiques, fut passionnant et occupa plus d'une année. »

Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan Mahmoud IV de Turquie.



Ilia REPINE, *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan Mahmoud IV de Turquie*, 1880-1891, huile sur toile, 2,03 x 3,58 m, Musée d'Etat russe de Saint-Pétersbourg, disponible à cette adresse « https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilja_Jefimowitsch_Repin_-_Reply_of_the_Zaporozhian_Cossacks_-_Yorck.jpg ».

Le Jugement de Pougatchev.



Vassili PEROV, *Le Jugement de Pougatchev*, 1875, huile sur toile, 226 x 330 cm, Musée historique d'Etat de Moscou, disponible à cette adresse : « https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh_2455/index.php ».

Mazeppa aux loups.



Horace VERNET, *Mazeppa aux loups*, 1826, huile sur toile, 97 x 136 cm, Musée Calvet d'Avignon, disponible à cette adresse « http://www.musee-calvet.org/beaux-arts-archeologie/fr/oeuvre/mazeppa-aux-loups-premiere-version ».

Le cosaque Mamaï.



ANONYME, *Cosaque Mamaï*, XIXème siècle, huile sur toile, 81 x 66 cm, Musée régional d'art de Tchernihiv Gregory Galagan, disponible à cette adresse « http://storinka-m.kiev.ua/uploaded/malyarstvo/057.jpg ».

Index des personnes.

Auguste Ier : 14.

Auguste de Saxe : 29.

Amazones (Les) : 44, 46, 51, 65, 67, 68, 97, 353.

Andrejew André : 103, 183.

Borodine : 164.

Bagration Piotr-Ivanovitch : 34.

Baklanov : 37.

Byron Lord : 49, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 353.

Boulanger Louis : 95.

Brown Clarence : 9, 98, 158.

Brunel Adrian : 9, 183, 184, 185, 199, 201, 202, 205, 206, 219.

Benoit Pierre : 183, 206.

Baur Harry : 183, 184, 191, 194, 370.

Bushell Anthony : 184, 197.

Brynner Yul : 207, 367, 368.

Bondartchouk Fiodor : 10, 250, 251, 252, 262, 350.

Bondartchouk Sergueï : 251.

Bereziak Eugène : 9, 333.

Bortko Vladimir : 9, 333, 341, 347, 349.

Catherine II : 24, 32, 33, 128, 136, 140, 142, 145, 146, 147, 150, 155.

Chamyl : 37.

Camerini Mario : 9, 103, 107, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 133, 136, 138, 146, 147.

Choukro Général : 159.

Chklovski Victor : 102, 144, 220, 352.

Cholokhov Mikhaïl : 8, 101, 235, 250, 251, 269, 303.

Cesarskaya Emma : 236.

Dachkevytch Ostap : 14.

Dzigan Efim : 10, 313.

Dénikine Anton : 40, 313, 314, 331.

Delacroix Eugène : 95.

De Laurentiis Dino : 103.

Granowsky Alexis : 9, 98, 103, 183, 184, 185, 193, 205, 206, 218.

Gogol Nicolas : 8, 9, 183, 207, 208, 219, 333, 335, 354, 356.

Guerassimov Sergueï : 10, 250, 252, 253, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 266, 268, 332.

Hérodote : 44.

Hugo Victor : 49, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 95.

Hill Georges W. : 9, 98, 158.

Ivanov Alexander : 10, 269, 271, 273, 274, 275, 277, 279, 280, 285, 286, 289, 290, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 312, 332.

Kaplunovsky Vladimir : 102, 110, 124, 132, 136, 147, 351.

Khmelnytsky Bogdan : 26, 27, 28, 30, 49, 50, 85, 92, 93, 94, 353.

Kovtyukh Epifan : 40, 313, 331.

Lattuada Alberto : 9, 103, 107, 110, 121, 122, 126, 130, 133, 136, 137, 143, 146, 152, 154.

Mamaï : 95, 338, 339, 341, 348.

Mazepa Ivan : 25, 28, 29, 30, 49, 56, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 353.

Nalyvaïko Ataman : 26

Napoléon : 34, 49, 69, 84.

Nekrassov Ataman : 23.

Pinchuk Peter : 9, 333.

Pokrovsky Général : 313, 316, 325.

Raïzman : 10, 101, 269, 274, 278, 279, 289, 292, 295, 299, 306, 311.

Scythes : 11, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 66, 67, 68, 97, 322, 353.

Serafimovitch Alexandre : 8, 313.

Staline Joseph : 42, 311.

Tarich Yuri : 9, 101, 102, 110, 112, 116, 122, 123, 124, 136, 138, 144, 149.

Table des matières.

REMERCIEMENTS. 2

SOMMAIRE. 4

Introduction générale. 8

1ère Partie : Les cosaques dans l'Histoire. 11

Introduction. 11

Chapitre I : Qui sont les cosaques ? 11

1. Etymologie du terme cosaque. 12

2. La naissance des cosaques d'Ukraine. 12

2.1 Les cosaques zaporogues. 14

2.2 Mœurs et organisation. 16

- L'initiation. 16
- L'organisation d'une république idéale de guerriers. 16
- La culture guerrière. 19
- Le statut des femmes chez les cosaques zaporogues. 20
- Aspect et costumes. 20

3. Les autres communautés cosaques. 21

3.1 Les premières communautés. 22

3.2 Les cosaques de la mer Noire ou les origines des cosaques du Kouban. 24

Chapitre II : Les cosaques dans l'histoire russe et ukrainienne. 25

1. Les cosaques ukrainiens. 25

1.1 De l'Union des Eglises à la participation au Temps des Troubles. 25

1.2 Bogdan Khmelnytsky, l'Hetmanat et le traité de Pereïaslav. 26

1.3 Mazepa et la fin de l'Hetmanat 28
2. Les cosaques russes. 30
2.1 Les cosaques du Iaïk et la révolte de Pougatchev. 31
2.2 Les cosaques russes durant la campagne de France. 33
2.3 Les cosaques du Kouban et du Terek durant la conquête du Caucase. 36
2.4 Les cosaques du Don et du Kouban au XXème siècle. 38
- Des premières révoltes du XXème siècle à la révolution. 38
- De la guerre civile à la décosaquisation. 40
Chapitre III : La Scythie antique. 44
1. Une culture nomade et guerrière. 45
2. Leur religion et leurs rites funéraires. 46
Conclusion. 48
2ème partie : Le mythe littéraire des cosaques. 49
Introduction. 49
Chapitre I : Le mythe cosaque avant le XIXème siècle. 50
1. Des guerriers barbares 51
1.1 Des guerriers. 51
1.2 Barbares. 53
2. Une société utopique et égalitaire de guerriers libres. 57
2.1 Des institutions égalitaires et démocratiques. 57
2.2 Une société libre et utopique. 59
2.3 Des traditions pittoresques. 63
3. Le mythe des Amazones et de la Scythie antique. 65
Conclusion. 68
Chapitre II : l'image négative des cosaques lors de la Campagne de France. 69

Introduction. 69

1. Les barbares du Nord. 70

1.1 Des croque-mitaines… 70

1.2 …Venus du Nord. 72

2. Ennemis de la civilisation. 74

2.1 Des brigands. 74

2.2 Les héritiers des peuples barbares. 76

2.3 Une indépendance barbare. 77

2.4 Des bêtes sauvages. 79

3. De piètres guerriers. 80

3.1 La faiblesse des cosaques. 81

3.2 Des guerriers loin d'être invincibles. 82

Conclusion. 84

Chapitre III : La représentation de cosaques restés célèbres au XIXème siècle. 85

1. Mazepa, entre héros au destin romantique et traître fourbe. 85

1.1 Le romantisme de son aventure. 86

1.2 Un fourbe traître. 89

2. Khmelnytsky, un habile homme d'Etat. 92

3. L'influence du mythe littéraire des cosaques dans la peinture au XIXème siècle. 95

Conclusion. 97

3ème Partie : Le mythe cosaque au cinéma. 98

Introduction. 98

Chapitre I : Les adaptations de *La Fille du capitaine*. 102

1. Une barbarie exotique. 104

1.1 Des barbares. 104
1.1.1 Un vague-submersion. 104
1.1.2 D'effrayantes cruautés. 111
1.2 L'exotisme. 116
1.2.1 Un cadre à la fois lointain et inhospitalier. 117
1.2.2. Une camaraderie qui introduit des éléments de folklore. 119
2. Le cosaque héros du peuple. 122
2.1 Pougatchev, un cosaque issu du peuple. 122
2.2 Le « tsar des pauvres ». 124
2.2.1 Les marques du pouvoir. 125
2.2.2 L'entrée dans la forteresse de l'usurpateur. 126
2.2.3 Le procès. 127
2.2.4 Un héros qui attire les foules. 133
2.3 L'exécution de Pougatchev ou les adieux d'un héros populaire. 135
2.3.1 La capture et le trajet… 135
2.3.2 L'exécution… 138
3. Un symbole de liberté. 142
3.1 A travers sa fonction dans les films. 142
3.1.1 La libération des amants. 142
3.1.2 La transformation de Saviélitch. 144
3.2 A travers les motivations de son insurrection et sa critique du régime. 145
3.2.1 La critique du pouvoir impérial. 145
3.2.2 Le conte de l'aigle et du corbeau, une justification métaphorique de ses agissements. 147
3.3 Pougatchev, de la parole proverbiale au symbole du combat pour la liberté... 148
3.3.1 Le corbeau. 148
3.3.2 Le loup des steppes. 152

Conclusion. 156

Chapitre II : Les films occidentaux. 158

The Cossacks, George William Hill et Clarence Brown – 1928. 158

1. De la tribu exotique à la horde barbare. 160

1.1 De la tribu exotique… 160

1.1.1 Une existence coutumière et des mœurs pittoresques 160

1.1.2 Des festivités folkloriques. 163

1.2 A la horde barbare. 165

1.2.1 Le flux de guerrier… 166

1.2.2 …Au profil barbare. 168

2. Lukashka et Maryana, deux symboles de liberté. 171

2.1 Lukashka le rebelle. 172

2.2 Maryana, une femme de caractère. 173

3. Lukashka le héros cosaque. 176

3.1 La rébellion de Lukashka. 177

3.2 La révélation du cosaque qui est en lui. 178

3.3 Digne héritier de son père l'ataman. 180

Tarass Boulba, Alexis Granowsky – 1936. 183

The Rebel Son (Le fils rebelle), Adrian Brunel – 1938. 183

1. Des Barbares exotiques 185

1.1 Un flux de guerriers inondant la steppe. 185

1.2 Un folklore qui se révèle durant les moments de camaraderie. 188

2. Un chef barbare : Tarass Boulba 190

2.1 Un chef militaire redouté. 190

2.2 Un cosaque légendaire. 192

2.3 Une image de chef barbare adoucie par l'humour et la tendresse. 193
3. Les cosaques en tant que symbole de liberté 195
3.1 A travers leur capacité à se rebeller. 196
3.2 A briser les interdits 199
3.3 A travers la peinture de leur cadre de vie et de leur existence. 202
Taras Bulba, Jack Lee Thompson – 1962. 207
Le fils de Tarass Boulba, Henri Zaphiratos – 1964. 207
1. Une barbarie exotique. 208
1.1 Un folklore pittoresque. 209
1.2 Une horde sauvage. 211
2. Tarass Boulba, un héros cosaque. 213
2.1 Une force de la nature. 214
2.2 Le leader charismatique des cosaques. 215
Conclusion. 219
Chapitre III : Les films russes et soviétiques. 220
Казаки (Les cosaques), Vassili Pronine – 1961. 220
1. Un Caucase lointain et exotique. 221
1.1 Une terre lointaine. 221
1.2 Une communauté au folklore festif. 223
1.3 Erochka, un cosaque l'incarnant l'esprit du Caucase. 224
2. Mariana, une femme libre… 226
2.1 …Qui se joue de ses prétendants… 226
2.2 …Mais qui cherche à rester maitresse de son destin. 228
3. Lukashka, le héros cosaque. 229
3.1 Le héros des siens. 229

3.2 Le modèle d'Olénine. 232

Тихий Дон (Le Don paisible), Olga Preobrazhenskaya et Ivan Pravov - 1930. 235

1. Des cosaques barbares aux coutumes dépaysantes. 237

1.1 La violence barbare. 237

1.1.1 Les bagarres. 237

1.1.2 Les batailles. 239

1.2 Stépan un cosaque barbare. 240

1.3 Des coutumes folkloriques. 242

2. Des cosaques symboles de liberté. 244

2.1 Un amour interdit qui bafoue les codes sociaux. 244

2.2 Grigori, un cosaque rebelle. 247

Тихий Дон (Le Don paisible), Sergueï Guerassimov - 1957-1958. 250

And Quiet Flows the Don (Le Cour du Don paisible), Fiodor Bondartchouk - 2006. 250

1. Des cosaques barbares au folklore pittoresque. 252

1.1 Des cosaques attachés à leur folklore traditionnel. 252

1.2 Des cosaques barbares à travers leur art de la guerre. 255

2. Des cosaques symboles de liberté. 256

2.1 Un amour interdit. 257

2.2 Daria, une femme libre qui se place à l'égal des hommes. 260

3. Des cosaques héros du peuple. 263

3.1 Podtiolkov, un martyr cosaque de la cause communiste. 263

3.2 Grigori, un cosaque du Don héros des siens. 265

Поднятая целина (Terres défrichées), Youli Raïzman – 1939. 269

Поднятая целина (Terres défrichées), Alexander Ivanov 1959 – 1961. 269

1. Des cosaques rétrogrades aux relents barbares. 270

1.1 Des Cosaques rétrogrades… 270
1.1.1 Les hommes de l'ombre. 271
1.1.2 Le rôle des femmes. 273
1.2 … Attachés à leur terroir…. 275
1.3 Aux relents barbares. 277
2. Des cosaques symboles de libertés. 281
2.1 Des cosaques qui s'émancipent. 281
2.1.1 Varia. 281
2.1.2 Les candidats à l'admission au parti. 285
2.2 Louchka, une femme libre. 292
2.3 Les meetings ou le retour de la parole libre. 298
3. Nagulnov un héros cosaque communiste. 301
3.1 Un cosaque aux méthodes brutales. 301
3.2 Un idéaliste passionné. 307
Железный поток (Le Torrent de fer), Efim Dzigan - 1967. 313
1. Des batailles et des pillages dignes d'une horde barbare. 314
1.1 Les batailles. 314
1.2 Les pillages. 319
2. Le nomadisme. 322
2.1 Un torrent de fer. 322
2.2 Les bivouacs. 324
3. De l'anarchie à la discipline, l'éducabilité des cosaques. 326
3.1 De l'anarchie… 326
3.2 …. A la discipline. 328
3.3 Une jonction idéologique avec les communistes. 329
Conclusion. 332

Chapitre IV : La rivalité russo-ukrainienne. 333

Тарас Бульба (Tarass Boulba), Vladimir Bortko – 2009. 333

Дума про Тараса Бульбу (Une pensée pour Tarass Boulba), Peter Pinchuk et Eugène Bereziak – 2009. 333

1. *Une pensée pour Tarass Boulba,* un film nostalgique du passé cosaque. 334

1.1 Le quotidien des cosaques zaporogues. 335

1.2 La sitch. 337

1.3 Une vision nostalgique d'un passé ancestral. 338

2. *Tarass Boulba,* des cosaques russes dépeints comme une horde barbare. 341

2.1 Une armée barbare aux mœurs égalitaires. 342

2.2 Une horde sauvage et sanguinaire. 343

2.3 Le rapprochement des zaporogues avec l'identité russe. 346

Conclusion. 348

Conclusion. 350

Conclusion générale. 353

BIBLIOGRAPHIE. 357

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE PRIMAIRE. 357

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE. 359

ANNEXES. 367

Entretien avec Henry Zaphiratos au sujet du film *Le fils de Tarass Boulba.* 367

Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan Mahmoud IV de Turquie. 371

Le Jugement de Pougatchev. 372

Mazeppa aux loups. 373

Le cosaque Mamaï. 374

Index des personnes. 375

Table des matières. 378