



Revue des études slaves

LXXXVI-4 | 2015

Relations franco-slaves

Catherine GÉRY, *Crime et sexualité dans la culture russe*

Paris, Honoré Champion, 2015, 272 pages

Marie-Christine Autant-Mathieu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/762>

DOI : 10.4000/res.762

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 509-512

ISBN : 978-2-7204-0540-2

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Marie-Christine Autant-Mathieu, « Catherine GÉRY, *Crime et sexualité dans la culture russe* », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXVI-4 | 2015, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 25 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/res/762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.762>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

Revue des études slaves

Catherine GÉRY, *Crime et sexualité dans la culture russe*

Paris, Honoré Champion, 2015, 272 pages

Marie-Christine Autant-Mathieu

RÉFÉRENCE

GÉRY Catherine, *Crime et sexualité dans la culture russe (à propos de la nouvelle de Nikolai Leskov "Lady Macbeth du district de Mtsensk" et de ses adaptations)*, Paris, Honoré Champion, 2015, 272 p.
ISBN 978-2-7453-2867-0

- 1 L'ouvrage met en regard la Lady Macbeth de Leskov, alias Katerina Ismaïlova, femme de marchand de la région d'Orel, avec d'autres femmes adultères et criminelles, dans le domaine de la littérature, mais aussi de l'opéra, de la peinture et du cinéma, à différentes époques et dans divers espaces géographiques. Extrayant Leskov d'un contexte exclusivement national où les formalistes, en particulier, l'avaient enfermé en assurant que, par sa langue, il était un pur représentant de la russité, l'analyse fait apparaître au contraire une riche intertextualité qui inscrit « le plus russe des écrivains russes » dans l'histoire européenne. En outre, les différentes formes d'adaptation de *Lady Macbeth* dans divers domaines artistiques prouvent que l'auteur a réorganisé les traits de la tradition nationale et européenne en un système cohérent et qu'il a été, de fait, un passeur de la modernité (p. 16).
- 2 Dans un premier temps, C. Géry aborde la question féminine dans les années 1860 en liaison avec le roman phare de Tchernychevski *Que faire ?*, ce plaidoyer pour l'amour libre et l'indépendance économique des femmes visant à casser l'image de chasteté presque asexuée et d'abnégation que la société et les arts renvoient d'elles. Tout le paradoxe du petit roman de Leskov (1865) est que son auteur, opposé aux thèses nihilistes et tenant de la société patriarcale, voit dans l'émancipation une corruption de la féminité et veut la condamner en bon moraliste. Or sa Katerina Ismaïlova, concentré

des débordements d'une féminité irrépressible, va devenir un modèle de cette insoumission féminine qu'il redoute.

- 3 Des parallèles existent entre Katerina Ismaïlova de Leskov et Katerina Kabanova d'Ostrovski : on retrouve dans *l'Orage* (1859) la thématique de l'épouse adultère (mais non meurtrière) qui se suicide au final et l'illusion d'oralité créée ici par la reproduction du discours populaire. Mais Katerina Ismaïlova n'est pas une victime de son milieu.
- 4 C. Géry le souligne, le déterminisme n'est pas social chez Leskov, mais tragique et c'est la force transgressive du désir sexuel qui amène l'héroïne à violer tous les interdits (adultère, infanticide, meurtres de l'époux puis de la rivale). Le lien du roman de Leskov avec *Macbeth* de Shakespeare, et plus largement avec la littérature anglo-saxonne (ballades anglaises et écossaises), est longuement étudié. Si Lady Macbeth chez Shakespeare répand la mort par ambition politique, l'héroïne de Leskov la provoque par excès de sexualité. Médée, barbare infanticide, ou Lilith, démons dévoratrice qui incarne la rébellion contre l'ordre masculin, sont aussi, depuis le romantisme, les représentantes d'une féminité cruelle qui a fasciné les artistes. L'A. examine ensuite le roman de Leskov à la lumière de la tradition russe de l'interdit sexuel. Entre les XVIII^e et XIX^e s., la littérature russe sentimentaliste, puis romantique, montre la sexualité féminine comme une menace de la rationalité masculine et met en place des femmes modèles (Tatiana dans *Eugène Onéguine* de Pouchkine, Natacha dans *Roudine* de Tourgueniev) faites de pureté et de goût du sacrifice. La créature sexuée, selon C. Géry, est utilisée pour rappeler les dangers de la chair et de la chute (chez Dostoïevski ou Tolstoï). La pauvreté de l'art érotique russe vient du poids de la religion orthodoxe et d'une culture savante cultivant le sérieux et faisant rempart à la sexualité populaire. Cette situation a engendré la coexistence d'une culture basse, corporelle et d'une culture haute, faisant de la sexualité un tabou verbal dans la langue écrite. Il y aurait donc, jusqu'à la période symboliste de l'Âge d'argent, une incapacité en Russie à mettre en mots le désir, ce qui donne à l'œuvre de Leskov une place particulièrement ambiguë et piquante. Cette *Lady Macbeth* russe, qui expose à quelles monstruosités peuvent conduire les pulsions féminines, rejoint les grands romans sur l'adultère : *Anna Karénine* de Tolstoï, mais aussi *Madame Bovary* de Flaubert, *Thérèse Raquin* de Zola, *Lady Audley* de M. E. Braddon, entre autres. Entre les XIX^e et XX^e s., on passe d'une diabolisation du sexe à la reconnaissance des pulsions qui dominent chez les femmes fatales, mues par la passion brute. Salomé, Électre, Mélisande, certaines héroïnes de Döblin ou la Lulu de Wedekind représentent des femmes obsédées, voire possédées par une idée fixe qui est souvent le désir sexuel.
- 5 Dans une seconde partie, consacrée aux adaptations, C. Géry consacre de belles pages à l'étonnante postérité de la *Lady Macbeth* de Leskov dans les arts russes et soviétiques. L'opéra éponyme de Chostakovitch, créé en 1934, a connu un succès national et international avant d'être voué aux gémonies deux ans plus tard, à la suite d'un article le condamnant officiellement dans *la Pravda*, et qui plongea le compositeur dans le tourbillon de la campagne contre le formalisme. Chostakovitch s'était inspiré pour son opéra des tableaux de Koustodiev, le plus connu des illustrateurs de Leskov. Les traits populaires primitivistes et folkloriques du *skaz* de Leskov ont trouvé un équivalent pictural dans sa peinture de genre, au style coloré, inspirée par l'art des icônes et l'imagerie populaire du *loubok*. Pour Koustodiev, la marchande est un idéal féminin et il a mis en avant l'opulence, la sensualité du personnage de Leskov dans de nombreuses

variantes érotiques confidentielles. Chostakovitch y puisa peut-être quelque inspiration en 1934, mais s'en dédouana dans la seconde version très édulcorée de son opéra, créée sous le titre de *Katerina Ismaïlova* en 1962. Cet opus « schizophrénique », selon C. Géry, est caractéristique de la période stalinienne du fait des « mécanismes de contournement des interdits et d'intégration de ces interdits, d'obéissance à la doxa et de contestation, parfois involontaire, de ses préceptes [...] ». (p. 173) Chostakovitch a-t-il trahi Leskov ? Le compositeur a fait de l'héroïne une victime qui tue pour se venger des humiliations subies et non parce qu'elle est emportée par ses débordements sexuels. Le livret de l'opéra a transformé Leskov en peintre de mœurs mais la musique, dans ses accents parodiques, bouffons et sa technique de collage, rejoint le mélange des styles, des formes et des genres de Leskov : « La polytonalité de l'opéra » répond « au procédé du *chœur polyphonique* dans le *skaz* » (p. 186).

- 6 À partir des années 1930, l'œuvre de Leskov est soit interdite, soit instrumentalisée. Mais sa réhabilitation près de trente ans plus tard va de pair avec une certaine normalisation. La seconde version de l'opéra de Chostakovitch donne lieu à un film éponyme de Chapiro (1966) où l'agressivité sonore est tempérée, les dissonances modérées, le livret expurgé des grossièretés et des détails naturalistes. Cependant le film, qui n'est pas une captation mais un film-opéra affranchi des contraintes de la scène lyrique, rend la nervosité, l'intensité pulsionnelle du désir féminin grâce au travail vocal de la célèbre cantatrice Galina Vichnevskaja, amie du compositeur, et grâce au travail sur les images qui vient compléter ce qui a été supprimé dans le livret. L'A. présente ensuite les films d'Arkatoï (1916), de Sabinski (1926) et détaille *Lady Macbeth de Sibérie* de Wajda (1962). Ce film rejoint la lecture shakespearienne de Leskov et dialogue avec Chostakovitch, Welles (*Macbeth*, 1948) et Kurosawa (*le Château de l'araignée*, 1957). Si *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Balaïan, 1989, n'est qu'une illustration de l'intrigue de Leskov dans la tradition de la dénonciation sociale et du film historique en costumes, *Soirs près de Moscou* (sorti en France sous le titre *Katia Ismaïlova*) de Todorovski, 1994, transpose l'intrigue de Leskov dans le milieu littéraire moscovite de la fin de l'époque soviétique. Ce « polar psychologique » postmoderne détourne un héritage culturel et fait fonctionner un vaste jeu citationnel (Renoir, Tolstoï, Dostoïevski, Truffaut) dans une « polyphonie transculturelle » (p. 241) révélatrice de la crise de confiance dans les valeurs véhiculées depuis le XIX^e siècle par la culture russe.
- 7 L'ouvrage de C. Géry ouvre un vaste espace de circulation aux discours textuel, visuel, pictural, musical, théâtral et opère une traversée historique et socioculturelle qui désenclave un auteur et une œuvre souvent jugés à l'aune des seuls critères nationaux. L'ouvrage montre que la littérature et la critique littéraire russes ont imposé l'image d'une féminité idéalisée et/ou maternelle que Leskov retourne à son corps défendant. La furie pécheresse, dont il condamne les pulsions génératrices de crimes affreux, va devenir un prototype de figures féminines sexualisées et faire de Leskov un précurseur de la modernité. Appuyé sur une riche bibliographie, foisonnant, l'ouvrage apporte sa contribution aux études de genres en abordant la question sexuelle et sa traduction esthétique dans la culture russe et mondiale.

AUTEURS

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

Eur'ORBEM