



**HAL**  
open science

# Éros, corps, sexualité dans la littérature russe contemporaine

Anna Shcherbakova

► **To cite this version:**

Anna Shcherbakova. Éros, corps, sexualité dans la littérature russe contemporaine. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2016. Français. NNT : 2016GREAL025 . tel-01692955v2

**HAL Id: tel-01692955**

**<https://theses.hal.science/tel-01692955v2>**

Submitted on 26 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## THÈSE

Pour l'obtention du grade de

### **DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES**

Spécialité : **LLSH/ETUDES SLAVES**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Anna SHCHERBAKOVA**

Thèse dirigée par **Isabelle DESPRÉS**

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA4**  
dans l'**École Doctorale Langues Littératures et sciences  
humaines**

# **ÉROS, CORPS, SEXUALITÉ DANS LA LITTÉRATURE RUSSE CONTEMPORAINE**

Thèse soutenue publiquement le **5 décembre 2016**

devant le jury composé de :

**Madame, Catherine GÉRY**

PR, INALCO, Président du jury

**Madame, Cécile VAISSIÉ**

PR, Université Rennes 2, Rapporteur

**Madame, Anastassia DE LA FORTELLE**

PR, Université de Lausanne, Rapporteur

**Madame, Hélène MÉLAT**

MCF, Paris IV, Membre

**Monsieur, Leonid HELLER**

PR honoraire, Université de Lausanne, Membre





## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Mme Isabelle Desprès, pour la confiance qu'elle m'a manifestée tout au long de ce travail. Sans son soutien et son intérêt bienveillant, cette thèse n'aurait pas vu le jour.

Je tiens aussi à remercier les membres du jury d'avoir accepté d'y participer, malgré leur emploi du temps bien chargé.

Je remercie également l'ILCEA4 et sa directrice Almudena Delgado Larios de m'avoir toujours accordé les aides financières qui m'ont permis d'exposer mes travaux lors de différentes manifestations scientifiques sur le sol national et à l'international.

Mes remerciements les plus chaleureux s'adressent à Charles Vegezzi et Mathilde Burel dont l'aide me fut très précieuse pour l'aboutissement de ce travail.

Je remercie également tous mes amis russes et français pour leurs encouragements et leur foi inébranlable en moi.

## TRANSLITERATION DU RUSSE

<b>А а А а</b>	<b>Р р R r</b>
<b>Б б В в</b>	<b>С с S s</b>
<b>В в V v</b>	<b>Т т T t</b>
<b>Г г G g</b>	<b>У у U u</b>
<b>Д д D d</b>	<b>Ф ф F f</b>
<b>Е е E e</b>	<b>Х х H h</b>
<b>Ё ё Ё ё</b>	<b>Ц ц C c</b>
<b>Ж ж Ж ж</b>	<b>Ч ч Ч ч</b>
<b>З з Z z</b>	<b>Ш ш Ш ш</b>
<b>И и I i</b>	<b>Щ щ Ш щ</b>
<b>Й й J j</b>	<b>Ъ ъ "</b>
<b>К к К к</b>	<b>ы ы y</b>
<b>Л л L l</b>	<b>ь ь '</b>
<b>М м M m</b>	<b>Э э È è</b>
<b>Н н N n</b>	<b>Ю ю Ju ju</b>
<b>О о O o</b>	<b>Я я Ja ja</b>
<b>П п P p</b>	

Note sur l'orthographe des noms : les noms propres russes sont écrits en translittération scientifique sauf pour les noms anglo-saxons (sont également considérés comme tels tous les noms des références en anglais : par exemple, Aleksei Lalo ou lieu d'Aleksej Lalo).

# Table des matières

INTRODUCTION.....	6
Définition du sujet.....	6
Dénigrement culturel de la sexualité et ses causes.....	9
Présentation de corpus scientifique.....	15
<i>Définition de l'objectif</i> .....	20
Corpus.....	23
PARTIE I. RACINES CULTURELLES.....	26
CHAPITRE 1. EROS THANATIQUE.....	26
Plutôt mourir que désirer.....	26
Sexualité thanatique : nécroérotisme et instinct meurtrier.....	35
<i>Complexe d'Oedipe</i> : mère détestée et désirée.....	47
<i>Œdipe et désir du néant maternel</i> .....	57
Sexualité féminine : Séductrice perverse et Epouse Salvatrice.....	61
CHAPITRE 2. EROS ANTIPROCREATIF.....	73
Effroi existentiel et amour paternel.....	76
<i>Chair haïe: le cas d'Aleksandr du Pont de pierre d'A.Terehov</i> .....	86
Eros et (Pro)Création : le cas de Kamlaev de S.Samsonov.....	92
<i>Amour dans l'œuvre de Mihail Šiškin</i> : Eros et Famille.....	109
<i>Cas d'Aleksandr Vassil'evič (La Prise d'Izmail)</i> : un contre-exemple.....	115
Erotisme féminin vs Famille.....	123
PARTIE II. HERITAGE CULTUREL.....	132
CHAPITRE 1. EROS UTOPIQUE.....	132
<i>Utopie de l'éros transfiguratif</i> .....	136
Russie Belle endormie.....	146
Eros transfiguratif réfuté.....	153
Femme et Utopie.....	163
Famille, seule utopie possible.....	170
Héritage utopique complètement réfuté ?.....	175
Erotisme féminin accepté ?.....	180

CHAPITRE 2. EROS HEDONISTE .....	186
<i>Réaction de la critique face à l'érotisme des œuvres</i> .....	191
Verbalisation problématique du sexe .....	194
<i>Question de l'émotion érotique</i> .....	200
<i>Rendre l'érotisme légitime</i> .....	207
La vie est dans la chair : copuler et vivre.....	214
<i>Manger et copuler ou l'éros nutritif</i> .....	219
Et le désir féminin ? .....	224
Féminin éternel et élémentaire .....	233
CONCLUSION .....	242
BIBLIOGRAPHIE .....	255
I. 1. Textes étudiés.....	255
I. 2. Textes complémentaires.....	256
I.3. Textes philosophiques et autres .....	257
I. 4. Traductions.....	258
II. Essais et publications critiques sur les textes étudiés.....	259
III.1. <i>Essais et publications critiques russes sur la sexualité, le corps et l'amour dans la littérature russe contemporaine</i> .....	261
III. 2. Etudes, essais et publications critiques sur la sexualité et le corps dans la culture et la littérature russe.....	263
IV. Etudes générales .....	267
V. Etudes générales sur <i>l'érotisme, la sexualité et autre thématique en français</i> .....	269

# Introduction

## *Définition du sujet*

Eros, corps, sexualité dans la littérature russe. Un sujet illégitime ? Cette question qui pourrait paraître provocatrice, est, pourtant, loin de l'être : en effet, le mot chaste voire puritaine revient souvent quand on évoque la question de la sexualité dans la littérature russe<sup>1</sup>. Aussi bien au XIXe qu'au XXe siècle, exception faite de l'Age d'argent, ses grands héros font preuve d'une remarquable pureté face aux désirs de la chair. Ce constat valable pour les deux genres, se révèle d'autant plus indiscutable à l'évocation des héroïnes de la tradition littéraire : Tatjana de Pouchkine, proclamée être l'idéal de la femme russe, les héroïnes de Turgenev, proclamées comme l'incarnation de l'idéal de la jeune fille russe : chastes et moralement irréprochables, elles personnifieraient la littérature et la culture russes, si différentes des leurs homologues occidentales. Rappelons que c'est au cours d'un dialogue télévisé en direct entre Soviétiques et Américains qu'une participante affirma, fière de pouvoir le faire, qu'il n'y avait pas de sexe en URSS. Qu'il s'agisse d'une mauvaise formulation ou non<sup>2</sup>, l'essentiel est que dans le discours officiel, la culture russe et soviétique se démarquait toujours par sa pudeur naturelle de la culture occidentale, voire la surpassait.

La chute de l'URSS et la révolution sexuelle qui s'en est suivi ont démontré au grand jour la tromperie de cette représentation idéalisée de la culture russe : les années 90 ont fait de la sexualité un sujet de prédilection. Très vite un marché du livre érotique et pornographique se constitue: on réédite aussi bien les grands classiques occidentaux que les classiques méconnus de la littérature nationale, alors qu'en même temps la thématique sexuelle fleurit sur les pages de la littérature postsoviétique. Et pourtant, l'analyse de la littérature d'avant la pérestroïka montre que la libéralisation du marché du livre n'a fait qu'accélérer le

---

<sup>1</sup> Voir par exemple NIVAT, Georges. « Le puritanisme russe, pourquoi? ». *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern : Université de Lausanne, 1992, p. 30-39 ; voir également le chapitre « Y a-t-il un libertin russe » in NIVAT, Georges. *Russie-Europe, la fin du schisme: études littéraires et politiques*, Lausanne, 1993. 810 p.

<sup>2</sup> La question posée fut la suivante : « Y a-t-il des scènes de sexe dans les publicités à la télévision russe ? ». L'interviewée, Ljudmila Ivanova, gérante d'un hôtel de Leningrad (!) répond : « En URSS, il n'y a pas de sexe et nous somme formellement contre ça ». Après des rires communs, une autre participante reformule la réponse ainsi : « Le sexe, on l'a, on n'a pas de publicité ». D'après une légende qui s'était formée autour de cette phrase, elle aurait été coupée : « En URSS, il n'y a pas de sexe à la télévision et nous sommes formellement contre ça ! Mais nous avons de l'amour ». Ce qui illustre encore mieux notre propos sur l'image dorée de l'éros russe.



processus de la démarginalisation de l'éros qui se profilait déjà depuis deux décennies dans la culture soviétique. En effet, la littérature postmoderne se délectait depuis longtemps de la thématique sexuelle, mais la production conventionnelle n'était pas complètement asexuée non plus: en 1982, le critique Sergej Čuprinin dénonce la nouvelle tendance chez certains auteurs soviétiques à vouloir décrire les ébats érotiques de leurs héros et souligne l'ampleur pris par cette tendance – appelée joliment *oživlaž* – lors des dix dernières années<sup>3</sup>. Réduits à la marginalité par le système soviétique, la chair et l'érotisme font un retour triomphal dans la littérature russe après la disparition du système et de la censure pour compromettre l'idée de sa pudeur par nature. L'éros peut, donc, être russe, il suffit de lui rendre ses ailes.

La liberté d'expression retrouvée suscite un immense enthousiasme et touche non seulement le monde de la critique russe qui espère l'apparition des œuvres dignes des grands classiques occidentaux à l'instar de *L'Amant de Lady Chatterley* ou *Tropic du Cancer* (cités le plus souvent comme modèle d'inspiration), mais également le monde des slavistes étrangers qui accueille avec bienveillance cette nouvelle vague littéraire dont, entre autres, le roman de Valerija Narbikova au titre provocateur en français *Eros est russe* ou *L'équilibre de la lumière des étoiles, du jour et de la nuit*<sup>4</sup>.

« La littérature russe a toujours su profiter des catastrophes » affirme Léonid Heller: « A chaque fois, les canons fondés sur la tradition et cette tradition même se trouvaient déstabilisés au contact brutal avec l'extérieur ; chaque fois une lutte s'engageait pour préserver la spécificité russe<sup>5</sup> ». Le chercheur établit un parallèle entre la situation actuelle de la fin de l'empire soviétique et d'autres bouleversements qui ont façonné la culture et la littérature en Russie, notamment celui du tournant du siècle précédent : l'arrivée du modernisme était concomitante à la fin de l'empire russe. Comme certains de ses confrères russes et étrangers, le chercheur français espère un renouveau de l'érotisme russe comme ce fut le cas à l'Age d'argent. Les années qui viennent offrent, en effet, des phénomènes qui rappellent ceux du début du XXe siècle : outre l'érotisation de la littérature évoquée ci-dessus, la sexualité devient l'affaire d'un discours public. A la fin des années 90, pour la première

---

<sup>3</sup> Čuprinin, Sergej. « Oživljaž ». Literaturnaja gazeta, 10 février 1982.

<sup>4</sup> NARBIKOVA, Valeria. *Eros est russe ou L'équilibre de la lumière des étoiles, du jour et de la nuit*, trad. Dimitri Sesemann, Paris : Horay, 1991. 206 p.

<sup>5</sup> HELLER, Leonid. *Le Bois courbe de la littérature russe*. Herstellung, 2016, p.94.

fois depuis que la discussion publique de la « question sexuelle » engagée à l'Age d'argent et poursuivie jusqu'aux années 1920 fut interrompue par l'arrivée du stalinisme, la sexualité revient dans la sphère du discours social : on diffuse sur une chaîne de télévision publique une émission consacrée à la vie intime des hommes postsoviétiques<sup>6</sup>.

Aujourd'hui, plus d'un quart de siècle nous sépare de cette période - tant espérée révolutionnaire pour la culture russe de la sexualité – et les premiers constats font déjà date : dans la critique russe, la déception a succédé à l'enthousiasme avec la même intensité. Ainsi, si au début les opinions sur la présence et le caractère des scènes de sexe dans la littérature divergeaient - par exemple, pour Elena Tihomirova, l'expansion du sexe sur les pages littéraires, aussi déplaisantes et transgressives que soient ses formes, illustre une intention de faire sortir la sexualité du sous-sol de l'éros transcendantal où elle se trouvait cloîtrée depuis toujours<sup>7</sup> – dans les années 2000, les critiques s'accordent pour dénoncer cette tendance. Selon Sergej Čuprinin, un lecteur aux opinions conservatrices, avisé ou non, pourrait qualifier la littérature des années zéro comme de la « bacchanale pornographique<sup>8</sup> ». En 1998, Vladimir Novikov constate la pauvreté stylistique de l'éros postsoviétique<sup>9</sup> ; en 2004, si l'on en croit Marija Elefërova, les scènes de sexe donnent la nausée par leur aspect répugnant. La critique conclut même sur l'hypothèse d'une démarche délibérée de la part des auteurs visant une éducation sexuelle de la jeunesse<sup>10</sup>.

Pour les critiques russes, la contestation de l'éros sublimé n'a, donc, pas tenu ses promesses et la physiologie l'a emporté sur l'érotique. La slavistique occidentale voit la

---

<sup>6</sup> L'émission intitulée de manière suggestive – A propos de ça (Pro èto) – était diffusée à la fin des années 1990 sur la chaîne publique NTV.

<sup>7</sup> TIHOMIROVA, Elena. «Èros iz podpol'ja . Seks bestsellery 90h i russkaja literaturnaja tradicija». Znamja, 1992, N°6.

<sup>8</sup> « Таким образом, как у неквалифицированных, так и у квалифицированных, но консервативно ориентированных читателей есть все основания называть наше время периодом порнографической вакханалии... ». ČUPRININ, Sergej. *Žizn' po ponjatijam. Russkaja literatura segodnja*. Moskva : Vremja, 768 p. En ligne sur le site de l'auteur : <http://chuprinin.livejournal.com/1293.html>. Consulté le 01/08/2016.

<sup>9</sup> NOVIKOV, Vladimir. « Bednyj èros : nepod"ëmnaja tema russkoj slovesnosti ». *Novyj mir*, 1998, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/1998/11/novik.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1998/11/novik.html). Consulté le 01/08/2016.

<sup>10</sup> « Он [ sexe – A.S.] безрадостен и неопрятен. [ ...] Не исключено, что все наши авторы исполняют некую федеральную программу по отвращению молодежи от секса – настолько гадким он у них предстает ».

ELIFEROVA, Marija. « ... i kuhel'bekerno i tošno. Russkij èros-2004 : zametki po itogam studentčeskogo Bukera ». *Oktjabr'*, 2005, N°5. En ligne: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/eli25.html>. Consulté le 01/08/2016.

situation différemment et l'espoir n'est pas perdu : si Léonid Heller intitule son dernier article par une question posée sous l'angle rhétorique – « Eros russe, existe-il (encore) ? », il le termine en affirmant que « la révolution actuelle [...] n'est pas finie. Comme sur Internet, le nouvel Eros russe est un site en construction permanente<sup>11</sup> ». Nous partageons entièrement son avis.

En fait, si la « révolution sexuelle » sociale s'est produite sans difficulté, la tâche à laquelle se trouvaient confrontés les auteurs – rénover la représentation de la sexualité et redonner son corps à « l'âme slave » – était et reste loin d'être facile. Car si l'idée de la pudeur innée de la littérature russe est compromise, il n'en demeure pas moins qu'un interdit culturel pesait lourd depuis des siècles sur la sphère de la vie sexuelle dans l'art russe.

### *Dénigrement culturel de la sexualité et ses causes*

Le rôle de l'Eglise Orthodoxe apparaît fondamental dans le rejet de la sexualité caractéristique de la culture officielle russe. Héritière de l'Empire Byzantine, la culture religieuse russe diverge profondément dans son approche du corps et de la sexualité de la culture chrétienne occidentale. L'orthodoxie russe est plus influencée que le catholicisme par le néo-platonisme où l'idée du transcendantal, du symbolique est essentielle. Les bases théologiques étant donc différentes pour deux cultures, comme l'explique A. Lalo :

« in the Russian Christian tradition, the works of Aristotle and his followers were practically altogether ignored, whereas they were significant challenges within Western Church traditions from the first millennium onward. In contrast, the texts of Pseudo-Dionysius the Areopagite, a Neo-Platonist of the fifth century CE, exerted the strongest impact upon the Russian Church. Arguably, Orthodoxy (at least, in its Russian version) accumulated many such variants of the “anticorporeal” sides of both Platonism and Neo-Platonism. It appears to have particularly endorsed Plato's thought of the body as a “prison-house for the soul,” a view which is absolutely incompatible with Western Catholicism, wherein, under the influence of Aristotle, it is assumed that the unity of the soul and body is more perfect than the life of the soul as such. There, the entelechy of man or woman's being is constituted of the unity of body and soul, a thesis which has been thoroughly rooted in Western literature(s)”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> HELLER, Leonid. Op. cit., p.94.

<sup>12</sup> LALO, Aleksei. Op. cit., p.24.

La représentation des corps notamment de la Sainte Vierge dans l'art religieux peut en servir d'illustration<sup>13</sup>.

La deuxième raison, souvent avancée, est l'absence de libertinage et de l'esprit de Renaissance. Mais pourquoi ni la pensée libertine, ni la culture de Renaissance n'ont pu voir le jour en Russie, pourtant à même d'assimiler d'autres phénomènes de la culture occidentale ? Dans son introduction à *L'Amour et érotisme dans la littérature russe*, Léonid Heller propose une hypothèse intéressante. En s'appuyant sur la thèse de Jacques Solé d'après lequel l'érotisme de l'art occidental serait un phénomène de compensation culturelle face à la répression sexuelle catholique, Léonid Heller met en lumière le fait que la société russe était connue auprès des étrangers par une licence généralisée des mœurs, ce qu'attestent de nombreux témoignages de voyageurs étrangers et conclut par l'hypothèse suivante : « ...comparé au monde occidental, les Russes auraient moins besoin de « fiction commode », compensatrice des joies illicites, parce qu'ils n'ont pas été totalement privés de ces dernières, qu'ils ont été moins culpabilisés et ont su contourner les interdits ?<sup>14</sup> ». L'absence de l'art érotique russe s'expliquerait, donc, par la liberté sexuelle dans la vie réelle et, en second lieu, par la censure. La deuxième hypothèse, « subsidiaire » de la première, émise par le chercheur est une existence méconnue d'une littérature libertine russe « qui ne se limiterait pas à Barkov, Gavriliada de Puškin, *Saška* de Lermontov. Les archives nous cacheraient des écrits censurés...<sup>15</sup> ».

La censure, voilà un facteur indéniable de l'histoire de l'éros russe. La censure d'autant plus influente que le discours de l'Eglise et du pouvoir séculaire ne se distingue guère de celui

---

<sup>13</sup> Pour Vasilij Rozanov, « Русские церковные напевы и русская храмовая живопись -- все это бесплотное, безжизненно, "духовно" в строгом соответствии с общим строем Церкви. Богородица, питающая грудью Младенца-Христа -- невозможное зрелище в русском православном храме. Здесь русские пошли против исторически-достоверного слова Божия: например, хотя Дева-Мария родила Иисуса еще юною, никак не старше 17 лет, однако с Младенцем Иисусом на коленях Она никогда у нас не изображается в этом возрасте. Богородица всегда изображается как старая или уже стареющая женщина, лет около 40, и держа на коленях всегда вполне закрытого (сравни с католическими обнаженными фигурами) Иисуса; она имеет вид не Матери, а няни, пестующей какого-то несчастного и чужого ребенка: лицо ее всегда почти скорбное и нередко со слезою, вытекшею из глаза. Вообще Голгофа перенесена в самый Вифлеем и выправила в нем все радостное, легкое, все обещающее и надеющееся ». ROZANOV, Vasilij. « Russkaja cerkov' ». Pravoslavie Pro et Contra, Sankt-Peterburg : Russkij hristianskij gymanitarnyj institut, 2001, p. 119. En ligne [http://az.lib.ru/r/rozanow\\_w\\_w/text\\_1906\\_russkaya\\_tzerkov.shtml](http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1906_russkaya_tzerkov.shtml). Consulté le 05/08/2016.

<sup>14</sup> *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern : Université de Lausanne, 1992, p.13

<sup>15</sup> Ibid., p.14.

de la critique littéraire qui se forme en Russie à partir des années 1830 et atteint son apogée dans les années 1860 (l'époque où les premières études sur la sexualité commencent à paraître à l'Occident). Comme le note C. Géry :

« A partir des années 1860, c'est-à-dire à l'époque où se mettent en place en Russie les valeurs morales de l'intelligentsia révolutionnaire et un discours institutionnel sur la littérature relayé par les grandes revues, la critique littéraire est aux mains d'anciens séminaristes qui, après avoir abandonné certains aspects de leurs première formation pour composer la génération des Nihilistes, n'en ont pas moins conservé un ascétisme redoutable devant le plaisir<sup>16</sup> ».

Dans cette optique, poursuit C. Géry, « l'exemple de Nikolaj Černyševskij, fils d'un prêtre, ancien séminariste, devenu chef de file du mouvement des Nihilistes russes [...] est ici on ne peut plus parlant<sup>17</sup> ». Ainsi, *Čto delat'?*, son roman-phare qui décrit l'histoire de l'émancipation sociale et sexuelle de l'héroïne Vera, devenu une véritable Bible pour les jeunes nihilistes russes<sup>18</sup>, « est aussi riche en intention que pauvre en réalisation<sup>19</sup> ».

C'est justement à la même époque, toujours dans le milieu de la critique et de l'intelligentsia révolutionnaires que l'éros commence à se faire récupérer par un discours qui l'associe à la cause politique/sociale. En 1858, Nikolaj Černyševskij écrit *L'Homme russe au rendez-vous : des réflexions d'après une lecture de la nouvelle de Turgenev Asia* où il fait un parallèle entre le comportement sentimental et politique du protagoniste, et extrapole ses réflexions sur d'autres personnages littéraires (de Turgenev en premier lieu) pour en faire un symbole de l'homme russe (libéral) qui se révèle être, selon Černyševskij, enfantin et impuissant, préférant la parole à l'action aux plans politique et érotique<sup>20</sup>. Ainsi, une histoire d'amour devient sous la plume de Černyševskij une affaire de politique pour donner lieu à une tendance qui, prenant de plus en plus d'ampleur, devient caractéristique de l'éros national. « La pornographie russe n'est pas une pornographie comme la pornographie

---

<sup>16</sup> GERY, Catherine. Crime et sexualité dans la culture russe: (à propos de la nouvelle de Nikolaï Leskov « Lady Macbeth du district de Mtsensk » et de ses adaptations), Paris: H. Champion, 2015, p. 84.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Voir BOGDANOVIČ, Tatjana. *Ljubov' ljudej šestidesjatyh godov*. Leningrad, Akademija, 1929. 446 p.

<sup>19</sup> GERY, Catherine. Op. cit., p. 85.

<sup>20</sup> Voir sur ce sujet le chapitre « L'Homme russe au rendez-vous : collectivisme dans l'amour » PAPERNO, Irina. *Chernyshevsky and the age of realism: a study in the semiotics of behavior*, Stanford: Stanford University Press, 1988. 305 p.

française ou allemande, c'est une pornographie à idée. C'est tellement caractéristique de la société russe ! » s'exclame Kornej Čukovskij en 1908 pour dénoncer l'idéologisation de la sexualité recherchée par les auteurs russes<sup>21</sup> mais en vain : le XXe siècle ne fera que consolider l'alliance entre l'éros et l'Idée (dans son interprétation critique ou représentation artistique)<sup>22</sup>. La culture soviétique reléguant les plaisirs de la chair à l'influence de l'Occident dépravé en fera son ennemie ; alors que la culture postmoderne instrumentalise la sexualité justement comme un moyen de contestation des valeurs soviétiques.

L'opposition entre la licence des mœurs de la culture populaire (voire généralisée dans toutes les couches de la société russe si l'on se réfère à l'hypothèse de Heller évoquée précédemment) et la culture officielle qui lui ferait « rempart » d'après une autre hypothèse de Heller<sup>23</sup> ne pouvait rester sans conséquences discursives : la dichotomie culturelle se reflète au niveau linguistique - le « discours du silence » (A. Lalo) de la culture savante s'oppose au langage obscène de la culture populaire. Comme A. Lalo le note dans son étude détaillée de l'histoire du discours du sexe dans les culture et littérature russes, la sexualité faisait partie des sujets dont discutaient les classes européanisées de la société russe qui connaissaient et lisaient les classiques érotiques français, pourtant, « this language was not Russian – these discussions were conducted in French, Latin or even Greek (in Catherine the Second's times,

---

<sup>21</sup> « И так силён был в русском обществе этот интеллигентский инстинкт – искать и находить в литературе непременно призыв, непременно поучение и даже как бы приказ, что, смотрите, даже в порнографию вначале закралась Идея. Это так характерно для русского общества! Русская порнография не просто порнография, как французская или немецкая, а порнография с идеей. Арцыбашев не просто описывает телодвижения Санина, а и всех призывает к таким телодвижениям. «Люди должны наслаждаться любовью без страха и запрета», - говорит он, и это слово «должны» - остаток прежних интеллигентских нравов. Каменский, как мы видели, не просто похабствует, а похабствует опять-таки по-интеллигентски: хочет этим похабством на что-то такое возразить, с чем-то таким бороться, чему-то такому воспротивиться. Его похабство с тенденцией. Даже развратничать, и то интеллигент не умел без тенденции ». ČUKOVSKIJ, Kornej. *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomah*, Moskva : Terra-Knižnyj klub, 2003, T. 7, p. 59.

<sup>22</sup> A la fin du XXe siècle, l'œuvre d'Eduard Topol' donne un exemple parfait d'une pornographie idéologisée : *La Russie au lit* (1994), suivie de *La Nouvelle Russie au lit* (1998) qui décrit les aventures sexuelles des protagonistes, outre son titre très parlant, se termine par une réflexion sur la Russie mal aimée par l'homme russe.

<sup>23</sup> La dernière hypothèse de Léonid Heller avance l'idée d'un rôle de rempart joué par la culture de la haute société contre le chaos de la culture populaire : « Le discours détourné, respectable, symbolique est « culture, il s'oppose à la force destructrice de la sexualité sauvage attribuée au peuple entrevue dans les « diableries hellénique », dans les excès des skoptsy et khlysty... L' « Eros du cœur et de l'esprit » naîtra du non-dit, et sera moins l'expression de la « nature russe » qu'un rempart contre celle-ci ». HELLER, Leonid. *Amour et érotisme*, p. 15.

the latter was predominant)<sup>24</sup> ». Pour Lalo, cette attitude - dont le résultat fut l'absence presque complète de vocabulaire russe de la sexualité socialement convenable<sup>25</sup>, pourrait s'expliquer par la prudence des locuteurs craintifs de contredire l'idée de la chasteté du peuple russe et provoquer ainsi les foudres de la censure/pouvoir institutionnel<sup>26</sup>.

Le peu d'œuvres « libertines » de la littérature russe classique qui sont connues à ce jour comme le poème anonyme Louka Moudochtchev, ou la poésie érotique de Barkov, Gavriiada de Puškin, auraient pu servir de point de départ voire de modèle pour le discours érotique russe, si elles n'étaient exclues du circuit officiel.

L'arrivée du modernisme apportant un renouveau de l'esthétique des arts et un regard neuf sur le rôle de l'art, bouleverse l'histoire de l'érotisme de la culture russe. Pour la première fois dans l'histoire, la sexualité devient l'affaire du discours public : la nouvelle vague de l'intelligentsia, représentée notamment par les figures majeures du symbolisme russe (Merežkovskij, Gippius, Filosofova), philosophe Vasilij Rozanov et autres, engage un dialogue avec l'Eglise orthodoxe afin de discuter sa position envers la sexualité<sup>27</sup>. D'autre part, la littérature du tournant du XXe siècle accueille les œuvres qui parlent ouvertement de sexualité, aussi variées ses formes soient-elles : incestueuses (Sanine d'Arcybašev), sadomasochistes (Femme sur la croix d'Anna Mar), homosexuelles (Les Ailes de Kuz'min, *Tridcat' tri uroda* de Zinov'eva-Annibal), voire pédophiles (Démon Mesquin de Fëdor Sologub) et nécrophiles (La Reine des baisers du même auteur).

---

<sup>24</sup> Voir LALO, Aleksei. Op. cit., p.34.

<sup>25</sup> A. Lalo évoque le fait que dans ses conversations privées, Tolstoj et Čehov, dont les œuvres sont des exemples manifestes du discours de silence à l'égard du désir charnel, utilisaient un vocabulaire obscène pour parler de la sexualité. LALO, Aleksei. Op. cit., p. 82.

<sup>26</sup> "One interesting explanation may be that one of the major cultural myths of Russia (and one of its most bizarre cultural idiosyncrasies) was the delusional idea of the "chastity of the common Russian people. Once the Russian people are figured as eternally chaste, there is no need to speak about sexuality in the Russian language – the unchaste are not Russian and not of the people. Furthermore, any frankness in describing human sexuality via a literary medium might concomitantly be considered as an insult to those chaste common Russians by outsiders to them. Needless to say, French-language texts (or Greek ones that prevailed in the times of Catherine the Second) were beyond this control of indigenous life and expression. A good example of what could have happened to a writer who would dare to compete with the dominant Church for spiritual leadership or simply criticize the Church's patriarchs is the excommunication and anathematization of Lev Tolstoy in 1901". LALO, Aleksei. Op. cit., p.34.

<sup>27</sup> Voir les chapitres consacrés à l'histoire des réunions philosophico-religieuses qui se sont tenues entre 1901 et 1903 dans MATICH, Olga. *Erotic utopia: the decadent imagination in Russia's fin-de-siècle*, Madison : University of Wisconsin Press, 2005. 340 p.

Sans oublier les expériences érotiques pratiquées par V. Ivanov et son entourage, également analysées par Olga Matich.

C'est probablement chez Rozanov que le discours de la sexualité atteint son apogée : fasciné par la physiologie, la chair et notamment par les organes génitaux, il en fait des éloges dans son œuvre, qui apparaît d'autant plus scandaleuse qu'il critique sévèrement le christianisme pour son culte de l'ascétisme et l'oppose au judaïsme où, d'après lui, l'esprit n'est pas séparé du corps. Son écriture peut, d'ailleurs, servir d'illustration de son approche inédite de la chair qui le place à part dans le domaine de l'érotisme naissant de l'Age d'argent : on note l'aspect charnel de son discours écrit et oral, comme si Rozanov écrivait plus avec son corps qu'avec son esprit<sup>28</sup>. Néanmoins, le culte du corps avec la sexualité est placé dans le cadre procréatif chez Rozanov<sup>29</sup> : son intention première était de légitimer le plaisir charnel au sein de la famille procréative fonctionnant sur le modèle patriarcal.

Certes, la censure est toujours présente à l'Age d'argent, mais l'ampleur de cette « Renaissance » russe la dépasse. Le renouveau de l'érotisme littéraire apporté par le modernisme russe n'aboutit, pourtant, pas à la création d'un discours de la sexualité : la Révolution de 1917 arrive pour reléguer l'héritage du modernisme russe au sous-sol de l'histoire et peu de temps après la censure soviétique entre en scène...

Une sexophobie, c'est ainsi qu'Igor Kon définit l'attitude du pouvoir soviétique envers la sexualité. Pour ce chercheur, l'opposition entre le « haut » et le « bas », esprit et corps, caractéristique de la tradition russe prend une forme radicale dans la culture soviétique ce qui induit des conséquences sur le psychisme de l'homme soviétique dont le canon est « une a-corporéité sans esprit » (*bezduhovnaja bestelesnost*)<sup>30</sup>.

Même si, selon L. Héller, l'a-corporéité présumée de la production littéraire officielle mériterait une analyse approfondie, il n'empêche que le sexe reste le domaine le moins verbalisé dans la culture du XXe siècle. Ainsi, conclut A. Lalo, "Russian literature and philosophy ("freethinking") have never managed to fill in the gap between the pompous and

---

<sup>28</sup> « Замешенное на изливающим жидкости, испражняющемся теле, оно пытается сделать слово плотью, обращаясь к сексуальному телу, тактильному и повседневному ». МАТИЧ, Olga. *Èrotičeskaja utopija : novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, p.254.

<sup>29</sup> « В связи с его репутацией порнографа возникает и другой вопрос: действительно ли обнажение им интимных органов сексуально возбуждающе? Сегодня мы бы ответили категорическим "нет", поскольку его дискурс имеет специфически символический характер. Розанов не изображает отношения между интимными органами и их обладателями, а рисует увеличенные картины половых органов, напоминающие примитивные фетиши плодородия - физиологические, но не порнографические ». Ibid., p. 273.

<sup>30</sup> KON, Igor'. *Seksual'naja kul'tura v Rossii : klubnička na berezke*. Moskva : O.G.I., 1997, 459 p. En ligne sur le site personnel de l'auteur : <http://www.neuronet.ru/sexology/book6.html>. Consulté le 04/08/2016



euphemistic pseudo-sexuality of “highbrow culture” and the crude and bawdy “straightforwardness” of popular wisdom and low-class/criminal jargons. Most Russian writers have chosen to adhere to the former and ignore the latter”.

Le discours de la sexualité chez les « insurgés » de la littérature soviétique comme Vladimir Sorokin, Viktor Erofeev, Venedikt Erofeev, Jurij Mamleev et d’autres auteurs de la vague postmoderniste qui apparaît en URSS dans les années 1970 dans des circuits clandestins, est, en fait, loin de contredire l’affirmation de Lalo. La revanche de la chair contre l’asexualité imposée par le système soviétique, qui s’y produit, prend des formes grotesques, caricaturales voire monstrueuses qui puisent, de toute évidence, leur inspiration, comme le discours s’y rapportant, dans la sphère de l’obscène (le recours au registre bas en est symptomatique).

Ecrire le sexe signifie, donc, se confronter à la tradition du silence et du dénigrement de la chair perpétuée par la littérature russe du circuit officiel, (ré)inventer un discours de la sexualité.

### *Présentation du corpus scientifique*

Comme nous l’avons évoqué, le monde scientifique occidental s’intéressait de près à l’évolution vécue par la Russie et sa culture face à la question sexuelle. Depuis les années 80-90, un corpus d’études générales sur la sexualité, le corps, l’érotisme et le genre se constitue peu à peu, mais il concerne essentiellement la slavistique anglo-saxonne. Ainsi, en 1993, paraît *Sexuality and the body* qui réunit des articles de différentes thématiques ouvrant plusieurs perspectives à l’étude de la sexualité et du corps<sup>31</sup> ; en 2001, *Gender and Sexuality in Russian Civilisation* lui prend le relais<sup>32</sup>. Pour la plupart des études anglo-saxonnes, le thème de prédilection reste l’éros à l’époque du modernisme : dans son *Erotic utopia: the decadent imagination in Russia’s fin-de-siècle*, Olga Matich<sup>33</sup> analyse la forme particulière que prend la réaction chez les figures majeures de la fin-de-siècle russe au questionnement sur la sexualité qui avait emporté la culture occidentale. Laura Engelstein se penche sur la même

---

<sup>31</sup> *Sexuality and the Body in Russian Culture*, eds. Jane Tussiet Costlow, Stephanie Sandler et Judith Vowles. Stanford Californie: Stanford University Press, 1993. 357 p.

<sup>32</sup> *Gender and Sexuality in Russian Civilisation*. éd. Peter I. Barta, Routledge, 2001. 350 p.

<sup>33</sup> MATICH, Olga. *Erotic utopia: the decadent imagination in Russia’s fin-de-siècle*, Madison : University of Wisconsin Press, 2005, 340 p. Traduction russe utilisée: MATIČ, Olga. *Èrotičeskaja utopija : novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 397 p.

période pour analyser son discours de la sexualité (*The keys to happiness: sex and search for modernity in fin-de-siècle Russia*)<sup>34</sup>. L'autre période de prédilection est celle de la Révolution et les premières années du pouvoir soviétique : Eric Naiman lui consacre une excellente étude posant ainsi des jalons de son analyse scientifique, *Sex in public: the incarnation of early soviet ideology*<sup>35</sup>.

En ce qui concerne les études littéraires, peu nombreuses, trois ouvrages doivent être mentionnés : *Slavic sins of the flesh: food, sex, and carnal appetite in nineteenth-century Russian fiction* de Robert LeBlanc qui analyse le lien entre la fascination pour la nourriture et le refoulement de la sexualité chez les auteurs phares du XIXe siècle comme Tolstoï et Dostoïevski<sup>36</sup>. Simon Karlinsky élucide la symbolique sexuelle de la prose de Nikolaj Gogol' et avance sa thèse d'un refoulement sexuel pour examiner ses raisons probables (*The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*)<sup>37</sup>. Enfin, en 2011 *Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity* d'Aleksei Lalo<sup>38</sup> parcourt l'histoire de la littérature russe jusqu'aux années 1970-1980 pour mettre en lumière la tradition du silence et du burlesque, caractéristique de la représentation de la sexualité dans la littérature russe.

Quant au territoire francophone, un grand colloque consacré à l'amour et l'érotisme russes s'était tenu en 1989 à l'Université de Lausanne dont les actes furent publiés par Léonid Heller en 1992<sup>39</sup>. En 2002 un colloque international consacré au corps dans la culture russe

---

<sup>34</sup> ENGELSTEIN, Laura. *The keys to happiness: sex and search for modernity in fin-de-siècle Russia*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1992. 461 p.

En 1999, la chercheuse publie une étude consacrée à la secte des Scoptcy. ENGELSTEIN, Laura. *Castration and the heavenly kingdom: a Russian folktale*, Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1999. 283 p.

<sup>35</sup> NAIMAN, Eric. *Sex in public: the incarnation of early soviet ideology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997. 307 p.

<sup>36</sup> LE BLANC, Ronald Denis. *Slavic sins of the flesh: food, sex, and carnal appetite in nineteenth-century Russian fiction*, Durham: University of New Hampshire Press, 2009. 338 p.

<sup>37</sup> KARLINSKY, Simon. *The sexual labyrinth of Nikolai Gogol*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 333 p.

<sup>38</sup> LALO, Alexei. *Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity*. Leiden, Boston : Brill, 2011. 291 p.

<sup>39</sup> *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern : Université de Lausanne, 1992. 265 p.

s'est tenu à la Sorbonne<sup>40</sup> et, depuis deux ans, un séminaire sur la même problématique se déroule sous la direction de Catherine Géry au sein du département d'études slaves de l'INALCO. On peut également mentionner un colloque consacré à la femme dans la modernité russe qui s'est tenu à Lyon en 2001, où quelques intervenants abordèrent la question de la sexualité<sup>41</sup>. La majeure partie des études francophones sont donc des actes de colloques (trois à notre connaissance<sup>42</sup>) ; exception faite de C. Géry qui publie en 2015 *Crime et sexualité dans la littérature russe : (à propos de la nouvelle de Nikolaï Leskov « Lady Macbeth du district de Mtsensk » et de ses adaptations)*<sup>43</sup> où elle aborde le problème de la sexualité féminine dans l'œuvre de Leskov et la littérature russe du XIXe siècle, et de L. Heller qui explore le thème du corps et la sexualité dans le cadre utopique et soviétique<sup>44</sup>, la slavistique française semble être peu penchée sur le sujet.

Les chercheurs russes ne semblent pas être plus intéressés par la question que leurs homologues français : l'intérêt pour la sexualité a plutôt marqué le terrain littéraire que scientifique. Ainsi, la majeure partie des études sur la sexualité et le corps qui apparaissent en Russie sont des traductions des études étrangères, anglo-saxonnes en premier lieu<sup>45</sup>, exception faite de très importants travaux d'Aleksandr Ètkind (d'origine russe mais qui a longtemps travaillé à l'Occident) et d'Igor' Kon, philosophe et sociologue soviétique, à qui on doit le

---

<sup>40</sup> *Le corps dans la culture russe et au-delà*, éd. Galina Kabakova, Francis Conte. Paris : Université de Paris-Sorbonne, 2008. 489 p.

<sup>41</sup> *Modernités russes : La Femme dans la modernité*. Lyon : Université Jean-Moulin, 2002. 412 p.

<sup>42</sup> Un colloque consacré au corps dans la culture russe - *Sentio ergo sum* – organisé par le centre de recherches Europe-Eurasie d'INALCO est prévu pour l'automne 2016.

<sup>43</sup> GERY, Catherine. *Crime et sexualité dans la culture russe: (à propos de la nouvelle de Nikolaï Leskov « Lady Macbeth du district de Mtsensk » et de ses adaptations)*, Paris: H. Champion, 2015. 272 p.

<sup>44</sup> HELLER, Leonid. « À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité », *Revue des études slaves*, vol. 64 / 4, 1992, p. 583-602. En ligne : [http://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1992\\_num\\_64\\_4\\_6075](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1992_num_64_4_6075). Consulté le 13/07/2016; BAUDIN Antoine, HELLER, Leonid. « Le corps et ses images dans le réalisme socialiste ». *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern: Université de Lausanne, 1992, p. 127-145.

<sup>45</sup> Ces recherches sur la sexualité sont en majorité publiées par la maison d'édition *Novoe literaturnoe obozrenie* qui détient une place à part dans la vie scientifique russe.

On peut mentionner la contribution des slavistes français à l'ouvrage *Telo v russkoj kult'ure*, Moskva : *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2005. 399 p.

mérite de faire de la sexualité un domaine scientifique<sup>46</sup>. Deux livres d'Aleksandr Ètkind sont fondamentaux pour l'histoire de la sexualité dans la culture russe : *Eros de l'impossible : l'histoire de la psychanalyse en Russie* (1993) et *Sodome et Psyché : notes sur l'histoire intellectuelle de l'Age d'argent* où Ètkind examine l'interprétation particulière des idées psychanalytiques en Russie du début du XXe siècle avec le rôle joué par les Russes dans l'histoire de la psychanalyse<sup>47</sup>.

L'unique manifestation scientifique de caractère national fut la série Littérature russe secrète qui a existé entre 1993 et 2010, publiée au sein de la maison d'édition Ladomir. Initialement, la série reprenait des textes marginaux de la culture populaire ou celle à succès du déb. du XXe siècle, inconnus puisque censurés en URSS (comme, bien évidemment, la poésie de Barkov en tête), mais au cours des années 2000 plusieurs volumes furent consacrés à l'analyse scientifique de ces textes mêmes, ainsi qu'à la sexualité et le corps dans la culture traditionnelle russe à laquelle se limite, en fait, le champ d'intérêt de cette série.

La pensée scientifique russe semble rester dominée par l'idée d'un éros national qui ne saurait se prêter à des interprétations basiques/biologiques proposées par l'école occidentale. La publication de deux ouvrages au titre identique – Eros russe - peut en servir d'illustration. Le premier est un recueil de textes philosophiques du déb. du XXe siècle<sup>48</sup> qui postule l'existence d'une philosophie de l'amour spécifiquement russe ; le deuxième ouvrage appartient au philosophe Georgij Gačev qui affirme que la littérature russe avait développé des formes particulières, sublimées de la sexualité se distinguant par une alliance entre l'Eros et le cœur, l'Eros et l'esprit (Èros serdca i duha), et finit même par leur attribuer une idée

---

<sup>46</sup> Voir, entre autres, KON, Igor'. *Seksual'naja kul'tura v Rossii : klubnička na berezke*. Moskva : O.G.I., 1997. 459 p. En ligne sur le site personnel de l'auteur : <http://www.neuronet.ru/sexology/book6.html>. Consulté le 04/08/2016.

<sup>47</sup> ÈTKIND, Aleksandr. *Sodom i Psiheja : očerki intellectual'noj istorii Serebrjanogo veka*. Moskva: IC-Garant, 1996, 413 p.; ÈTKIND, Aleksandr. *Èros nevozmožnogo : istorija psihoanalisa v Rossii*, Sankt-Peterburg: Meduza, 1993. 464 p.

Par la suite, Ètkind s'intéresse à la secte de Hlysty dont l'influence fut, d'après lui, très importante dans le milieu de l'intelligentsia russe du tournant du XXe siècle. ÈTKIND, Aleksandr. *Hlyst : sekty, literatura i revoljucija*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. 685p.

<sup>48</sup> Russkij èros ili filosofija ljubvi v Rossii. Ed. Šestov Pavel, Moskva: Progress, 1991. 443p.

nationale<sup>49</sup>. Dans cette optique, il n'est guère étonnant de voir soumis à la censure certains articles de chercheurs occidentaux<sup>50</sup>.

Que ce soit le domaine anglo-saxon, francophone ou russe, l'intérêt scientifique pour la sexualité dans les culture et littérature russes se concentre essentiellement sur trois axes historiques : le tournant du XXe siècle, les années 1920 et la période postmoderne. Le seul ouvrage dépassant ces limites thématico-temporelles paraît en 2008, toujours sur le sol anglo-saxon. Dans son *Overkill: sex and violence in contemporary Russian popular culture*, Eliot Borenstein se penche sur l'évolution de la représentation de la sexualité dans la littérature russe de grande consommation des années 1990-2000<sup>51</sup>.

Notre travail qui vise la littérature de la période contemporaine constitue, donc, une première tentative d'aller au delà des aires explorées du champ scientifique de la sexualité dans l'histoire de la littérature russe. Cette démarche nous paraît d'autant plus pertinente qu'après les années 90 où la candeur sociale en vue d'une émancipation sexuelle bat son plein, arrive une période de mise en question et d'inquiétude d'une perte des valeurs voire de l'identité nationale, où commencent à se dessiner quelques idées d'un retour aux valeurs traditionnelles, appuyées de plus en plus par le pouvoir institutionnel qui finit au début des années 2010 par créer les lois « anti-pornographiques<sup>52</sup> ». La thèse de la culture russe seule capable de faire l'opposition à la licence des mœurs occidentales entre à nouveau en rigueur dans le discours officiel. Dans ce contexte, l'analyse des œuvres écrites en trois décennies différentes de la période contemporaine revêt d'un intérêt particulier : dans quelle mesure cette évolution sociale se reflète dans la littérature ? L'anticipe-t-elle ? L'approuve-t-elle ? L'approche sociologique n'entrant pourtant pas dans le cadre de notre travail, nous n'avons

---

<sup>49</sup> « Недаром в русском языке самое любовное слово у возлюбленных — это не «дорогая» (darling) и не «любимая», а «родная», «родненький», «родимый»; то есть, русская любовь между мужчиной и женщиной — той же природы, что и любовь к родине. Но это значит и обратно: что и мужчина от любви к женщине ждет не огненных страстей, но того же упокоения, что дает родина — мать-сыра земля... ». GAČEV, Georgij, *Russkij èros : roman mysli s žizn'ju*. Moskva : Interprint, 1994, p. 16 et 21.

<sup>50</sup> Voir l'incident rapporté par Catherine Géry. *Op. cit.*, p. 11.

On peut se demander si le monde académique russe ne s'était pas attribué le rôle de rempart à aux « bas instincts » dont auparavant était chargée la culture et la littérature officielles.

<sup>51</sup> BORENSTEIN, Eliot. *Overkill: sex and violence in contemporary Russian popular culture*. Ithaca, 2008. 265 p.

<sup>52</sup> La loi du 5 mai 2014 interdit le vocabulaire obscène dans les œuvres d'art.

pas cherché à analyser le corpus de ce point de vue. Mais nous reviendrons sur ces questions au moment de conclure notre travail.

### *Définition de l'objectif*

L'objectif de notre travail sera d'évaluer de la représentation de la sexualité dans la littérature des années 1990-2010 pour tenter de répondre à la question suivante : propose-elle une nouvelle version de l'éros qui ne serait pas spiritualisé et « nationalisé », du désir charnel dont la consommation n'aura pas d'effet apocalyptique<sup>53</sup> ? Arrive-t-elle à délier l'acte sexuel de tout autre but que le plaisir d'aimer ? A associer l'amour des âmes à l'amour des corps hors tout paradigme de culpabilité ?

Loin de nous est l'ambition de faire une étude générale visant une analyse des procédés du non-dit et ceux d'une dévalorisation adoptés par la littérature russe : des chercheurs illustres cités ci-dessus ont déjà contribué à ce sujet. Nous n'avons pas non plus l'intention de juger la qualité de l'écriture du sexe pour l'attribuer soit au domaine de l'érotisme soit à celui de la pornographie. Bien que l'analyse des pratiques caractéristiques de ces types de discours soit tout à fait digne de l'intérêt scientifique, cette démarche sort du cadre de notre travail.

Notre but principal consiste à déterminer la spécificité de la représentation de la sexualité chez les auteurs contemporains par rapport à la tradition culturelle de son dénigrement s'articulant autour de trois axes : en premier lieu, l'axe religieux où la sexualité est un péché dont l'œuvre antisexuelle de Tolstoï donne un exemple lumineux ; ensuite, l'axe utopique spécifiquement russe où la sexualité est vue comme profondément a-utopique ce qu'illustre le discours utopique de la fin de siècle russe ; et enfin l'axe idéologique, caractéristique du système soviétique, qui condamne la sexualité comme une faute idéologique.

---

<sup>53</sup> C'est ainsi que détermine la spécificité de l'éros chez les Russes Georgij Gačev : « Что такое секс, чувственная страсть для русской женщины и для русского мужчины? Это не есть дар божий, благо, ровное тепло, что обогревает жизнь, то сладостное естественное отправление прекрасного человеческого тела, что постоянно сопутствует зрелому бытию, — чем это является во Франции и где любовники благодарны друг другу за радость, взаимно друг другу приносимую. В России это — событие; не будни, но как раз стихийное бедствие, пожар, землетрясение, эпидемия, после которого жить больше нельзя, а остается лишь омут, обрыв, ОТКОС,) овраг ». GAČEV, Georgij, *Russkij èros : roman mysli s žizn'ju*. Moskva : Interprint, 1994, p. 25.

Construite en deux parties notre thèse analysera à travers une approche comparative et thématique l'héritage culturel du dénigrement de la sexualité, dont donne l'exemple la littérature et la culture des périodes précédentes, chez les auteurs contemporains.

La première partie s'intitule Racines culturelles et réunit les textes dont les protagonistes ont une vision corrompue ou ambiguë de la sexualité, avec pour objectif de dégager les racines culturelles d'une telle vision. Le premier chapitre, consacré aux œuvres où la sexualité est associée à l'expression de l'instinct thanatique, permettra d'évoquer les particularités de la relation entre l'éros et le thanatos dans le contexte russe qui se révèlent être déterminantes pour sa représentation littéraire. Sans faire de la psychanalyse de l'œuvre, nous serons amenée à faire appel au concept fondateur de la théorie de Freud - pulsion de Mort et de Vie - ainsi qu'à celui du complexe d'Œdipe, qu'illustrent les cas des protagonistes. Cet appel se révèle d'autant plus pertinent que le rôle de la culture russe représentée en premier lieu par Sabina Špil'reijn dans l'histoire de la psychanalyse est d'une importance non négligeable<sup>54</sup>; d'autre part, le XXe siècle russe semble proposer une interprétation originale du complexe d'Œdipe le transposant au niveau de la civilisation soviétique si l'on se réfère à la thèse de Mihail Èpštejn<sup>55</sup>. L'analyse comparatiste du complexe d'Œdipe propre aux héros du chapitre permettra de vérifier l'existence d'une version originale, spécifiquement russe ou soviétique de ce complexe.

Dans le deuxième chapitre intitulé Eros antiprocréateur nous nous pencherons sur le problème de la sexualité dans le cadre conjugal procréateur. En effet, sous la pression religieuse la sexualité fut longtemps assujettie au but unique de procréation et placée dans le cadre matrimonial qui seul pouvait la légitimer socialement. Cette approche codifiait la sexualité féminine comme prédestinée par nature à la fonction reproductive, toute autre forme de sa manifestation étant condamnée comme dépravée ; d'où le rapport conflictuel entre l'érotisme et le statut matrimonial et maternel de la femme. A travers l'analyse des œuvres regroupés dans le chapitre, nous tenterons de mettre en lumière la forme particulière que prend ce conflit dans le contexte russe où depuis l'Age d'argent l'image de la Belle dame peut être projetée sur la figure de l'épouse. L'analyse de l'œuvre de Mihail Šiškin où se dessine, à

---

<sup>54</sup> Voir Aleksandr Ètkind, *Èros nevozmožnogo : istorija psihoanalisa v Rossii*, Sankt-Peterburg: Meduza, 1993, p. 239-240.

<sup>55</sup> ÈPŠTEJN, Mihail. « Èdipov kompleks sovjetskoj civilizacii ». *Novyj mir*, 2006, N°1. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2006/1/ep7.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2006/1/ep7.html). Consulté le 15/07/2016.

notre avis, une tentative de se libérer des entraves de l'héritage culturel viendra clôturer le chapitre et la première partie.

Dans la deuxième partie intitulée Héritage culturel sont réunis les textes où la représentation de la sexualité se détache de la tradition du dénigrement ; avec pour objectif d'analyser les formes à travers lesquelles peut se manifester cet héritage culturel.

Le premier chapitre est consacré à l'héritage de l'utopie érotique russe qui postule une transformation possible du monde et de l'homme au moyen de l'énergie érotique détournée de son but originare, la procréation, dont les exemples illustres nous sont fournis par la pensée philosophique de la fin du XIXe – déb. du XXe siècle, notamment par l'œuvre de Vladimir Solov'ëv (*Le Sens de l'amour*) et Nikolaj Fëdorov (*La Philosophie de la tâche commune*). A travers l'analyse des œuvres contemporaines où l'éros est placé dans un cadre apocalyptique nous allons mettre en lumière la manière dont elles abordent l'idée fondatrice des projets utopiques de la fin-de-siècle russe – la force transfiguratrice de l'éros.

Dans le deuxième chapitre de la partie qui regroupe les textes proposant une approche hédoniste de la sexualité dissociée de tout autre but sauf celui du plaisir sensuel, le problème de l'héritage culturel sera abordé en plusieurs points dont notamment celui du discours érotique, absent de la tradition préexistante, et celui de la manière dont les textes intègrent l'érotisme explicite des scènes de sexe ainsi confrontées à l'euphémisation et à la substitution caractéristiques du plan de l'expression pour la sphère de l'alcôve dans la littérature russe dite de qualité.

La question de la femme et de la sexualité féminine étant incontournable dans le cadre de notre recherche, dans chacun des quatre chapitres nous avons porté une attention particulière à l'analyse des descriptions qui lui sont consacrées. Nous tenterons ainsi de voir si la manière dont la sexualité féminine est décrite dans les œuvres contemporaines par rapport à la tradition évolue ou non. Cette problématique est d'autant plus pertinente que l'héroïne idéale de la littérature russe, Tatjana de Puškin, prônée incarnation de la vertu et exemple parfait de la Femme russe par Dostoevskij en 1880<sup>56</sup>, ce qui fut perpétué tout au long du XXe

---

<sup>56</sup> « Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоз русской женщины... ». DOSTOEVSKIJ, Fëdor. « Puškinskaja reč' ». In DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Polnoe sovrание sočinenij*. Tom 26. Leningrad: Nauka, 1984, p. 21. En ligne : [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m/text\\_0340.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0340.shtml). Consulté le 09/10/2016.



siècle<sup>57</sup>, ne connaît pas, comme nous l'avons évoqué précédemment, le plaisir du désir charnel consommé<sup>58</sup>. Alors que les héroïnes qui ont osé aller à l'encontre de l'idéal de l'amour platonique, ont dû payer souvent de leur vie. L'histoire tragique d'Anna Karenina en est à cet égard l'exemple parfait.

### *Corpus*

Le choix du corpus sur lequel s'appuie notre thèse fut la deuxième difficulté - outre un manque d'études scientifiques - à laquelle nous avons été confrontée : en effet, la sexualité n'était plus soumise au frein de la censure, la rareté voire l'absence de texte qui ne l'évoquent pas, élargit le choix à l'infini. Pour établir un corpus pertinent, nous avons décidé de procéder avec les critères suivants : en premier lieu, nous avons privilégié les œuvres où les scènes de sexe et/ou un questionnement sur la sexualité se placent dans le cadre d'une intrigue sentimentale ou font partie intégrante de la thématique globale de l'œuvre et de son sujet. L'interprétation poétique du sujet relevant d'un autre champ scientifique, nous avons limité le corpus à la prose. En second lieu, nous nous sommes limitée à la production des figures majeures de la vie littéraire des vingt cinq dernières années<sup>59</sup>. Ainsi, parmi les auteurs retenus figurent les écrivains de renommée internationale, tels Mihail Šiškin, Vladimir Makanin ; d'autres de la « jeune vague », apparus dans le courant des années 2000 comme Sergej Samsonov, Denis Osokin, Oleg Pavlov, Sergej Bortnikov, Sergej Kuznecov ; nous avons également inclus deux figures importantes du processus littéraire russe comme les critiques Vjačeslav Kuricyn et Vladimir Novikov et, enfin, des auteurs de la littérature dite à succès comme Dmitrij Lipskerov et Dmitrij Gluhovskij. Néanmoins, la majeure partie des auteurs sélectionnés a été récompensée par des prix de grands concours comme Booker russe, Bestseller national et Le Grand Livre, positionnés comme indépendants par rapport aux

---

<sup>57</sup> Voir également l'analyse du personnage de Tajana faite par Georgij Gačev où il insiste sur le caractère sacrificiel et sanctifiant de son amour platonique pour Onegin. GATČEV, Georgij. Op. cit.

<sup>58</sup> Dans l'optique de ce culte de la femme pure, il est très parlant que même la femme du futur, incarnation de la Femme Emancipée, chez Černyševskij se présente, comme le remarque à titre juste C. Géry, « comme un mélange d'Aphrodite, d'Astarté – déesse phénicienne de la jouissance sexuelle, et de... Sainte Vierge, en décalage radical avec les revendications exposées dans la littérature « scientifique » des années 1860 ». GERY, Catherine. Op. cit., p.86.

<sup>59</sup> Deux auteurs du corpus résident actuellement à l'étranger : Mihail Šiškin et Sergej Bortnikov. Cependant leur production faisant partie du circuit littéraire russe, nous les analysons au même titre que les autres auteurs.

Le premier critère étant prédéterminant, nous n'avons pas retenu certains auteurs qui sont, pourtant, représentatifs pour le processus littéraire des années en questions, comme par exemple, Viktor Pelevin.

concours d'Etat (fort nombreux)<sup>60</sup>. Le caractère hétérogène du corpus - les courants et les « strates » littéraires étant fort différents – permet justement de tenter de saisir une vue d'ensemble : la représentation de la sexualité dans la littérature russe contemporaine à travers la diversité des auteurs sélectionnés. Dans cette optique, on pourrait nous reprocher l'absence de textes de la littérature de grande consommation, ouvertement érotique/pornographique, mais il s'agit d'un choix délibéré : ce type de production proposant une représentation stéréotypée de la sexualité et notre objectif étant loin de vouloir analyser ses pratiques discursives, nous n'avons pas estimé nécessaire de l'inclure dans le corpus.

En revanche, l'absence dans notre corpus d'auteurs femmes, pourtant nombreuses et reconnues dans la littérature contemporaine russe, n'était pas donnée d'emblée. A l'instar des auteurs hommes, sans faire de restrictions d'après la qualité présumée de l'œuvre, nous avons présélectionné des auteurs comme Valérija Narbikova, Ljudmila Ulickaja, Olga Slavnikova, Marija Kučerskaja, Dina Rubina, Viktorija Tokareva, Galina Ščerbakova, Elena Koljadina, Oksana Robski et bien d'autres. Certes, la sexualité existe – à divers degrés - sous la plume de ces écrivains et nous ne dirons pas le contraire ; si nous les avons écartées du corpus, c'est pour les raisons suivantes : d'abord, dans la majeure partie des œuvres analysées, la sexualité s'efface du récit face au côté sentimental de l'intrigue ; ensuite, plusieurs auteurs choisissent un héros masculin pour leur histoire – tout en éclipsant les scènes de sexe du récit - ce qui complexifie l'analyse interprétative et l'amène vers une toute autre perspective (relation entre les figures du héros et du narrateur compte tenu de la différence des genres). Enfin, nous avons dû écarter les romans de Valerija Narbikova (*L'Équilibre de la lumière des étoiles du jour et de la nuit*) et Elena Koljadina (*La Croix de fleurs*) malgré la présence de la thématique sexuelle car leur interprétation s'inscrit, de toute évidence, dans le domaine des études de genre, nécessitant une approche particulière avec des références historiques autres que pour l'éros masculin. Cela aurait déséquilibré notre étude.

---

<sup>60</sup> La sélection et la nomination pouvant s'effectuer en collaboration entre les professionnels du livre et des non professionnels (comme c'est le cas de Bestseller national), il ne s'agit pas d'un choix uniquement « élitiste » ce qui est d'autant plus intéressant en vue de notre thématique.

Un autre concours qui aurait été particulièrement intéressant dans notre champ de recherche s'appelle Décameron Russe dont le but était, d'après les organisateurs, de promouvoir l'érotisme de grande qualité, et qui a été créé en réponse à la campagne visant à sanctionner Vladimir Sorokin sous prétexte du caractère pornographique de son œuvre. L'année 2003 fut la seule année de son existence (finaliste I. Sahnovskij avec un recueil de récits Heureux et fous).

Plusieurs œuvres du corpus étant traduites en français, nous avons utilisé dans notre travail les traductions suivantes : Mikhaïl Chichkine, *Le cheveu de Vénus*: roman, trad. Laure Troubetzkoy, Paris : Fayard, 2007, 444 p. ; Mikhaïl Chichkine, *La Prise d'Izmail*: roman, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, 411 p. ; Mikhaïl Chichkine, *Deux heures moins dix*, trad. Nicolas Véron, Lausanne : 2011, 359 p. ; Vladimir Semenovitch Makanine, *La frayeur*: roman, trad. Yves Gauthier, Paris : Gallimard, 2009, 464 p. ; Viktor Erofeev, *La Belle de Moscou*: roman, trad. Antoine Pingaud et Luba Jurgenson, Paris : A. Michel, 1990, 326 p. ; Dmitri Gloukhovski, *Futu.re*: roman utopique, trad. Denis Savine, Nantes: l'Atalante, 2015, 726 p. ; Ludmila Oulitskaïa, *Sincèrement vôtre*, Chourik, trad. Sophie Benech, Paris : Gallimard, 2006, 568 p.

Les traductions – partielles - des autres textes nous reviennent.

Note sur les références bibliographiques : plusieurs œuvres du corpus étant en accès libre sur les sites des magazines littéraires où ils furent publiés pour la première fois, les numéros des pages ne sont pas mentionnés pour les citations dans leur cas.

# Partie I. Racines culturelles

## Chapitre 1. Eros thanatique

Aleksandr Melihov *Un Vrai Homme ou éros et thanatos* (1993), Dmitrij Lipskerov *Complexe d'Œdipe* (2002), Dmitrij Bortnikov *La Belle endormie* (2005), Oleg Pavlov *Asystolie* (2009).

Les héros des œuvres regroupées dans ce chapitre - deux romans et deux nouvelles - partagent la même envie d'abrèger leur vie; qu'ils soient jeunes (le héros *d'Complexe d'Œdipe* de Lipskerov et *d'Asystolie* de Pavlov), très jeune (*La Belle endormie* de Bortnikov) ou d'âge mûr (*Un Vrai Homme ou éros et thanatos* de Melihov), chez tous l'instinct de mort l'emporte sur l'instinct de vie. Le deuxième point, commun à tous, est le rôle qu'a joué la vision dichotomique de la sexualité dans leur rejet de la vie ; et, enfin, le troisième point commun, est le rôle de la mère, placé explicitement par le titre de la nouvelle de Dmitrij Lipskerov dans le cadre œdipien.

### *Plutôt mourir que désirer*

Le roman d'Oleg Pavlov *Asystolie*, publié en 2009<sup>61</sup>, et présent sur la liste finale du concours *Le Grand Livre* en 2010, s'ouvre sur la scène de la mort du héros, jeune homme d'une trentaine d'années. Ce « petit garçon qui aimait tout le monde » agonise dans un hôpital de Moscou à la suite d'une agression dans le métro. Pourtant, comme le suggère le titre du roman, sa fin tragique relève d'une asystolie signant l'arrêt de toute activité cardiaque. Ce terme désignant un phénomène physique est employé dans un sens métaphorique, pour être appliqué non pas au corps du héros, mais à son psychisme : asystolie reflétant la perte du goût de la vie, une incapacité de vivre. Le roman raconte la déchéance existentielle du héros en proie à une angoisse de mort.

Au début, il s'agit d'un jeune peintre prometteur qui obtient le premier prix d'un concours international pendant la perestroïka, mais abandonne sa carrière à peine entamée

---

<sup>61</sup> PAVLOV, Oleg. « Asistolija ». *Znamja*, 2009, N°11-12. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/11/pa4.html>; <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/12/pa.html>. Consulté le 04/05/2016.

quelques années plus tard, après la crise constitutionnelle de 1993. La vie d'adulte commence donc pour le héros au moment des bouleversements historiques. Il fait partie de cette dernière génération soviétique pour laquelle le début de la vie adulte coïncide avec la chute de l'URSS devenue la Fédération de Russie. Dans le roman, les événements historiques dont sont témoins le héros et sa famille, resteront une toile de fond, sans véritablement jouer de rôle important dans le cours de la vie du héros qui, assez rapidement, apparaît comme dominée par sa peur de la mort. Deux femmes gravitent autour du héros : sa mère, restée célibataire après la mort de son mari, ainsi que sa femme, Saša, médecin de formation. Tous les trois partageront le même appartement pour raisons financières. Voilà pourquoi nous avons, en somme, une disposition bien connue de la littérature russe (qui reflète une situation commune de la vie réelle) : l'homme pris dans un triangle affectif, où mère et épouse se disputent son amour. En dépit de certaines tensions, le conflit psychologique dû à cette relation triangulaire restera également secondaire dans le récit de la vie du héros. Le nombre des personnages, très réduit - seules trois personnes interviennent véritablement de manière régulière dans la vie du héros : sa mère, son épouse et son oncle du côté paternel (la mère a coupé toute relation avec la famille de son mari, issu de la nomenklatura soviétique, alors que sa propre famille vit loin) -, contribue également à la mise au centre du conflit principal, qui consiste en l'incapacité de vivre du héros, paralysé par la peur de la mort. S'il se retrouve en train de mourir, c'est parce qu'il s'est laissé blesser mortellement, tant la vie lui était devenue insupportable. Une lecture psychanalytique du cas du héros (et pourquoi pas sociologique, puisqu'il représente la dernière génération soviétique) dont les rapports avec la mère après le décès du père se compliquent, qui se marie et dont la femme avorte à son insu et qui, de peintre prometteur, finit employé dans une agence avec un travail ennuyeux, se révélerait très intéressante et éclairante sur les causes de sa déchéance programmée. Mais notre objectif est autre : nous allons nous intéresser à la conception de la sexualité véhiculée par le roman tant loué par la critique russe pour, entre autres, la leçon de vie que pourrait en retirer le lecteur<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Les critiques parlent d'une « prose de maître », de « roman-phare de 2009 »; ou encore de « roman qui fait un diagnostic de l'état de la société contemporaine » (KUZNECOVA, Anna. « Oleg Pavlov. Asistolija. Roman ». *Znamja*, 2011, N°2. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/2/ku26.html>. Consulté le 15/07/2016.

Pour de nombreux critiques, le roman de Pavlov enseignerait au lecteur que rien ne s'oppose à l'amour. « La prose d'Oleg Pavlov exprime une foi inconditionnelle que seul amour peut vaincre le mal ». ŠČERBINA, Julija. « Skvoznoe serdce ». *Znamja*, 2010, N°10. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/3/sh19.html>. Consulté le 5 mai 2016.

Voir également l'article de Daniil Čkonija « Pavlov daët šans ». ČKONIJA, Daniil, Даниил. « Pavlov daët šans ». *Družba*, 2010, N°10. En ligne : <http://magazines.russ.ru/družba/2010/10/ch16.html>. Consulté le 5/05/2016.

La nouvelle d'Aleksandr Melihov, écrivain, critique et adjoint du directeur de la rédaction du magazine *Neva*<sup>63</sup>, *Eros et Thanatos* ou obéissance récompensée, parue initialement en 1993 et primée par l'Union des écrivains de Saint-Pétersbourg, fut rééditée à deux reprises : en 1998 et en 2008 sous le titre *Un vrai homme ou éros et thanatos* (au sein des recueils avec les titres très parlant : *Eros et Thanatos*, 1998, et *L'Amour-Tueur*, 2008)<sup>64</sup>. Bien que parus à quinze ans de distance, le roman d'Oleg Pavlov et la nouvelle de Melihov présentent des similitudes étonnantes autant dans leur approche de la sexualité que dans son écriture : nous y trouvons un recours aux images et des choix narratifs similaires (au point de nous demander si la nouvelle de Melihov ne devrait pas être citée comme une source d'inspiration pour Pavlov)<sup>65</sup>.

Le roman raconte l'histoire de la vie sexuelle d'Iridij, dès sa petite enfance dans un village provincial dans les années 50 jusqu'à sa crise cardiaque à la fin des années 80. Les limites temporelles de son existence ne sont pas dues au hasard. En fait, le héros de cette nouvelle, Iridij personnifie le fruit désiré de l'Etat soviétique, homme soviétique. Eduqué par ses parents conformément aux valeurs idéologiques, Iridij apprend à leur être fidèle et devient par la suite enseignant de l'histoire de PCUS ; son adhésion au Parti étant sincère, sa crise cardiaque pourrait être mise en relation avec le début de la perestroïka et sa « trahison » idéologique (lorsqu'il essaie de faire publier son article via un arrangement avec son supérieur). Pourtant, la raison principale de sa crise est à chercher dans son refoulement de la sexualité ; en fait, l'adhésion ardente aux valeurs communistes chez Iridij est étroitement liée au refoulement de ses désirs, qu'il considère comme une déviance idéologique. Vivant dans un conflit permanent avec son corps, haï car incontrôlable, Iridij finit par désirer sa mort; voici pourquoi à l'apparition des premiers signes il ne fait rien pour prévenir sa crise cardiaque: cette crise, suivie d'une période où l'activité sexuelle est interdite, est pour lui une

---

<sup>63</sup> Voir sa page personnelle avec la liste des ses publications sur le site *Žurnal'nyj zal* : <http://magazines.russ.ru/authors/m/melihov>. Consulté le 03/05/2016.

<sup>64</sup> MELIHOV, Aleksandr. « Èros i Tanatos ili voznagraždennoe poslušanie ». *Neva*, 1993, № 12. L'édition utilisée pour notre travail date de 1998, nous gardons le nouveau titre - *Un Vrai Homme ou éros et thanatos*.

MELIHOV, Aleksandr. « Nastojaščij mužčina, ili èros i tanatos ». *Èros I Tanatos: roman, povest'*, Sankt-Peterburg: Gelekon-pljus, 1998. 320 p.

<sup>65</sup> La foi dans l'amour, seul capable de sauver l'homme, est également caractéristique de la prose de Melihov, d'après des critiques : « Людям плохо без Любви и Мечты. Через “тезис” Любви и антитезис безлюбья мы непременно придем к синтезу Новой Грезы, и, я уверен, Мелихов одним из первых и с присущими ему зоркостью и мастерством... покажет нам ее в новом сборнике рассказов и повестей, который будет называться как-нибудь так: “Возвращение блудной Любви”. ELISTRATOV, Vladimir. « Aleksandr Melihov. Ljubov'-ubijca ». *Znamja*, 2009, №4. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/4/el18.html>. Consulté le 5/05/2016.

sorte de délivrance, avant que sa véritable libération, la mort, n'arrive : «Un infarctus, cette idée réjouissante lui traversa l'esprit, mais il n'arriva pas à croire en son bonheur. [...] Il ne ressentit pas de douleur, seulement une immense quiétude : il allait avoir six mois de liberté devant lui<sup>66</sup> ».

« Le Jardin des délices », ce tableau de Bosch serait probablement la meilleure illustration de la conception de la sexualité véhiculée par ces deux œuvres. Asitolija de Pavlov y renvoie directement. Ainsi s'intitule le premier chapitre décrivant l'histoire de l'éducation sexuelle du héros (première approche via une brochure et des images pornographiques, première tentative de passer à l'acte et acte finalisé). La référence à Bosch réapparaît en fin de chapitre (de son voyage aux Etats-Unis, l'oncle rapporte en cadeau au héros, qui vient d'avoir une gonorrhée, un album de Bosch et une boîte de préservatifs !). Ce qui suggère d'emblée le rapport ambigu du héros à son corps, à la sexualité. La scène ouvrant le chapitre – l'accouplement de deux chiens - confirme cette première déduction et nous livre des points clé de sa vision de la sexualité. La scène, vue par le héros, décrit un moment particulier de l'accouplement des chiens – lorsque l'organe du mâle se coince dans le sexe de la femelle et les animaux restent « collés » l'un à l'autre un certain temps. La description de ces deux chiens évoque justement les créatures monstrueuses de l'imaginaire de Bosch : ces deux « avortons de la rue » forment « un mutant », à huit pattes et deux têtes.

C'est la douleur des animaux tombés dans le piège de leur instinct sexuel qui est l'émotion dominante de la scène car ce monstre « souffre extrêmement dès le début » : les chiens « tentaient de s'arracher l'un à l'autre. Jusqu'au moment où la douleur les arrêta. Epuisés, les pattes écartées, ils ne bougeaient plus : ils tremblaient et suffoquaient<sup>67</sup> ».

L'instinct sexuel qui pousse les deux animaux, le mâle et la femelle, à s'accoupler, les fait, donc, souffrir comme une maladie, voire comme l'agonie de la mort ; nulle notion de plaisir ne peut, donc, être possible. À la fin de la scène, lorsqu'ils arrivent à se séparer, le

---

<sup>66</sup> « Инфаркт, осенила радостная догадка, но он не смел поверить своему счастью. [...] Боли он не почувствовал – только бесконечный покой: впереди было полгода свободы ». MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 317.

<sup>67</sup> «... с первых же минут ужасно страдало », « раздирая себя по-живому. Пока не утратила боль. Измученные, стояли враскорячку, не двигались: задыхались, тряслись... ».

mâle, auquel préfère compatir le héros, paraît comme éventré : « il souffrait, gémissait et léchait la chair rouge violacée qui pendait comme un cordon ombilical ou un boyau sorti du ventre<sup>68</sup> ».

Le choix des métaphores est très parlant : l'instinct sexuel, animal et monstrueux, piège l'être humain - car, de toute évidence, cette image des chiens s'accouplant se transpose au monde des humains - pour en faire un monstre répugnant, un esclave souffrant.

Le cas d'Iridij, héros de *Un Vrai Homme* ou éros et thanatos, est aussi équivoque en termes d'images répugnantes pour parler de la sexualité, l'éducation à la soviétique plaçant le corps et ses désirs hors des valeurs humaines. L'éducation civique d'Iridij par ses parents s'entremêle avec l'éducation sexuelle, si l'on peut qualifier ainsi l'interdit qui frappe tout le domaine du sexuel dans sa famille : ce dont la mère est tenue pour responsable. Notons en passant que la répartition des rôles dans l'éducation de l'enfant est significative. En effet, c'est le père qui lui transmet les valeurs civiques (il lui apprend à lire avec un alphabet de 1934, c'est lui qui arrache de l'encyclopédie la page consacrée à Beria), alors que le rôle de la mère est associé à l'éducation sexuelle basée, ici, sur le dénigrement et le discrédit de tout ce qui a trait au corps et à la sexualité. Lorsque, enfant, Iridij lui demande la signification d'un mot vulgaire désignant l'acte sexuel appris dans la rue, la réaction de la mère - « une franche répulsion et de la colère » - lui fait comprendre qu'il doit adopter son point de vue, s'il veut rester son fils.

L'éducation maternelle a porté ses fruits : le sexe est perçu par Iridij comme quelque chose d'impur, une saleté, fortement coupable, mais en même temps, comme tout fruit défendu, très attirante, d'où le conflit permanent vécu par le héros, déchiré entre ses désirs et l'interdiction qui les frappe. La question qui se pose est celle de savoir pourquoi, si Iridij a bien intégré la vision négative de la sexualité enseignée par sa mère, il ne rejette pas l'idée que le sexe peut être une source de plaisir. En fait, l'éducation familiale d'Iridij (ses parents sont des fonctionnaires, « kul'turnye ljudi ») se confronte à l'éducation sexuelle qu'il reçoit de son ami Vit'ka, issu du milieu ouvrier du village, pour qui l'activité sexuelle fait partie intégrante (voire essentielle) de l'existence humaine. De cette confrontation résulte le complexe sexuel d'Iridij qui se sent pris au piège : « Peut-être, un jour ou l'autre, tout serait

---

<sup>68</sup> « мучился, поскуливал и зализывал багровое, что свисало то ли как пуповина, то ли вылезшая наружу кишка ».



rentré dans l'ordre s'il n'avait pu obéir qu'à une seule personne. Alors que, d'un côté il y avait Vit'ka qui s'enthousiasmait: « c'est le pied ! » et de l'autre la mère pour qui c'était une saleté, une ordure<sup>69</sup> ».

En fait, contrairement à ce que l'on pourrait croire, dans cette nouvelle, il n'est pas question d'une confrontation entre l'asexualité idéologique du milieu culturel représenté par les parents et l'éros joyeux professé par l'homme simple, incarné par Vit'ka : en réalité, son « éros joyeux » est d'une répugnance exemplaire. Plusieurs images viennent appuyer cette idée : par exemple, des préservatifs sales parsemant la plage désolée du village, le corps répugnant de la mère alcoolique de Vit'ka qui accumule les avortements<sup>70</sup>, des récits scabreux du frère aîné de Vit'ka etc. Ainsi, en vérité, dans le monde « des gens simples », la sexualité se réduit à la physiologie et à la vulgarité.

La sexualité vue comme impure (idéologiquement et physiquement), rien ne peut l'embellir aux yeux d'Iridij : ni les rêves d'un amour idéal (il compare l'exaltation des poètes devant le mystère de l'attraction érotique à une tentative d'associer les excréments à la marmelade<sup>71</sup> !), ni la procréation. Bien au contraire, la grossesse, la naissance de l'enfant sont l'expression flagrante de l'activité honteuse des parents et notamment de la femme. D'où le dénigrement des femmes enceintes appelées péjorativement « kangourou » (le mot revient à l'esprit d'Iridij lors de la grossesse de sa propre femme dont le ventre lui apparaît « énorme et monstrueux<sup>72</sup> »). Voici pourquoi même dans le cadre de la relation conjugale, la sexualité ne perd pas son caractère problématique pour Iridij :

«Иридий Викторович каждый раз вздрагивал, как от удара током, принужденный пробираться ко все новым и новым интимным и вульгарным тайнам своего единственного друга .... и все же, повинуюсь страшному и отвратительному долгу, Иридий Викторович вынужден был проникать к ним, тяжело и незаслуженно

---

<sup>69</sup> « Может быть, рано или поздно все заскользило бы как по маслу, если бы можно было слушаться кого-то одного. А то, если в одно ухо тебе захлебываются: кайф, кайф! – а в другое: гадость, гадость ». MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., p.248.

<sup>70</sup> « Вся она такая унылая, водяночная, засаленная – особенно в местах, долженствующих быть особо привлекательными, – что без слов становится понятно: дети появляются не от пламенных страстей, а от недостатка брезгливости, от неопрятности, будто мухи или черви, – ну, в самом лучшем случае – по рассеянности». MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 259.

<sup>71</sup> «Оттого Иридий Викторович и не выносил любовной поэзии: мерзость и безобразие нельзя сделать красивыми *никаким* способом – можно только не пускать их людям на глаза...». MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., p.265.

<sup>72</sup> Nous reviendrons sur le rejet de la femme enceinte caractéristique du corpus dans les chapitres suivants.

оскорбляя верного товарища и чувствуя себя извращенным чудовищем, пытающимся изнасиловать собственную мать (или даже отца?) только за то, что та (тот?) ласково потрепал его по щеке<sup>73</sup> ».

L'évocation de la mère dans le cadre de l'acte sexuel suggère que l'épouse et la mère s'auto substituent comme incarnations de la « Pureté » par opposition à la « Saleté » qu'il met en acte. Le fait que l'acte conjugal soit vécu par Iridij comme un viol de sa mère montre toute la monstruosité du sexe à ses yeux.

Si le rejet de la sexualité de ces deux héros s'explique par le fait qu'ils la perçoivent comme un instinct animal pervers, les héros de Lipskerov et Bortnikov ne la rejettent pas à proprement parler, mais leur rapport à la sexualité n'en est pas moins problématique car il présente un véritable penchant pathologique. En fait, l'utilisation du terme déviance sexuelle apparaît tout à fait justifiée à leur égard : contrairement aux deux premiers héros, ils présentent de véritables troubles sexuels, à savoir l'impuissance de lassitude chez le héros de Lipskerov et, chez le héros de Bortnikov, un désir nécrophile.

La nouvelle *Complexe d'Œdipe* (Èдipov kompleks) de Dmitrij Lipskerov<sup>74</sup>, choisi pour notre corpus, paraît en 2002 dans le recueil éponyme (écrite en 1990) ; comme son titre l'indique, la nouvelle raconte l'histoire d'une relation compliquée avec la mère (qui se suicidera) et la sexualité qui amène le héros au suicide<sup>75</sup>. Le trouble qui caractérise le comportement sexuel du protagoniste – lassitude sexuelle accompagnée de misogynie - à première vue ne peut pas être considéré comme tel, si nous n'en prenons pas en compte la cause. Ainsi, si le héros n'éprouve pas d'excitation sexuelle à la vue d'une femme nue qui s'offre à lui, qu'elle « soit d'une beauté absolue ou non », s'il ne connaît pas l'effet du désir érotique, ce n'est pas parce que ses rêves d'un amour idéal l'empêchent de vivre sa sexualité, mais parce qu'il a connu, enfant, l'orgasme idéal, introuvable dans une quelconque relation

---

<sup>73</sup> MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., 275.

<sup>74</sup> Dmitrij Lipskerov, à l'instar de Viktor Pelevin, est une figure incontournable du postmodernisme contemporain russe : il se fait connaître avec son premier roman 40 ans de Tchanjoe, publié dans Novyj mir en 1996. Auteur de plus d'une dizaine de romans dont certains présents sur des listes courtes et longues du concours littéraire Booker Russe; il participe activement à la vie littéraire du pays : Lipskerov est l'un des fondateurs du concours littéraire pour les jeunes auteurs, Début. L'amour, entre homme et femme, abordé notamment de son côté charnel, les relations compliquées au sein de la famille (fils/mère avant tout), qui jouent un rôle décisif pour l'identité sexuelle du héros, peuvent être considérés comme thème central de son œuvre.

<sup>75</sup> LIPSKEROV, Dmitrij. Èдipov kompleks: Povesti i rasskazy, Moskva : Eksmo-Press, 2002. 493 p.

sexuelle réelle, lorsqu'un clou lui a transpercé l'os frontal. Au lieu de trouver la mort, il a éprouvé, donc, le plaisir absolu :

«Но вместо того чтобы почувствовать боль, испытал величайшее наслаждение, ни с чем не сравнимое ни до, ни после случившегося. Как будто тысячи любовных окончаний слились воедино. Все то, что испытывают мужчины и женщины, цветки, опыляемые шмелями, нарождающиеся звезды - и досталось все это мне одному. Я закатил глазки, высунул язычок и захрипел<sup>76</sup> ».

Depuis, le héros rêve de retrouver ce plaisir et finit par rouvrir le conduit laissé dans le crâne par le clou, afin d'avoir libre accès à son « point G ». La scène de masturbation qui suit cette réouverture peut choquer plus d'un lecteur, mais l'évoquer paraît nécessaire: le héros essaie de se masturber avec un clou en l'enfonçant dans le crâne, mais comme cela ne produit pas l'effet escompté, il le change pour un objet plus long – une aiguille à tricoter de sa mère (!). Les tentatives se solderont par un échec et, désespéré, le héros se suicidera en introduisant des explosifs dans son crâne.

Le cas du héros de Dmitrij Bortnikov (*La Belle endormie*), n'en est pas moins spectaculaire<sup>77</sup>. En effet, ce jeune garçon au début et jeune homme à la fin, resté anonyme, à l'instar de celui de Pavlov et de Lipskerov (tout comme la plupart des autres personnages du roman, notamment les membres de sa famille, nommés « mère », « oncle<sup>78</sup> », à l'exception de la sœur qui porte le prénom d'Olga) grandit quelque part en province profonde russe dans une famille incestueuse : la mère entretient une liaison étrange, jamais explicitée mais fortement suspecte avec son frère cohabitant avec la famille, la sœur aînée Olga initie le héros à la sexualité... Les rapports incestueux reliant les membres de cette famille atteignent leur sommet lorsque la mère, devenue folle de chagrin après avoir perdu sa fille, oblige son fils revêtu en fille de dormir avec elle pour passer à l'acte sexuel forcé. La fin de vie du héros

---

<sup>76</sup> LIPSKEROV, Dmitrij. Op. cit., p. 373.

<sup>77</sup> *La Belle endormie* (2005) est le troisième roman de Dmitrij Bortnikov, arrivé en littérature en 2002 avec *Syndrome de Fritz* qui lui a valu d'être présent sur la liste des finalistes de Booker russe. BORTNIKOV, Dmitrij. *Spjaščaja krasavica*. Moskva: Ripol klassik, 2005. 441 p.

D'après des critiques, la prose de Bortnikov se caractérise, entre autres, par une approche « carnavalesque et baroque » du corps et de la sexualité (ELISEEV, Nikita. « Dmitrij Bortnikov. Sindrom Frica ». *Novaja russkaja kniga*, 2002, N°2. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nrk/2002/2/elis.html>. Consulté le 5/05/2016.); que l'on pourrait qualifier comme « гениальный миксто Рабле, Платонова, Лимонова и Натали Каррот » (Le texte de la dernière page de couverture de *La Belle endormie*).

<sup>78</sup> Les références à Hamlet sont multiples dans la mise en scène « familiale » : l'oncle qui vit avec la famille à la place du père disparu dans des circonstances ressemblantes à celles de la pièce de Shakespeare ; la description de la sœur noyée qui renvoie à Ophélie de John Everett Millais etc. Pourtant, à notre avis, elles sont de pure forme, ce qui explique l'absence de leur analyse.

n'est guère exceptionnelle parmi les autres: il se laisse enterrer vivant par sa mère abrégant ainsi sa pénible existence.

Le cas de ce héros, nous venons de le dire, pourrait servir d'exemple à une étude psychanalytique tant il est complexe : outre les rapports incestueux auxquels se livrent les membres de la famille, il est question de nécroérotisme, suggéré d'emblée par le titre du roman.

## *Sexualité thanatique : nécroérotisme et instinct meurtrier*

En conformité avec le titre<sup>79</sup>, dans *La Belle endormie*, la femme, objet du désir, est une belle endormie au sens propre de cette image : la petite fille dont l'apparition ouvre le récit et une autre jeune femme dorment lorsque le héros, les observant, vit un éveil du désir ; la troisième femme (la sœur) est endormie d'un sommeil éternel, s'étant noyée dans le fleuve, ce qui pose le problème du désir nécrophile.

« De toute les anomalies qui frappent et révèlent le genre humain, la nécrophilie est assurément celle qui fait le plus horreur aux peuples civilisés...<sup>80</sup> », tel est le début commun aux recherches consacrées à la nécrophilie: en effet, rien de plus choquant, repoussant et incompréhensible pour un être « civilisé » notamment issue de la culture européenne où un tabou frappe la nécrophilie depuis qu'elle est portée à la lumière du jour par les premières études sur la sexualité humaine et classée comme une perversité<sup>81</sup>. Et pourtant, le nécroérotisme, comme forme particulière de relation entre l'amour et la mort, a une longue tradition dans la littérature européenne : certes, ce sont « les écrivains décadents [qui] se réappropriant une thanatomie héritée de leurs prédécesseurs romantiques, accrurent et baroquisent les symptômes<sup>82</sup> » pour faire du fétichisme morbide un lieu commun de la culture de fin-de-siècle, pourtant, la culture populaire connaissait déjà des histoires de zombies, de vampires et autres revenants d'outre-tombe désireux d'entrer en contact sexuel avec un être vivant et vice-versa.

Dans les recherches consacrées à la représentation littéraire de la nécrophilie, il est admis que celle-ci est à distinguer de la thanatomie/thanatophilia ou du necroérotisme : si la première sous-entend habituellement une attirance physique pour le corps mort, la deuxième exprime une attirance abstraite et généralement déssexualisée de la mort idéalisée. Cependant,

---

<sup>79</sup> L'héroïne du conte européen célèbre à laquelle renvoie le titre n'est pas morte objectivement parlant et se réveille au moment du baiser. Pourtant, dans la conscience populaire, la Belle au Bois dormant se confond fréquemment avec Blanche-Neige qui, en effet, meurt empoisonnée et son corps est déposé dans un cercueil de cristal, au sommet d'une montagne. Il est à noter que dans la première version du conte publiée par Giambattista Basile en 1634, le prince abusait de la belle profondément endormie ce qui nous rapproche de la situation d'abus de corps inanimé caractéristique de la nécrophilie.

<sup>80</sup> De Hubert Juin, cité en épigraphe par Lisa Downing. DOWNING, Lisa. *Desiring the dead: necrophilia and nineteenth-century French literature*, Oxford : Legenda, 2003. 146 p.

<sup>81</sup> BONNET, Gérard. *Les perversions sexuelles*, Paris : Presses universitaires de France, 2011. 127 p. Encore aujourd'hui, lorsque le mot perversion n'est plus appliqué par rapport à une grande partie des « déviations sexuelles » décrites par les premiers à s'être exprimées sur la sexualité (dans les études contemporaines, on préfère le remplacer par paraphilie), la nécrophilie avec le désir nécrotique peinent à sortir de cette catégorie.

<sup>82</sup> BERGERON, Patrick. *Nécrophilie: un tombeau nommé désir*, Neuilly-lès-Dijon : Le Murmure, 2013, p. 24.

les deux phénomènes se confondant facilement pour certains chercheurs, comme par exemple pour Lisa Downing qui étudie la nécrophilie dans la littérature française du XIXe siècle, c'est pourquoi tout désir nécrophile qu'il soit sublimé ou consommé doit être abordée comme « a central feature of the human fantasy relationship with death. Necrophilia thus becomes explicable as a desirous and idealizing relation to death, manifest in actual perversion or in representation<sup>83</sup>».

Quant à nous, nous distinguons les deux, avec une préférence pour le terme necroérotisme et non celui de nécrophilie à l'égard du héros de Bortnikov car, tout d'abord, il est exempt de ce qui fait, de notre point de vue, l'essentiel du phénomène de nécrophilie – désir du contact sexuel avec le corps mort. Ainsi, lorsque le héros retrouve le corps de sa sœur noyée (suicidée ou assassinée) et il le cache au regard pour conserver l'avantage de venir seul au rendez-vous avec elle, l'absence d'un quelconque désir possible pour elle est exprimée immédiatement<sup>84</sup> ; lorsque, plus tard, il la prend dans ses bras, il est saisi d'un sentiment de répulsion.

Si ce n'est pas un désir physique, quoi donc l'attire donc chez sa sœur morte ? En fait, s'il vient la voir chaque jour c'est pour admirer sa beauté. La description qu'il en fait est très explicite :

« Камыши... Тело девушки в белом платье. Ее тело... Я перестал слышать. Беззвучный мир. Волосы, ее волосы, да, они переплелись в травах. И белые лилии. Эти белые лилии меня здесь нагнали и прикончили. [...] Я вышел на берег и сел с нею рядом. Близко-близко я видел ее веки, ее лоб и губы. Она была не просто бледна. Она была бледна, как первый снег. Этой тревожной белизной. [...] Я встал на колени и смотрел на нее. Уже другую. Такую одиноко красивую и равнодушную. Ее белое платье и травы... Травы как волосы. Они развевались, качались, замирали, плыли. [...] Ее белое платье и бедра. Матовые бедра. И белое-белое, как новое, платье... До этого я не знал красоты<sup>85</sup> ».

---

<sup>83</sup> DOWNING, Lisa. Op. cit., p. 4 et 5.

<sup>84</sup> « Положив подбородок на согнутые колени, я смотрел. Впервые я смотрел на нее без всякого желания, без малейшего шевеления. Это было так неожиданно...

Мне никуда не хотелось. Было так спокойно вокруг. Будто мне дали время. Побывать с ней. Да. Все замерло вокруг, успокоилось ». BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p.322.

<sup>85</sup> BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p. 323.

« Avant, je ne connaissais pas la beauté » - dit le héros, et tout dans la description de la sœur défunte, notamment la prédominance du blanc souligne l'idée de Beauté Absolue. La référence visuelle de la description d'Olga noyée est d'une évidence frappante : sans aucun doute, elle renvoie à Ophélie de John Everett Millais, la plus célèbre des représentations préraphaélites de la femme morte où l'esthétisation et l'idéalisation de la mort, prenant un contre pied à la décomposition décadente, sont à son paroxysme.

Outre la beauté, le blanc renvoie également à l'idée de l'innocence, de l'innocence sexuelle entre autres ; ce n'est pas par hasard si, aux yeux du frère, la sœur morte apparaît comme une fiancée habillée d'une robe blanche avec une couronne de lilas blanc dans ses cheveux<sup>86</sup>. On sait que de son vivant, la sœur était loin de l'être (outre des rapports incestueux avec son frère, elle partait rejoindre un campement de soldats chaque nuit), ce qui nous permet de supposer un autre motif de ces rendez-vous a priori suspects – admiration de l'innocence de la mort. La mort est idéalisée, entre autres, pour l'innocence qu'elle apporte avec elle : elle rend à la beauté son innocence<sup>87</sup>.

Cette scène s'inscrivant parfaitement dans le cadre de nécroérotisme se confronte, pourtant, à une autre où le rapport entre la mort et la sexualité paraît être ambigu, proche du dispositif nécrophile : le héros observe à son insu la jeune fille endormie et le récit qu'il en fait suggère explicitement un désir voire un orgasme.

La description des apparences de cette jeune fille endormie fait allusion à un autre personnage du patrimoine culturel commun, à Blanche-Neige, présumée morte. Le protagoniste sent un appel émanant du corps de la jeune fille qui lui semble être empreint de froideur glaciale qui se confond avec celle de la mort : « Elle était liée à la mort. Cela émanait d'elle. Du cœur de la glace... Oui. C'est ça... Comme si elle reposait au cœur de la montagne. Dans la quiétude cristalline de la montagne...<sup>88</sup> ».

---

<sup>86</sup> Lorsque le héros observe la petite fille, premier objet de son désir, dormant dans les bras de sa mère, il fait également une fixation sur la blancheur de ses chaussettes qui évoque pour lui l'idée de fraîcheur et de pureté.

<sup>87</sup> On sait que la douceur de la mort fait partie du complexe d'Ophélie dont parle Gaston Bachelard dans son étude de la poétique de l'eau : d'après lui, plus qu'un symbole de suicide féminin, l'image d'Ophélie, flottante dans les eaux, rêveuse, exprime l'idée de la mort douce et désirée (BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris : J. Corti, 1985, p. 112-113). Pourtant, l'image de la mort paisible qui se dégage de la description d'Olga noyée n'a pas la même nature que dans le complexe d'Ophélie de Bachelard. Si elle semble être si belle et paisible, c'est parce que la mort lui a redonné son innocence, contrairement à Ophélie qui l'avait toujours gardée.

<sup>88</sup> «Она была связана со смертью. От нее веяло этим. Из самого сердца льда... Да. Именно... Будто она покоилась в сердце горы. В хрустальном горном покое... » BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p. 198.

Cet appel de la mort le prive de volonté, l'attire, le pousse à respirer l'odeur du corps ; impassible comme si tous ses sens s'étaient atrophiés, il s'agenouille devant la jeune fille dans un silence glacial et finit par constater sa propre mort : « Il y avait quelque chose morbide dans tout ça. Dans la manière de me tenir à genoux devant elle et de respirer son odeur. Dans notre manière d'être ainsi. Silencieux... [ ...] Je descendais et remontais à nouveau les pentes de cette montagne de cristal... Oui. Peut être, je suis mort à cet instant. Je suis mort...<sup>89</sup> ».

Un corps féminin inanimé, l'atmosphère générale de la scène et la comparaison de l'orgasme à la mort (« je mourus à ce moment là ») suggéré dans la dernière ligne de la citation en conformité avec l'expression française bien connue (« l'orgasme est une petite mort »), tout souligne le lien entre le désir et la mort. Ici, le thanatos s'infiltré au cœur de l'éros. Mais dans quelle mesure on peut parler d'un désir nécrophile ? Si cet éveil du désir avec l'orgasme au contact du corps paraissant mort peut être apparenté au domaine de la nécrophilie, la conception du rapport entre les deux – le désir et la mort – paraît, pourtant, différent : la présence de la mort semble prendre, chez Bortnikov, une autre dimension que dans le cadre nécrophile car c'est la manière de vivre l'excitation sexuelle qui est associée à la mort (« v étom bylo čto-to ... ot smerti ») ; la mort fait partie intégrale du désir et non pas sa visée.

Le nécroérotisme de ce roman constitue un cas unique du corpus<sup>90</sup>, chez les autres auteurs, comme c'est le cas de Pavlov que nous allons aborder, le lien entre la sexualité et la mort s'exprime autrement, dans la veine de la tradition russe qui fait de l'instinct sexuel un instinct meurtrier.

La scène avec les chiens s'accouplant comportait déjà cette idée : le narrateur utilise l'expression « lien mortel » pour parler de leur instinct sexuel<sup>91</sup>. De manière flagrante, transposée au monde des humains, elle s'exprime dans la scène de sexe entre le héros et son épouse Saša, précédée par un exercice de dessin où elle lui sert de modèle. Ce qui frappe le plus, ici, est, donc, l'ampleur qu'y prend le motif de violence destructrice : ainsi, demander à

---

<sup>89</sup> « В этом было что-то действительно от смерти. В том, как я стоял на коленях перед ней и вдыхал ее запах. В том, как мы были. В тишине... [...] Я спускался и поднимался снова по склонам этой хрустальной горы... Да. Может быть, я умер в тот момент. Умер... » Ibid.

<sup>90</sup> On pourrait se poser la question de l'influence de la culture occidentale au contact de laquelle vit depuis longtemps l'auteur, car si la littérature russe connaît également le phénomène de nécroérotisme (chez Gogol' ou chez Sologub, par exemple), il n' jamais atteint autant d'ampleur que dans la littérature occidentale.

<sup>91</sup> « Так они были беспомощны и напуганы, почуяв какую-то смертельную свою связь, пойманные собою же и непостижимо для себя... ».



sa femme de poser nue pour lui tout comme la posséder sexuellement sont vécus par le héros comme un meurtre. La scène regorge de métaphores allant dans ce sens : le corps nu de sa femme, figé dans une posture et exposé à son regard, apparaît comme un corps mort (« Goloe telo vystavlennoe napokaz vnušalo čuvstvo, čto ono teper' mërtovoe»), visage inanimé («vyraženie eë lica ne menjalos', lišennoe, kak u manelena žizni »); silence absolu postmortel (« Ožidanie. Molčanie. No uže takoe, kak esli by čto-to umerlo»); les corps, après les convulsions orgasmiques semblent être des corps morts sur une scène de crime (« Položenie tel budto obvedeno konturom – tak gluboko i tjaželo dyšat »).

Certes, cette vision de la sexualité semble avoir des liens de parentés avec le concept de l'érotisme développé par Georges Bataille qui relie l'érotisme à la violence, même au désir de meurtre. Pour Bataille :

« En premier lieu, le trouble érotique immédiat nous donne un sentiment qui dépasse tout, tel que les sombres perspectives liées à la situation de l'être discontinu tombent dans l'oubli. Puis au-delà de l'ivresse ouverte à la vie juvénile, le pouvoir nous est donné d'aborder la mort en face, et d'y voir enfin l'ouverture à la continuité inintelligible, inconnaissable, qui est le secret de l'érotisme, et dont seul l'érotisme apporte le secret<sup>92</sup> ».

Lorsqu'il analyse le lien entre la passion et l'envie meurtrière, il la justifie par une recherche de continuité menée par un être discontinu : si la passion appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide, c'est parce que ce qui est « en jeu dans cette furie est le sentiment d'une continuité possible aperçue dans l'être aimé. Il semble à l'amant que seul l'être aimé ... peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus<sup>93</sup> ». Ces réflexions de Bataille semblent trouver un écho dans la phrase par laquelle le héros de Pavlov termine son récit de la scène de sexe évoquée ci-dessus : « Comme si c'était lui qui la tua par mégarde. Parce qu'il l'aimait – il la tua<sup>94</sup> ».

---

<sup>92</sup> BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris : Éd. de Minuit, 2011, p. 13.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> « Как будто сам же нечаянно убил. ... Потому что любил — и убил ».

Notons, que contrairement à Bataille, le héros n'utilise pas le verbe désirer, mais aimer ce qui fait une différence significative. En fait, dans la tradition russe, l'idée de violence est plutôt associée à l'amour qu'à désir érotique. On en trouve un exemple intéressant dans le roman de Jurij Maleckij, au titre très parlant - *Lub'ju* (1996), présent sur la liste finale du concours Booker Russe en 1997. Le roman est écrit sous forme d'un dialogue entre deux voix, féminine et masculine, qui sont, comme on le comprend à la lecture du texte, les voix du mari et de sa femme. La dispute conjugale provoquée par la demande de la femme qui prie son mari d'annuler ses projets

Aimer jusqu'à la mort, aimer jusqu'à vouloir la mort, vouloir tuer... D'autre part, la recherche de la « pleine confusion » entre deux êtres se désirant dont parle Bataille semble caractériser le rapport sexuel conjugal chez le héros d'Asystolie<sup>95</sup>. Ainsi, tenir Saša, sa fiancée, dans ses bras, la pénétrer et sentir une fusion complète (« comme si son corps s'était soudé avec sa chair ») procure au héros un sentiment de félicité, d'extase ; se séparer, retrouver son propre corps (=discontinuité de Bataille) disjoint érotiquement de l'autre, est vécu par le héros comme un état de nécrose qui va durer jusqu'à la prochaine union charnelle des deux amants.

Cependant, à notre avis, tout en étant proche de la conception morbide de l'érotisme caractéristique de l'œuvre de Bataille<sup>96</sup>, la conception de la sexualité dans le roman Asystolie s'en distingue par la notion de dégoût et de culpabilité qui s'y infiltre : chez le héros d'Asisolija, l'instinct sexuel est dépouillé de toute idée de plaisir sensuel qui est essentiel pour

---

prévus pour la journée et de rester avec elle au matin car elle ne se sent pas bien, monte en crescendo (il la menace de mort) pour s'arrêter lorsque la femme est frappée par une crise, sûrement un trouble psychique. Pris de peur d'avoir mis sa vie en danger, le héros se précipite pour lui faire une injection médicale. La fin reste ouverte, nous ne savons pas si la femme survit à cette crise et à la deuxième injection faite par son mari : « он в шесть шагов вернулся в комнату, подняв остием вверх наполненный ядовитым лекарством шприц, неся жене возможное спасение на конце иглы полной любви ». MALECKIJ, Jurij. « Lub'ju », Kontinent, 1996, N°88, p.152.

La seringue que porte le héros est remplie de « médicament empoisonnant » - *lub'ja* - ce qui renvoie au titre comportant un néologisme de nature oxymore car il est composé des racines de deux verbes antonymes : aimer et frapper. Le verbe ainsi créé – *lub'ju* - souligne l'idée du caractère contradictoire de l'amour où l'empathie se mêle à la violence et où souffrance règne.

Pour le héros de Jurij Maleckij, la violence qui rime avec la souffrance est un gage du vrai amour : « Однако упругая сила, властно соединявшая нас, иногда вопреки нашей воле, ради своей цели, а не в наших интересах, воедино, сталкивалась в своем натяжении с препятствием в лице нас самих: чем ближе... стягивались мы, тем больнее нас становилось от полного своего несовпадения... тем больше крови ободранных от постоянного трения душ стоило это, - тем сильнее ненавидел я жену и мстил ей за это, в чем она без вины была виновата.

Но по временам же, выныривая из ненастья и ненависти, вырывая из раздражения... я видел происходящее как неодолимую волю бесконечной любви, совершающуюся через ненависть, боль, рвоту... Во фразе женить по любви пропущены не дошедшие до нас слова, могущие быть восстановлены: жениться не по любви, но по (направлению к) любви ». MALECKIJ, Jurij. Op. cit., p. 147-148.

Une autre idée fondamentale pour la culture sentimentale russe est celle de la souffrance en amour. Evoquée par N. Berdjajev (voir le chapitre V. « Amour » de son *L'Esprit de Dostoïevski*, où il proclame : « В русской любви есть что-то тяжелое и мучительное, непросветленное и часто уродливое »), l'idée de l'amour-souffrance est développée par Mihail Ėpštejn, philosophe et critique littéraire, dans son *Sola Amore. L'Amour à cinq dimensions* (2011) où il propose le terme *ljubol'* comme celui qui exprime le mieux la nature « douloureuse » de l'amour.

<sup>95</sup> Notons dans ce contexte une double visite du cimetière auquel procède le héros - lors du deuxième rendez-vous amoureux et après le mariage - pour, officiellement, amener Saša à la tombe de son père.

<sup>96</sup> Connue, entre autres, pour la scène de masturbation devant le cadavre de la mère qui revient à plusieurs reprises dans ses récits. Pour Pierre-Marc de Biasi, « Avilissement, goût de l'ordure, sacrilège, blasphème, abjection, destruction, agonie : c'est à cette figure létale, digne des pires manuels de confession médiévaux, que l'œuvre de Bataille renvoie en effet... ». DE BIASI, Pierre-Marc. « Les armes d'Eros » in *Médium*, N°46-47, Eros Aujourd'hui, janvier-juin 2016, p.18

Bataille : « Quelque chose d'étouffant, de soudain se produisit<sup>97</sup> » c'est ainsi que se termine la scène de sexe analysée ci-dessus. D'autre part, il n'y est plus question de fusion charnelle procurant l'idée de « continuité » possible ; désormais, si le héros espère la trouver quelque part, c'est justement hors du cadre sexuel : c'est l'absence de désir qui lui procure, avant tout, le sentiment de félicité fusionnelle :

« Близость их стала какой-то супружеской: засыпали как будто отдельно, просыпались вместе, но возникло почему-то ощущение покоя — странное, потому что и он, и она приняли это вдруг по умолчанию и от этого было хорошо. Отсутствие желания, такое долгое — и ощущение покоя, в которое вторгалось лишь чувство вины, что ему хорошо, одному, и она лишь для этого покоя ложилась с ним, как бы только для того, чтобы согреть, самой согреться ».

Dans le cas du héros de Pavlov, le désir rend violent et coupable. La culpabilité est une autre notion qui différencie la sexualité du roman de l'érotisme de Bataille et qui se révèle être fondamentale. Dans *Asystolie*, la sexualité rend l'homme coupable. Dans cette optique, le fait que le coït conjugal ait des apparences d'un viol meurtrier n'étonne guère.

L'idée de meurtre féminin dans le cadre de l'acte sexuel s'exprime également dans la scène de la première tentative d'approcher la sexualité, lorsque le héros était encore lycéen : ainsi, nous apprenons que déshabiller la jeune fille, une camarade de classe, est vécu par le héros comme un acte de violence extrême : « Il la déshabilla comme s'il arrachait les ailes à un papillon<sup>98</sup> ». Arracher les ailes à un papillon revient à le tuer, la métaphore de la description du corps féminin dévêtu met en exergue cette idée: « un corps pâle inanimé comme un cadavre, comme préparé à recevoir la mort<sup>99</sup> ». L'action sexuelle, bien que inaboutie, se solde également par un sentiment de dégoût, pour ce corps qu'il vient de déshabiller, pour son propre corps nu exposé au regard féminin ; les deux protagonistes, comme les chiens de la scène citée au début du chapitre, s'empressent de s'éloigner : « Ils se

---

<sup>97</sup> « Произошло что-то удушливое, быстрое ».

<sup>98</sup> « Раздел, будто оборвав крылья у бабочки ».

<sup>99</sup> « ...похожее на трупик бесчувственное бледное тельце, как если бы и приготовленное для смерти ».

rhabillèrent rapidement en silence et s'éloignèrent précipitamment, faisant semblant de ne pas se souvenir l'un de l'autre<sup>100</sup> ».

En fait, fondamentale pour le roman, l'idée du meurtre féminin accompli par l'homme dans l'acte sexuel l'est également pour la tradition russe depuis que Lev Tolstoj en a fait une illustration parfaite avec *La Sonate à Kreutzer* (1889). Exposée d'abord verbalement dans le récit, la théorie de Pozdnyšev sur l'anormalité des relations sexuelles, nuisibles pour la nature humaine et notamment pour la femme, est illustrée par la suite par la scène de meurtre où Pozdnyšev porte un coup violent au visage de son épouse la défigurant ainsi, pour lui enfoncer ensuite le couteau dans le ventre. On peut évoquer, ici, un parallèle possible entre l'acte sexuel et celui du meurtre, où le couteau fonctionne comme équivalent symbolique du sexe masculin<sup>101</sup> ; mais c'est dans *Anna Karenina* (1878) que l'on trouve l'exemple le plus illustre du sexe assimilé au meurtre. Comme le note Olga Matich au cours de son étude du corps défragmenté chez Tolstoj :

« В знаменитой сцене сразу после того, как Вронский и Анна удовлетворяют свою прелюбодейную страсть, тело Анны изображено расчлененным. Как и в дневниках, где описываются его собственные сексуальные похождения, Толстой не упоминает пережитое Анной и Вронским удовольствие. В сцене отражено только их патологическое чувство вины. Главными объектами изображения являются разбитое после соития тело Анны, лежащее у ног Вронского, и его патологическая реакция на секс, как на убийство: «Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. [...] Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи<sup>102</sup> ».

La criminalisation de l'acte sexuel vis-à-vis de la femme est, ici, on ne peut mieux exprimée.

---

<sup>100</sup> « Пугливо, молчаливо оделись — и отбежали, делая вид, что не помнят друг о друге ».

<sup>101</sup> « Я знал, что я ударяю ниже ребер и что кинжал войдет... Я слышал и помню мгновенное противодействие корсета и еще чего-то и потом погружение ножа в мягкое. Она схватилась руками за кинжал, обрезала их, но не удержала ». TOLSTOJ, Lev. « Krejserova sonata ». *Sobranie sočinenij v 5 tomah*, T. 5., Moskva : Mir knig, 2002, p. 496.

<sup>102</sup> MATIČ, Olga. *Ėrotičeskaja utopija : novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*, Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, p. 49.

Le recours à l'image métaphorique d'un papillon aux ailes arrachées revient une autre fois dans le roman, et, comme précédemment, c'est le corps féminin préadolescent, voire enfantin, c'est-à-dire encore innocent sexuellement, qui est le deuxième terme de la comparaison<sup>103</sup>. Cette métaphore suggère l'idée de l'innocence innée de l'être féminin aux yeux du héros, ce qui fait, visiblement, un écho à la thèse de Pozdnyšev sur la sexualité féminine par nature innocente et pure (la répugnance de la jeune fille à l'instar des enfants face à la sexualité est, d'après Pozdnyšev, ce qui prouve le mieux l'anormalité des relations sexuelles) et la « sexualisation » de la femme, en vue de la reproduction ou non, l'amène à sa perte (le phénomène de l'hystérie est expliqué ici par l'abus masculin sur la femme, obligée de remplir à la fois ses fonctions maternelles et sexuelles). C'est pourquoi faire découvrir la sexualité à la femme équivaut symboliquement au viol et au meurtre de l'être innocent qu'est la jeune fille<sup>104</sup>. Il est à noter que le regard porté sur la sexualité féminine par le héros de Pavlov est encore plus orthodoxe, si l'on peut dire, car la femme est vue comme corrompue par nature. Cette notion sera développée dans la suite du chapitre.

Le parallèle qui peut être établie avec la vision de la sexualité propre à Tolstoj des temps de *La Sonate à Kreutzer*, qui la condamne comme un mal absolu, montre que le rejet de la sexualité vue comme l'instinct (auto)destructeur dans les œuvres analysées s'inscrit dans une tradition préexistante dont *La Sonate à Kreutzer* n'est qu'un exemple parmi d'autres bien que très illustre. En effet, de nombreux chercheurs, comme par exemple Aleksandr Ètkind<sup>105</sup> et Alexei Lalo<sup>106</sup> ont pointé du doigt l'approche particulière, basée sur le rapport ambivalent

---

<sup>103</sup> Voici comment le héros voit les petites filles se déshabillant : « ... голое тельце, с белой шелковистой кожей, похожее ранимой ногой на бабочку. Целую стайку этих бабочек — порхающих, сбрасывая свои легкие летние платья, — затаив дыхание, можно было подглядеть в щель между досок ».

<sup>104</sup> La critique du plaisir sexuel réapparaît dans *Physiologie de l'esprit* (2002), second roman de Jurij Maleckij au titre aussi parlant que le premier, avec, comme corrélat, la dénonciation de la corruption sexuelle de la femme. D'après l'héroïne de ce roman, la sexualité est superflue pour la nature féminine : étant vierge, elle n'avait pas besoin d'éprouver de plaisir érotique. Sans connaître, sans goûter à l'amour physique, elle se sentait intègre, rien ne lui manquait. Pour elle, le plaisir érotique est du même type que le plaisir du tabac : on le découvre en commençant à fumer et on en devient dépendant (ce qui est une référence directe à la *Sonate à Kreutzer*). Connaître la jouissance de l'amour érotique l'a rendue autre, faible, privée de maîtrise de soi, esclave de son corps. L'homme a initié la femme au plaisir charnel sans faire d'elle une complice, mais un objet de son pouvoir sexuel. MALECKIJ, Jurij. « Fiziologija duha ». Kontinent, 2002, N°113. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2002/113/mal.html>. Consulté le 16/07/2016.

<sup>105</sup> ÈTKIND, Aleksandr. *Sodom i Psiheja: očerki intellektual'noj istorii Serebrjanogo veka*. Moskva : IC-Garant, 1996. 413 p.

<sup>106</sup> LALO, Alexei. *Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity*, Leiden, 2011. 291 p. Voir notamment Chapitre 3, « Corporeality, Sensuality, and "Pornography" in Russian Erotic Prose of the Silver Age ».

entre l'amour et la mort, l'érotisme et l'(auto)-destruction, caractéristique de la littérature russe. Ainsi, selon Ètkind, il existe une différence significative entre la thèse de Freud sur l'instinct de vie et l'instinct de mort et son interprétation russe, voire sa variante, qui est «anormalement ambivalente». Ainsi, pour Freud, malgré leur confrontation, ces deux forces entretiennent des relations intriquées, coexistant dans le conflit qui les oppose sans jamais pouvoir fusionner pour ne faire qu'une seule force. Or, pour de nombreux penseurs russes, comme pour Sabina Špil'rejn dont le travail fût une source d'inspiration pour Freud<sup>107</sup>, la pulsion de mort, l'instinct destructif et l'instinct de vie sont deux faces de la même pièce. Ètkind conclut en disant que l'idée de l'union fusionnelle entre l'amour et la mort était caractéristique de la culture russe au tournant du siècle. Selon lui, cette idée s'exprime, justement, sous différentes formes dans la prose finale de Tolstoï où le désir conduit invariablement à la mort<sup>108</sup>.

A l'Âge d'argent, on voit apparaître, comme le note Alexei Lalo dans son ouvrage *Libertinage in Russian Culture and Literature*, des textes témoignant d'une transition difficile de la vieille école du réalisme critique russe de Tolstoï, Dostoïevskij et Turgenev vers la littérature de la modernité où sont combinés des éléments de l'utopisme et de l'antiutopisme avec le grotesque anti-sexuel, mais qui en même temps visent à générer des discours de la sexualité moins sobres et refoulés qu'avant (comme, par exemple, l'œuvre de de Fëdor Sologub)<sup>109</sup>. Néanmoins, le discours répressif du corps et de l'érotisme qui en fait l'expression de l'instinct (auto)destructif reste très présent et continue à être perpétué dans la littérature postérieure (y compris d'émigration).

Si, donc, nous pouvons apparenter cette vision négative de la sexualité comme instinct destructif, inévitablement lié à la mort, que l'on trouve dans les œuvres analysées, à la tradition culturelle, qu'en est-il de son aspect sordide et répugnant dont les œuvres font

---

<sup>107</sup> Aleksandr Ètkind, Op. cit., p. 239-240.

Ètkind rappelle le rôle qu'a joué le travail sur l'instinct de destruction de Sabina Špil'rejn, d'origine russe, pour la théorie de l'instinct de mort développé par Freud dans *L'au-delà du principe de plaisir* (1920), devenue fondamentale dans la psychanalyse.

<sup>108</sup> Ètkind évoque également la représentation de la sexualité chez Solov'ëv, Sologub, Andreev, Ivanov, Berdjaev et, enfin, dans les rêves carnavalesques de Bahtin. Ibid., p.328

<sup>109</sup> LALO, Alexei. Op. cit., p. 150.

également preuve<sup>110</sup>? Doit-on le considérer comme l'héritage du courant postmoderne russe dont les exemples les plus illustres – Chatouny de Jurij Mamleev (1966), La Vie avec un idiot de Viktor Erofeev (1980), tous les textes de Vladimir Sorokin - se distinguent justement par une telle représentation de la sexualité, qui peut être comprise comme une réaction vis-à-vis de l'approche répressive du système soviétique à l'égard de tout ce qui concerne la sphère sexuelle. Pourtant, d'après A. Lalo, l'image de la sexualité sordide émergeant des œuvres de ces auteurs s'inscrit dans le cadre de la tradition du burlesque grotesque, particulière pour la littérature russe, qui vise à ridiculiser, à parodier l'expression du désir charnel vu comme pathologique (forcement associé à une pratique sexuelle considérée traditionnellement comme une déviance ou une aberration : inceste, nécrophilie, pédophilie, sodomie etc.). Ainsi, dit A. Lalo :

« The others (Mamleyev, Yerofeyev, Sorokin, etc.) have been mostly interested in anatomizing sexrelated problems of Russian/Soviet culture and society. They all have been quite successful in producing what I have called grotesque burlesques of sexualities, a tradition dating back to Nikolai Gogol and Fyodor Dostoevsky (as revealed in such characters as Bashmachkin or Fyodor Karamazov) ... but also recurring in the first half of the 20th century in such authors as Sologub, Artsybashev and Bunin<sup>111</sup>».

Qu'on accepte ou non la thèse d'A. Lalo, qu'à partir de Nikolai Gogol et jusqu'à la littérature russe contemporaine de « grand public » la tradition russe de la représentation de la sexualité et de l'érotisme semble avoir adopté comme stratégie sa pathologisation et le burlesquing<sup>112</sup>, l'essentiel, à notre avis, est que l'on peut trouver des similitudes entre la représentation de la sexualité chez les auteurs postmodernes et modernes (comme par exemple, Fëdor Sologub, Georgij Ivanov<sup>113</sup>) voire classiques (comme Nikolaj Gogol' et Fëdor Dostoevskij). Dans cette optique, les racines littéraires de la représentation de la sexualité

---

<sup>110</sup> Voir, par exemple, la scène de la masturbation avec une aiguille chez Lipskerov ; la scène des chiens chez Pavlov ; la masturbation de la chienne faite par Iridij (qui pourrait renvoyer à l'image du « des chiens - monstres » de Pavlov), et – pour couronner le tout - ses séances de masturbation avec une photo pornographique dans les toilettes au dessus des excréments grouillants de vers.

<sup>111</sup> LALO, Alexei. Op. cit., P 175.

<sup>112</sup> L'idée du burlesque grotesque nous semble très intéressante, pourtant, nous émettons nos réserves quant à son application à l'œuvre de Bunin et d'autres auteurs analysés par A.Lalo.

<sup>113</sup> Voir notamment son Désintégration de l'atome, publié en émigration en France en 1937, où la sexualité rime avec la misogynie, la répugnance et l'illégalité (acte de pédonécrophilie). Nous trouvons une citation directe de cette œuvre chez Sergej Samsonov, analysé dans le chapitre suivant, ce qui nous indique que Désintégration de l'atome peut être connu par les auteurs contemporains russes.

dans les œuvres analysées dans ce chapitre sont plus profondes que l'on aurait pu croire, si on se limitait à l'héritage postmoderne. Certes, la représentation de la sexualité dans *Complexe d'Œdipe* de Lipskerov est plus proche du grotesque postmoderne - c'est d'ailleurs, le courant auquel s'apparente l'auteur - tandis que celle d'Asisolija de Pavlov avec *Un Vrai Homme* ou éros et thanatos de Melihov se rapprochent plus de la tradition classique de pathologisation, selon les termes d'A. Lalo.



## *Complexe d'Oedipe : mère détestée et désirée*

L'absence du père est un autre point commun de tous les héros de ce chapitre : absents physiquement (La Belle endormie ; *Complexe d'Œdipe* ; Asystolie) ou symboliquement car privés de leur rôle de père (Un Vrai Homme ou éros et thanatos), ils délèguent l'éducation du garçon à la femme. Le deuxième point commun pour tous est la place dominante voire écrasante qu'elles, ces femmes au fort caractère, prennent auprès de leurs fils ; la relation qu'entretiennent ainsi les héros avec leur mère est singulièrement problématique. Le cas du héros d'Asisolija, par lequel nous avons commencé, serait probablement l'exemple le plus illustre de la dépendance affective dont se caractérise la relation fils/mère dans les œuvres étudiées.

Le personnage de la mère apparaît dans le récit lors de la scène de l'enterrement du père pour vexer et faire peur à son petit garçon qui ne comprend pas la situation. Ce comportement à l'instar de méthodes d'éducation employées dont, par exemple, le silence en guise de punition, laisse entrevoir le caractère du personnage<sup>114</sup> ; nous comprenons qu'il s'agit d'une mère sévère qui veut faire de son fils un « être digne », professant les mêmes principes de vie qu'elle (entre autres, indifférence pour l'argent et le confort de vie). Cela explique pourquoi la relation entre le fils et la mère est souvent affectée par le sentiment de honte qu'il éprouve : le héros se reproche de ne pas être à la hauteur des attentes de sa mère. S'il lui arrive de se rebeller, cette révolte reste sans conséquence pour l'image de la mère parfaite, voire la renforce et rend le lien affectif encore plus solide. Par exemple, lors d'une scène de colère à l'adolescence, le héros accuse sa mère de continuer à vivre après la mort de son père ; un temps de tension dans leur relation est évoqué. Pourtant, cette période de dégradation de la relation mère-fils, est estompée dans le récit par les sentiments de honte et de contrition éprouvés par le héros, d'autant plus amplifiés lors de l'hospitalisation de sa mère, victime d'un malaise. De l'hôpital, la mère lui adresse des messages afin de l'aider à vivre sans elle, ce que le héros interprète comme le signe de l'amour absolu, que seule la mère idéale est capable d'offrir et qui fait d'elle aux yeux du fils un être idéal, comme si cet amour maternel la sanctifiait. Voilà pourquoi même les punitions infligées (le silence, une gifle) sont interprétées comme des preuves d'un amour maternel sacré : « La mère pardonne parce

---

<sup>114</sup> Quelques éclaircissements sur le caractère du personnage de la mère sont donnés au lecteur : présence d'un père idolâtre ; espoir de devenir actrice et son échec ; l'avortement et la séparation d'avec le premier homme qu'elle a connu, « indigne d'elle », ce qui le conduit à la déchéance ; rejet de la famille de son mari qu'elle a épousé sans l'aimer...

qu'elle comprend tout... Quand elle le punissait, par le silence, ne lui adressant plus la parole, mais en même temps lui pardonnant... Quand elle le gifla – à la place de cette punition d'enfance - il se mura dans le silence. Elle souffrait et pardonnait...<sup>115</sup> ».

La mère, telle Dieu sait punir pour remettre sur le droit chemin. En dépit de sa propre souffrance, elle sait pardonner. Puisqu'elle est l'incarnation parfaite de l'amour et de la justice, point de révolte possible pour son fils. La dernière scène où nous le voyons face à sa mère, évoque justement l'échec programmé de toute revendication. Elle commence par un cri de colère - « Je veux vivre ! Vivre ! » - mais se termine par un demande de pardon avec une mise en scène hautement symbolique :

« Мальчик вскрикнул: “Мама!”. Никто не отозвался. “Мама, я тебя люблю!”. Безмолвствует. “Мама, мама!”. Голосом, полным покоя, она возвращает себя в этот мир. “И я люблю тебя, мой сын!”. Он стоял на коленях у ее кровати... Плакал в темноте, обнимал, как это мерещилось ему, безумно — умирающую, уходящую в отчужденное мертвенное молчание. Но так и не в силах осознать, что же вымаливал, только беспомощно, жалко плакал... ».

A la lecture de cette scène, nous sommes frappée par la violence psychologique infligée au fils par la mère : des remarques du narrateur omniprésent nous indiquent que la mère éprouve du plaisir à faire souffrir, voire à torturer son fils<sup>116</sup> avant de se murer dans le silence reproduisant la scène de punition fréquente dans l'enfance du héros. Il retrouve ainsi sa place d'enfant terrifié à l'idée de ne plus être aimé, d'être abandonné par sa mère comme il l'a été par son père. La fin de la scène est significative : redevenu un petit garçon (« mal'čik »), à genoux devant sa mère, il implore son amour.

Nous avons évoqué précédemment le pouvoir oppressant exercé par la mère sur Iridij qui voit en elle, à l'instar du héros de Pavlov, l'incarnation de la Morale, Morale Soviétique, reniant et réprimant sévèrement tout ce qui a rapport à la sexualité. Voici pourquoi tout acte d'activité sexuelle devient pour Iridij une sorte de confrontation avec la loi maternelle comme

---

<sup>115</sup> « Мама прощает, потому что все понимает... Когда наказывала молчанием, лишая общения: но прощая... Когда дала пощечину — вместо этого детского наказания — и он замолчал. Она страдала и прощала...».

<sup>116</sup> « И, чувствуя, что мучила его — получая удовольствие, великодушно, вдруг: “Ты можешь отдать меня в дом престарелых...”»

le décrit une scène de masturbation d'Iridij adolescent où il croise le regard de sa mère représentée sur une photo accrochée au dessus de son lit:

« Неожиданно он натолкнулся на такой взгляд – взгляд Чистоты, взирающей на Грязь: мать смотрела на него уже не просто с негодованием, а прямо-таки отвергая его причастность к роду человеческому. Внезапно со злобой затравленного хорька Иридий Викторович закричал тоненьким голосом: «На, смотри, смотри!..» – и принялся остервенело разрабатывать растяжимость. «На, вот, вот, смотри, смотри!..» – и вдруг его словно долбануло током, и, скорчившись калачиком, он сдавленно взвыл: «До чего законно!..», хотя потрясение это уж никак нельзя было без оговорок назвать наслаждением<sup>117</sup> ».

La contestation de la loi maternelle, avec pour argument la légitimité de la recherche du plaisir, permet à Iridij, certes, d'aller au bout de son activité, pourtant, comme le souligne le narrateur, on peut difficilement parler de jouissance : le plaisir reste coupable car impropre. Cette unique tentative de révolte contre la loi maternelle lui interdisant tout plaisir sexuel se retourne donc également contre lui : désormais, le seul moyen qui lui permet de vivre sereinement sa sexualité est une décapitation symbolique de ses partenaires pour qu'elles ne puissent pas le voir, le juger comme sa mère. Ainsi, il arrache la tête de la « cavalière » de la photo pornographique pour vivre ses temps les plus heureux<sup>118</sup>, et rêve que son épouse soit aussi sans tête<sup>119</sup>. Le regard féminin, expression de la loi maternelle, lui était devenu insupportable, mais la peur de la mère/épouse était encore plus forte. La seule contestation qu'il osera faire, après sa crise cardiaque, sera d'interdire à Ljalja de l'appeler *Iriša* (diminutif féminin).

De toute évidence, ces mères autoritaires s'inscrivent aisément dans le cadre de ce que les psychanalystes nomment « mère castratrice » c'est-à-dire des femmes qui veulent dominer dans la relation avec leurs enfants et notamment avec leur fils. Au final, les mères castratrices contrarient, consciemment ou inconsciemment, l'épanouissement de l'enfant par des brimades

---

<sup>117</sup> MELIHOV, Alesandr. Op. cit., p.267.

<sup>118</sup> « С этого дня он начал жить со всадницей, отсутствие головы у которой делало ее лишь еще более дружелюбной и уступчивой. Так Иридий Викторович был счастлив с женщиной в первый и последний раз: она не наблюдала за ним и не могла иметь мнения о нем ». MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 267.

<sup>119</sup> « Если бы Ляля тоже была без головы!.. Она бы не видела, что он делает, и можно было бы спокойно включить свет и... Он мог бы делать что вздумается ... Если бы Ляля была без головы, он сначала посмотрел бы от пуза, как там и что, – он же ни разу не видел ее при свете, а посмотревшись... Без головы все было бы преотлично ». Ibid., p.308.

et autres entraves à l'affirmation de son indépendance, ce qui l'empêche de mûrir psychologiquement pour passer du stade de l'enfance à l'âge adulte, au sens psychanalytique du terme. L'infantilisme psychique ainsi entretenu est mis en exergue dans les cas des héros du chapitre par des scènes où ils apparaissent réduits littéralement au stade infantin : le héros de Bortnikov est forcé de redevenir nourrisson (dans sa folie, la mère veut l'allaiter), tandis que celui de Pavlov retrouve la condition de nouveau-né autrement, sur son lit de mort : « Petite barbe, menton rond, lèvres molles, nez pointu cartilagineux... Il ressemble à un instituteur. Un visage jeune, mais déjà tourmenté et bouffi. Un petit bonhomme nu emmaillotté dans des langes dans un hôpital public imprégné d'odeur de chlore. Un petit garçon qui aimait tout le monde<sup>120</sup> ».

« Petit bonhomme nu emmaillotté dans des linges » fait surgir l'image du nouveau-né que nous aurions pu interpréter comme un topos connu de « la mort comme deuxième naissance » dans un contexte différent. La description physique est dominée par l'idée de fatigue (« visage excédé et bouffi ») et de faiblesse de caractère, alors que la dernière phrase verbalise à nouveau l'idée de dépendance affective : « petit garçon qui aimait tout le monde » signifierait « petit garçon qui voulait être aimé de tout le monde<sup>121</sup> ».

D'autre part, la castration psychologique évoque l'image de la castration physique, de la privation du phallus. Or, privé de son sexe, le corps de l'homme se féminise, et c'est justement par l'image d'un homme devenu allégoriquement femme qu'est illustrée la castration des héros : « Je suis une femmelette. J'ai été élevé par une femme » finit par dire le héros *d'Asitolija* ; Iridij se voit constamment appeler par sa mère et son épouse par un diminutif féminin – *Iriša* ; le héros de Bortnikov est forcé de reprendre la place de sa sœur après sa mort.

Dans ce contexte, la stérilité des trois héros sur les quatre ne surprend pas ; elle est, en fait, une conséquence logique de la castration. Ce qui est intéressant est l'inversion des rôles entre le fils et la mère qu'elle peut induire, avec le rôle paternel délégué au fils par la mère.

---

<sup>120</sup> « Бородка, безвольный подбородок, пухлые губы, заостренный хрящеватый нос... Похож на учителя. Молодое, но уже измученное одутловатое лицо. Голенький спеленутый человечек в типовой пропахшей хлоркой городской умиральной. Мальчик, который всех любил ».

<sup>121</sup> « Эта жалость к себе, как ни странно, питалась чувством собственного достоинства, потому что все должны были его любить, то есть жалеть, согревая в нежных теплых лучах ».

Dans *Asystolie*, le rôle décisif de la mère pour la vie personnelle de son fils est souligné à maintes reprises : c'est Alla Ivanovna qui organise la rencontre entre Saša et lui pour prédéterminer ainsi leur futur mariage. Pourtant, le cordon reliant le fils à la mère n'est pas coupé après cette « concession » maternelle, bien au contraire. La dépendance affective devient encore plus aiguë, car la mère commence à manipuler son fils, le rendant coupable de la délaisser. L'installation du héros avec Saša chez elle (en raison de difficultés financières) ne fait qu'empirer la situation : la mère cherchera à nuire à la vie intime du couple, faisant son apparition « par hasard » dans le salon où les époux sont logés. Un autre moyen de s'assurer de la présence de son fils à ses côtés sera, donc, l'inversion des rôles « parent/enfant » (« Je ne suis pas ta mère – je suis ta fille désormais » lui annonce-t-elle) ce qui lui permet de culpabiliser le fils, qui se retrouve ainsi dans la position du parent abandonnant son enfant et non pas du fils quittant sa mère pour vivre sa vie d'adulte. D'autre part, elle prend littéralement la place de l'enfant dans son couple : comment peut-il donner naissance à un enfant, s'il a déjà un « enfant » à sa charge, sa mère ? L'arrivée de son propre enfant sera perçue comme une deuxième trahison au regard de sa mère.

Notons qu'à l'instar du couple Iridij/Ljulja, l'épouse, Saša, fonctionne pour le héros comme un substitut de la mère : la fusion des rôles est rendue d'autant plus visible qu'il y a un véritable passage de relais entre les mains de ces deux femmes. Certes, on ne peut pas dire que Saša est un homologue de la mère, car si elle aussi a une tendance à la possession et à la domination, elle n'est pas aussi autoritaire, aussi « forte », si l'on peut dire, que la mère. Néanmoins, c'est bien une épouse au rôle maternel que le héros aimerait trouver en elle, et ses caractéristiques en sont propices : femme médecin, un peu plus âgée que lui, avec une inclination à la compassion fortement développée. Comme le rôle de Saša dans le couple est celui d'épouse salvatrice, sa compassion doit être tournée de toute évidence vers son objet principal, son mari ; c'est pourquoi, lorsqu'elle pense être enceinte, elle décide d'avorter : « Ejecter cette vie pour en libérer tous<sup>122</sup> ». Le couple restera stérile, d'une stérilité qu'approuvera entièrement la mère, Alla Ivanovna.

Le héros *d'Asystolie* n'est pas le seul parmi les héros de la littérature russe contemporaine à vivre ce type de situation. Nous pensons, en particulier, au couple mère/fils

---

<sup>122</sup> « ... ВЫКИНУВ ЭТУ ЖИЗНЬ ВСЕХ ОСВОБОДИТЬ ».

dans Sincèrement votre, Chourik de L.Ulickaja<sup>123</sup>. Dans ce roman, le héros grandit dans une famille composée uniquement de femmes avec une grand-mère, pilier du foyer et une mère, Vera, ancienne actrice devenue comptable, femme d'une santé fragile. Dès la naissance de Šurik, sa mère délègue ses fonctions de mère à sa propre mère, préservant ainsi sa position d'enfant, et ce pour toute sa vie, car son fils prendra le relais à la mort de la grand-mère (à noter qu'il appelle sa mère non pas « maman », mais par son prénom au diminutif « Veročka ») : « Peu à peu, Véra avait pris la place que revenait autrefois au petit Chourik, et Chourik, un Chourik adulte, mais avec les chaudes joues vermeilles de l'enfance, remplaçait Élisaveta Ivanovna de son mieux. Et ses attentions maladroitement procuraient plus de plaisir à Véra que celles de sa mère : c'était un homme<sup>124</sup> ».

Elle n'a pas besoin d'exprimer le vœu de rester auprès de son fils comme l'unique femme de sa vie : Šurik lui voue une admiration sans bornes, c'est pourquoi, lorsqu'il réalise l'inversion du statut « parent/enfant », il ne peut que l'accepter de tout cœur. Bien que Šurik, contrairement au héros d'*Asystolie*, se réjouisse de pouvoir s'occuper de sa mère comme si elle était sa propre fille, cela ne change rien au niveau de sa parenté réelle : la mère qui occupe la place de son enfant, le prive de la possibilité de devenir père physiquement avec une autre femme. Cela explique pourquoi, bien que les raisons données par le récit soient autres, l'enfant conçu par Šurik avec Valerija ne naîtra pas<sup>125</sup>.

L'admiration de Šurik pour *Veročka* qui n'assume donc pas ses fonctions de mère, fait d'elle l'incarnation de la femme idéale ; elle est la seule que Šurik accepterait d'épouser si elle n'était pas sa mère, ce qu'il lui annonce sur un ton de plaisanterie. Cette phrase hautement

---

<sup>123</sup> Ljudmila Ulickaja est une figure majeure de la littérature russe contemporaine, auteur de plus d'une vingtaine d'œuvres traduites en 25 langues ; connue internationalement, elle est lauréate de différents prix russes et étrangers. ULICKAJA, Ljudmila. « Iskrenne vaš Šurik », *Novyj mir*, 2004, N°1-2. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/1/ulic.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/1/ulic.html); [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/2/u4.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/2/u4.html). Consulté le 17/07/2016. Traduction française : OULITSKAĀ, Ludmila. *Sincèrement vôtre, Chourik*, trad. Sophie Benech, Paris : Gallimard, 2006. 568 p.

<sup>124</sup> OULITSKAĀ, Ludmila. *Sincèrement vôtre, Chourik*, trad. Sophie Benech, Paris : Gallimard, 2006, p.133.

<sup>125</sup> On peut poursuivre la comparaison entre les deux héros et évoquer l'échec social et sentimental commun : Šurik vit de traductions et de cours particuliers qui, certes, lui apportent un certain confort financier, mais non pas stabilité et reconnaissance, sans parler de l'épanouissement personnel ; le héros d'*Asistolija*, peintre de talent au début, finit par travailler dans un bureau et, pour pouvoir gagner davantage d'argent, par peindre des portraits sur commande (ce qu'il vit comme une humiliation). Ils sont également en échec dans leur vie privée ; bien que Šurik ne voie la sexualité ni d'un mauvais œil (il éprouve du plaisir et s'émerveille devant sa puissance), ni sous l'aspect thanatique, avoir une vie sexuelle épanouie ne lui assure pas le bonheur sentimental. D'abord, parce que la jeune fille dont il reste toujours amoureux, vit en émigration ; mais avant tout à cause de sa vénération de la mère.

significative suggère au lecteur avisé que le couple Veročka/Šurik fonctionne, bien qu'en toute innocence, selon le schéma freudien du complexe d'Œdipe.

La base théorique du complexe d'Œdipe, concept fondamental de la théorie de Freud sur la sexualité humaine, postule un désir de l'enfant (entre 3 et 4 ans) développé pour le parent de l'autre sexe et une hostilité envers le parent du même sexe. Comme l'indique le nom retenu par Freud pour cette théorie, ce complexe - bien que considéré comme commun aux enfants des deux sexes - était pensé et articulé avant tout autour de la sexualité masculine : le fils désirant la place du père auprès de sa mère.

Si le rôle maternel, la figure maternelle apparaissent comme fondamentaux dans le développement du comportement complexé des héros face à la sexualité (souvenons-nous du regard maternel outré qui pétrifie Iridij (Un Vrai Homme ou éros et thanatos), de la masturbation avec une aiguille à tricoter de la mère (*Complexe d'Œdipe*)), qu'en est-il du désir œdipien à proprement parler ? du désir incestueux, conscient ou inconscient, du fils pour sa mère ?

Les textes étudiés présentent, en effet, des scènes à caractère ambigu. Par exemple, lorsque le héros d'Asystolie pleurant au chevet de sa mère et lui déclarant son amour, l'embrasse (par maladresse ?) sur la bouche :

« Когда порывался поцеловать, ткнулся неловко в губы — и почувствовал вдруг это: ее пьяный кислый поцелуй. Стало страшно, стыдно, омерзительно, как было в детстве, когда чувствовал это — запах вина на ее губах — и когда уже она лезла со своей нежностью, а он почти с ненавистью не давался, уворачивался, презирая свою пьяную мать ».

Certes, la scène citée ici est exempte de toute notion de désir : le baiser maternel n'éveille qu'une répulsion chez le fils, forcé jadis à être objet des pulsions affectives de sa mère. Pourtant, c'est bien lui qui l'achète chaque fois, lorsqu'il espère avoir un rapport sexuel ; en fait, dégoûté, enfant, par les baisers de sa mère ivre, devenu adulte il s'assure de retrouver leur goût avec les autres femmes.

Chez Bortnikov, comme nous l'avons évoqué précédemment, la relation œdipienne se réalise littéralement. L'acte incestueux intervient après la disparition soudaine de la sœur : la mère devenue folle de chagrin voit son fils vêtu de la robe rouge de sa sœur (il l'enfile par pulsion) et la croit ressuscitée. Depuis, elle ne le laisse pas s'éloigner d'elle, jusqu'à l'attacher

à une ficelle pour la nuit, pour qu'au petit matin elle puisse commencer à embrasser son visage, à caresser son corps dont les organes sexuels:

« Она мяла и целовала меня. Резинки в моих трусах были тугие. Они скатывались в жгут. А она... Она ни на секунду не останавливалась! Ей было так хорошо... Очень хорошо... [...] А потом я перестал слышать. Она спускалась все ниже и ниже. По мне. Пока не исчезла под одеялом! Я перестал слышать. К моим ногам прихлынул огонь... Так долго. И так быстро...<sup>126</sup> ».

Certes, nous n'avons pas d'indication directe qui permettrait d'affirmer que l'acte sexuel a eu lieu, mais le déroulement de la scène (la mère qui embrasse le visage et disparaît sous la couette), l'évocation de l'élastique qui tient le slip du héros (que la mère probablement enlève), son état d'hébétude à la fin (orgasmique ?) le laissent supposer<sup>127</sup>. Pourtant, de toute évidence, à l'instar du héros de Pavlov, le jeune garçon est très loin d'éprouver une émotion positive face à cette situation (que l'on pourrait qualifier de viol !), à l'inverse, visiblement, de sa mère.

Si les cas des héros cités ci-dessus paraissent clairs : le désir du fils est absent dans les deux cas, la relation fils/mère dans la nouvelle de Lipskerov, pourrait, en effet, comme l'indique d'emblée son titre, être placée dans le cadre du complexe d'Œdipe classique. Son héros grandit, donc, seul avec sa mère puisque le père, avant de disparaître complètement, s'absente pour de longues et lointaines missions professionnelles. Lorsqu'il revient de temps à autre, la réaction du fils ne laisse pas de doute sur sa nature de jalousie féroce : délogé du lit conjugal où en l'absence du père il dort avec sa mère, le petit garçon, fait tout pour empêcher le déroulement paisible de l'accouplement de ses parents. Une autre scène de la vie quotidienne avec la mère restée seule, peut également facilement suggérer une telle lecture ; il s'agit d'une scène de punition, devenue rituelle, regorgeant de motifs sadomasochistes où la mère fouette les fesses nues du fils avec la ceinture du père. En effet, la douleur se mêle au plaisir car la punition se termine toujours par une réconciliation chaleureuse : la mère

---

<sup>126</sup> BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p. 368.

<sup>127</sup> Il est important de noter que la scène ne se passe pas à proprement parler entre le fils et la mère, car la mère croit être avec sa fille revenue des morts, ce qui rend son interprétation encore plus difficile : devons-nous y voir une allusion au penchant homosexuel de la mère incestueuse (d'autant plus qu'une relation homosexuelle de la mère est décrite dans le roman) ? Aurait-elle abusé également de sa fille ? Qui est l'objet réel de son désir sexuel ? Était-elle au courant de la relation incestueuse entre ses enfants ? En absence du père, c'est de toute évidence, Olga qui est la figure centrale de ce triangle malsain.

Notons également, que, pour les psychanalystes, le penchant nécroérotique du héros pourrait être mis en lien avec le complexe œdipien refoulé.



embrasse les fesses de son fils, le chérit pour se faire pardonner, tandis que le fils, bien qu'il lui dise ne plus l'aimer pour la faire souffrir à son tour, l'adore à ce moment précis. De toute évidence, le narrateur fait tout pour favoriser une lecture sexuelle de la scène car il précise qu'il éprouvait après la fin de la punition « une jouissance de l'apaisement de la douleur ». Dans la suite de la scène, le caractère ambigu de la relation entre la mère et le fils se manifeste de manière encore plus appuyée : la réconciliation aussitôt commencée après la punition du soir n'aboutit que dans la nuit, au lit partagé par la mère et le fils. Analysons cette scène en détails :

« она все горше плакала в ночи в одеяло, и я смотрел на ее расплывшиеся по телу груди, и представлялись они мне прозрачными, стеклянными, доверху наполненными водой. А в той воде плыли маленькие экзотические рыбки гуппи, и тыркались они в веснушчатую кожу, мечтая о большой реке. И тогда я шел на кухню, брал кусок хлеба, возвращался и кормил рыбок. Мать глухо стонала, рыбки куда-то уплывали, и внимание мое приковывало то место, из которого я появился на свет. Я трогал его, теплое и странное, и удивлялся, что у нее все по-другому, будто я ей не родной, а она просыпалась и со сна подставляла мне горшок. Мой живот с наслаждением сдувался, и я засыпал, уткнувшись в подмышку, пахнущую вермишелевым супом<sup>128</sup> ».

La scène se prête facilement à une double lecture car tout y figure pour que le doute persiste chez le lecteur : nous remarquons que la mère dort nue (le garçon voit ses seins et son sexe), qu'elle pousse des gémissements sourds quand le fils « nourrit les poissons dans ses seins » (nous reviendrons sur cette image ci-dessous), que le ventre du garçon se dégonfle quand il urine dans le pot de chambre que sa mère lui tend, ce qui lui procure une jouissance, et qu'il s'endort aussitôt. Il est difficile de ne pas y voir une ressemblance avec l'acte sexuel.

Néanmoins, une lecture interprétative hors du contexte du complexe d'Œdipe est également possible. En effet, le regard posé par le petit garçon sur le corps nu de sa mère est exempt de connotation sexuelle à proprement parler ; le garçon qui a, apparemment, entre sept et huit ans, découvre le sexe de la mère c'est-à-dire le sexe féminin, ce qui équivaut à la découverte de l'existence de l'autre sexe, de l'autre qu'est la femme. Son étonnement, exempt de toute excitation, devant l'étrangeité du corps/sexe féminin va dans le même sens : « Je le

---

<sup>128</sup> LIPSKEROV, Dmitrij. Op. cit., p. 381.

touchais, chaud et bizarre, et m'étonnais que tout fût différent chez elle, comme si je n'étais pas son propre fils<sup>129</sup> ». La fin de la scène où nous avons une évocation de l'odeur d'une soupe émanant de l'aisselle maternelle, ne suggère aucune autre lecture que le bonheur des retrouvailles du corps maternel par l'enfant.

La découverte du sexe maternel autour de laquelle se construit la scène analysée, est également l'un des concepts clé de la théorie freudienne sur l'angoisse de castration et la pulsion de mort. Dans son texte de 1922, *La tête de Méduse*, à travers le mythe de Méduse Freud tente de saisir l'impact de la « peur du féminin » lorsque l'enfant fait la découverte du sexe maternel. Selon Pardo Éléonore, chez Freud « la tête de Méduse représente l'organe maternel adulte entouré d'une chevelure de poils dont la vision jette l'épouvante car évoque la castration. [...] Voir Méduse relève d'un renversement. La mère, d'objet d'amour devient objet de désir, ce qui crée chez l'enfant une angoisse d'inceste et de castration<sup>130</sup> ». Les deux points principaux de cette découverte sont donc les suivants : l'effroi dû à l'angoisse d'inceste et de castration. Mais avant tout la tête de Méduse est une image phobique qui traduit un désir de jouissance. Or, chez le petit garçon de Lipskerov, nul effroi, mais de l'étonnement, nul désir sexuel du corps maternel, mais une envie de le réintégrer, de retrouver la communion parfaite avec le sein maternel ce qui nous semble se produire à la fin de la scène : le petit garçon s'endort, sa tête contre l'aisselle de la mère sentant l'odeur d'une soupe de vermicelle.

Les trois scènes analysées montrent que si l'on veut parler du complexe d'Œdipe concernant la relation entre les héros et leurs mères, on doit admettre un caractère particulier à cette relation, hors le schéma basique freudien, puisqu'aucun des héros ne désire sa mère. En fait, à notre avis, s'il y a une notion du désir de leur part, il est loin d'être de nature sexuelle à proprement parler. En effet, comme nous allons le voir maintenant, leur désir du corps maternel se traduit par un désir de communion idéale avec lui, celle du fœtus dans le sein maternel.

---

<sup>129</sup> « Я трогал его, теплое и странное, и удивлялся, что у нее все по-другому, будто я ей не родной».

<sup>130</sup> PARDO, Éléonore. « Le regard médusé ». *Recherches en psychanalyse*, 2010/1 (n° 9), p. 87. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-84.htm>. Consulté le 10/06/2016

## *Œdipe et désir du néant maternel*

A notre avis, la recherche de la mort par les héros est la seule solution possible qui permet de retrouver la communion absolue avec le corps maternel. Dans cette optique, la réaction du héros de Bortnikov face au comportement maternel de plus en plus agressif (comme dans la scène où il porte sa mère sur son dos qui essaie de l'étrangler) prend tout son sens. Dans la scène finale du roman, le narrateur, jeté au fond d'un trou dans la terre, que sa mère avec d'autres patientes de l'hôpital psychiatrique a creusée pour lui, s'y laisse enterrer :

« Я лежал тихо-тихо. Я так хотел. Да. Я сам все устроил? Все это? Да, наверное. Может быть... Может быть... Я так хотел здесь остаться. В этой яме. Быть вот так. Именно так... В этом доме... В этой яме. И что теперь? Что? Только шорох земли... И все. Паденье земли. И все. Осыпание... Как шепот. Как тихий зов. Шепоты земли... Она права. Моя мать. Ты права, мам... Так и есть. Теперь все... Пусть так... Мне все равно. Пусть. Мне хорошо. Теперь только шепот земли... И тихо. Потом все тихо... Да. И еще раз да...<sup>131</sup> ».

Nous savons que dans la culture traditionnelle russe, la terre est considérée comme deuxième mère de l'homme et mourir équivaut à retrouver son sein. L'écriture de la scène où le trou se substitue à la « maison » (« Dans cette maison... Dans cette fosse ») et la terre se substitue à la mère (« Un chuchotement de la terre... Elle a raison... Ma mère ») pour créer ainsi un nœud sémantique « mère/terre/maison » va dans le même sens.

Chez Lipskerov, l'idée de retrouver le corps maternel dans la mort se réalise littéralement. Voici ce qui se passe après le suicide du héros d'*Complexe d'Œdipe* : transformé en guppy, il nage dans un fleuve bleu avec des centaines d'autres guppys qu'il ramène vers le sexe de la femme géante flottant au milieu du fleuve :

« Я плыву по синей реке, лениво шевеля плавниками. Мой хвостик - словно разводы бензина в воде. За мной плывут сотни таких же, как я, и все мы радуга на воде.

Посреди реки лежит прекрасная женщина с большой белой грудью. И вообще она вся белая. Лишь внизу живота горит рыжее солнышко. Я увлекаю всю стайку к нему и, скользнув в его лучах, рождаюсь вновь<sup>132</sup> ».

---

<sup>131</sup> BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p. 442.

<sup>132</sup> LIPSKEROV, Dmitrij. Op. cit., p. 399.

Si Bortnikov fait appel à la culture traditionnelle russe pour exprimer l'idée du néant maternel grâce au recours à l'image de la terre accueillant le héros, le choix de Lipskerov d'utiliser l'image de l'eau peut être apparenté à son symbolisme poétique. Ainsi, d'après Gaston Bachelard qui consacre une série d'ouvrages à l'étude du symbolisme poétique des quatre éléments fondamentaux, c'est l'eau qui aide à « mourir totalement », à procéder à « une dissolution complète » car elle rend la « mort élémentaire » : « L'eau est alors un néant substantiel<sup>133</sup> ». D'un autre côté, des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer, elle berce comme une mère, voici pourquoi on peut dire que « l'eau nous rend notre mère<sup>134</sup> ». Il n'y a, donc, pas de doutes : la femme flottant au milieu du fleuve que pénètre le héros de Lipskerov est sa mère, disparue il y a longtemps, qu'il a rêvée de retrouver depuis.

Mourir lui permet donc de retourner au néant originel, néant du corps maternel d'avant sa naissance, avec une résurrection qui s'en suit. Cette résurrection semble contredire la dissolution complète promise par l'eau dont parle Bachelard. Mais la symbolique de l'eau est loin d'être univoque – dit Bachelard – souvent, elle mêle les symboles ambivalents de naissance et de mort. L'interprétation psychanalytique de C.G. Jung, cité par Bachelard, va dans le même sens : le désir de l'homme, dit Jung, « c'est que les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et froide étreinte soient le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil, le re-enfante dans ses profondeurs... Jamais la vie n'a pu croire à la Mort !<sup>135</sup> ».

L'image du poisson – symbole la résurrection du Christ dans le christianisme - vient appuyer l'idée de résurrection rêvée par le héros de Lipskerov<sup>136</sup>, comme l'image de pénétration du sexe maternel vient exprimer l'idée de ré- enfantement. En fin de compte, le héros se fait ré-enfanter lui-même en prenant la place de son père. Ainsi, chez Lipskerov, la relation fils/mère bien qu'annoncée par le titre comme freudienne échappe à sa logique parce que le complexe d'Œdipe de Freud ne prévoit pas de ré-enfantement comme objectif du désir incestueux. En fait, le héros de Lipskerov, maître de sa propre résurrection, semble être une illustration parfaite de la confusion de deux figures fondamentales du modernisme russe et

---

<sup>133</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p.125.

<sup>134</sup> Ibid., p. 177-178.

<sup>135</sup> Ibid., p. 99.

<sup>136</sup> Il est à noter que la mère dans le roman de Bortnikov a également un lien constant avec l'eau et les poissons : partir à la pêche, se retrouver en contact direct avec le fleuve semble être un besoin primaire chez elle ; dans une scène, elle partage ses poissons avec sa filles en délaissant le fils. Ici, la présence du poisson suggère la nature primaire de la mère - le poisson étant une créature chtonienne – mais privé d'idée de résurrection.

européen, à savoir d'Œdipe freudien et Dionysos. D'après A. Ètkind, la figure de Dionysos fut pour la pensée intellectuelle du modernisme russe ce qu'a été Œdipe freudien pour le modernisme européen. C'est Dionysos d'inspiration évidemment nietzschéenne – dit Ètkind - qui devient la figure centrale dans le symbolisme russe : à l'instar d'Œdipe freudien, la figure de Dionysos exprime une image universelle, issue de l'inconscient de la nature humaine, tout en étant à son opposé. Si pour Œdipe l'amour et l'instinct de mort sont deux forces contradictoires, la nature même de Dionysos suppose leur synthèse puisqu'elle consiste en un cycle de mort et de renaissance<sup>137</sup>. Le culte de Dionysos à l'Age d'argent, dont V. Ivanov fut le porte parole, explique, pour Ètkind, pourquoi dans la pensée de Sabina Špil'rejn « Dionysos se réduit à Œdipe qui est allé trop loin. C'est Œdipe qui aime sa mère jusqu'à s'identifier à elle et par conséquent s'engendre lui-même<sup>138</sup> ».

La deuxième particularité du complexe d'Œdipe, tel qu'il est décrit chez Lipskerov et Bortnikov, commune aux deux œuvres cette fois (car nous remarquons que chez ce dernier le retour au néant originel ne prévoit pas de renaissance), est l'image de la mère : chez les deux auteurs, aussi bien chez Lipskerov dont le héros renaît après avoir retrouvé le stade prénatal, que chez Bortnikov dont le héros rêve de « dissolution complète » dans le néant maternel, la figure de la mère dépasse le cadre d'un être humain. Autrement dit, la mère est envisagée dans sa dimension universelle, comme une réplique de la nature : elle est l'incarnation même de la nature, de sa puissance vitale et dangereuse à la fois. Lorsque le héros de Lipskerov décrit sa mère, il évoque sa grande taille, représentative des femmes originaires de Sibérie, qui fait d'elle à ses yeux une « chienne vigoureuse » (*mogučaja suka*) ; le narrateur de Bortnikov évoque à plusieurs reprises le don naturel étrange, de savoir communiquer avec la flore, que possédait sa mère. D'autre part, comme nous l'avons vu, les deux scènes de mort font un parallèle entre le corps maternel et une matière primaire - la terre et l'eau ; mais le corps maternel est plus qu'une seule matière, il les englobe toutes à la fois. Dans la citation tirée d'*Complexe d'Œdipe* où la mère flotte au milieu du fleuve, on peut voir la présence d'une autre matière – le ciel. Les trois éléments – le ciel, le corps maternel et l'eau – fusionnent : la couleur du fleuve est d'un bleu ciel, le banc de poissons comme un arc en ciel et le sexe maternel est assimilé au soleil (notons cette poétisation du sexe maternel). Dans une autre scène de rêve, la fusion des matières dans le corps maternel atteint sa plénitude :

---

<sup>137</sup> ÈTKIND, Aleksandr. *Éros nevozmožnogo : istorija psihoanalisa v Rossii*. Sankt-Peterburg : Meduza, 1993, p. 67-68.

<sup>138</sup> Ibid., p. 184.

« Посреди реки, едва касаясь телом поверхности, лежит прекрасная женщина. Ее бледное, сливающееся с туманом тело почти парит. ... На правой груди сидит птичка. Видимо, она приняла маленький коричневый сосок за яблочную косточку, а теперь не знает, что делать. Правое колено женщины слегка отведено в сторону, и внизу живота поблескивает рыжее солнышко. [...] Она выходит из воды, осторожно стряхивает в реку зазевавшихся рыбок и идет, большая, по мягкой траве. Потом отталкивается от земли, медленно парит в воздухе и под черным небом кувывается, как парашютист в небесах...<sup>139</sup> ».

Le corps de la femme – il est significatif que le narrateur ne le définit jamais comme étant maternel : ceci placerait son rêve dans le contexte du complexe œdipien basique – se confond, ici, avec celui de la nature, une mère primaire, éternelle et projetée dans l'infini.

Ainsi, le complexe d'Œdipe, tel qu'il est pensé chez les auteurs analysés, pourrait être envisagé dans une dimension universelle : c'est la nature et son néant originel qu'aimeraient retrouver les héros de Lipskerov et Bortnikov , celui de Pavlov, redevenu symboliquement un nouveau-né, et, dans une certaine mesure, de Melihov, car seul ce néant originel leur promet une fusion idéale avec le corps maternel, leur seul repère en l'absence de père et de paternité<sup>140</sup>.

Nous allons maintenant nous intéresser au troisième pilier de toute conception de la sexualité, la femme. Comment est envisagée la sexualité féminine par les héros ? Quelle représentation en font les romans ?

---

<sup>139</sup> LIPSKEROV, Dmitrij. Op. cit., p. 394.

<sup>140</sup> Dans son article *Èdipov kompleks sovetskoj civilizacii*, Mihail Èpštejn propose une thèse très intéressante d'après laquelle l'homme soviétique serait un Œdipe prenant la place de Prométhée dans son désir de maîtriser, posséder la nature vue comme sa mère. ÈPŠTEJN, Mihail. « Èdipov kompleks sovetskoj civilizacii ». *Novyj mir*, 2006, N°1. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/1/ep7.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/ep7.html). Consulté le 15/07/2016.

## *Sexualité féminine : Séductrice perverse et Epouse Salvatrice*

Trois sur les quatre héros de ce chapitre découvrent la sexualité avec une femme, décrite explicitement comme une séductrice voire Séductrice.

Nous avons évoqué la compassion du héros de Pavlov éprouvée pour le mâle dans la scène de l'accouplement des chiens. En fait, sa vision de l'accouplement comme quelque chose de « douloureux », « répugnant » où le mâle est piégé par la femelle, nous laisse comprendre qu'il ne s'agit pas pour lui d'une simple observation de la vie courante de la rue, mais d'une projection de sa propre expérience. En effet, cette scène des chiens lui revient à l'esprit alors qu'il se trouve chez un dermato-vénérologue: son premier rapport sexuel s'est soldé par une gonorrhée, d'où des parallèles entre la scène de l'accouplement des chiens et son propre acte sexuel, dont notamment la comparaison de son amante à une « chienne infectieuse » : « Et [il se souviendra – A.S.] que la femme obtenue était une chienne infectée qui s'offrit à lui pour une nuit avec sa fleur d'amour putride. Et qu'il lui resta un fruit de cette nuit – la pourriture<sup>141</sup> ».

La métaphore de « pourriture » est celle qui exprime le mieux le caractère du personnage de l'amante, femme corrompue sous les apparences angéliques d'une Muse que le héros rencontre aux cours de dessins, où elle pose comme modèle. Admiratif de la beauté de son corps, oscillant entre la sveltesse asexuée d'un corps adolescent et la féminité naissante, il n'ose pas l'approcher ; c'est elle qui le séduira conformément au rôle qui lui est attribué dans le récit, celui d'une séductrice perverse.

La première caractérisation de la Muse – sa voix, que le héros perçoit « enrouée comme si elle était malade » - évoque déjà le motif de la maladie, de la décomposition qui sera essentiel pour tout ce qui concerne ce personnage. La scène de sexe entre le héros et la jeune fille est camouflée par le bavardage de la femme, par son corps qui éclipse la présence corporelle et spirituelle du héros comme s'il était dépossédé par ce corps féminin, cette bouche dont l'haleine « exhale une odeur de pourriture acide ». Le narrateur ne donne aucun détail d'ordre physique ou autre sur la perte de sa virginité qu'il est en train de vivre, l'émotion et la prise de conscience surviennent lorsqu'il apprend sa maladie ; ainsi, la découverte du sexe et du corps féminin reste associée à l'idée de décomposition charnelle.

---

<sup>141</sup> « И то, что доставшейся женщиной оказалась заразная сучка, подарившая себя на одну ночь вместе с гниющим любовным цветком. И что после этой ночи остался плод, ведь это и было плодом — гниль ».

En fait, l'évocation de la maladie dans la voix de la jeune femme, son odeur de pourriture étaient annonciatrices de sa corruption physique et mentale. Lorsque cette jeune femme arrive pour séduire le héros, elle se révèle de niveau intellectuel faible, préoccupée par l'argent et par sa future gloire - sa plus grande ambition est justement de devenir la Muse d'un peintre, à l'instar de Margarita de Bulgakov – et elle est prête à se vendre pour réaliser ses rêves. Les rêves, pourtant, sont ambigus car d'un côté, la jeune fille veut ressembler aux femmes des tableaux de Modigliani (image récurrente pour illustrer la Féminité éternelle), et de l'autre côté, elle veut ressembler à la Femme Fatale, la Séductrice de tous les temps. Fait comme un pastiche, le personnage de cette jeune fille se rapproche de l'image vulgarisée de la femme fatale répandue dans la culture fin-de-siècle : prostituée écervelée, cause de déchéance physique et mentale de l'homme<sup>142</sup>.

Le personnage de séductrice, qui fait découvrir la sexualité à Iridij (Un Vrai Homme ou éros et thanatos de Melihov) n'en est pas moins caricatural. La femme grâce à laquelle il connaîtra ses premiers orgasmes masturbatoires est celle de la photo pornographique rapportée de Hongrie soviétique. Le rôle ou plutôt le contexte dans lequel apparaît la jeune fille fait qu'elle est naturellement assimilée par Iridij à une prostituée. L'idée de nature diabolique, présente implicitement dans le personnage de Muse évoquée ci-dessus, est ouvertement exprimée ici: la jeune fille apparaît à Iridij perfide « comme tous les cadeaux du diable ». Le parallèle se poursuit dans la lecture que fait Iridij de l'image: la jeune fille vole au-dessus de son regard, telle une sorcière, avec le sexe masculin en guise de balai<sup>143</sup>. Le fait qu'Iridij l'appelle « cavalière » (« vsadnica ») évoque pour nous une allusion à la prostituée de Babylone, personnage du livre de l'Apocalypse qui, rappelons-le, est assise sur une bête aux apparences monstrueuses.

Pourtant, c'est le personnage de la sœur dans le roman de Bortnikov (La Belle endormie) qui incarne le mieux la sauvagerie perverse de brute femelle. Rappelons qu'une relation incestueuse existe entre le héros et la sœur, son initiatrice sexuelle. La scène où elle lui apprend, pour s'entraîner, à s'embrasser contient, comme une matrice, tous les motifs

---

<sup>142</sup> Voir à ce sujet, par exemple, DROTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : B. Grasset, 1993. 373 p.

<sup>143</sup> « Безвестный фотограф-виртуоз из братской страны словно бы ухитрился щелкнуть снизу пролетающую над ним ведьму, тоже успешную бросить встречный, насмешливо-понимающий взгляд в объектив, заодно упустив свою метлу – только самый конец ее черенка еще попал в кадр. Впрочем, это оказался вовсе и не черенок, а незрелый гриб-мухомор, вернее, даже и не мухомор, а этот самый... но не все ли равно ... ». MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., p.266.



caractéristiques pour cette vision de la sexualité féminine, qui reviennent de manière récurrente dans le cas du personnage de la sœur :

« Что-то мягкое, как теплое мясо, прикоснулось к моим губам и вошло в открытый рот. Она засунула в меня свой змеиный язык. Естественно, от такого я тут же отключился. Она меня сломала. Она меня оглушила этим своим поцелуем. Я рухнул, как гнилое дерево. Свалился к ее ногам. [...] А когда я очнулся и открыл глаза, она стояла надо мною и, склонив голову, усмехалась. Она сама удивилась! Она не рассчитала силу! Она еще не знала себя! Все вокруг кружилось, и в центре головокружения была она. Победоносная. Действительно, этим поцелуем, этим выдохом она сломала мне хребет<sup>144</sup> ».

Olga, en véritable Femme Fatale, séductrice démoniaque, possède une force de séduction démesurée à la quelle aucun homme ne peut faire face ; la violence de cette force lui sera fatale à l'instar du frère : les verbes utilisés pour décrire son ressentiment sont extrêmement parlants : *slomala hrebet, oglušila, ruhnul, svalilsja, otključilsja*<sup>145</sup>. L'évocation de « langue de serpent », de « viande tiède » pour parler du corps féminin, et de l'arbre pourri pour le corps masculin renvoient ouvertement à l'idée de diabolisme qui réapparaît dans la description des tournements nocturnes d'Olga : elle se démène dans la maison, telle une tigresse affamée. Comme possédée du démon sexuel, elle ne se calmera qu'en s'échappant pour rejoindre les soldats dans la garnison à côté ou en abusant de son frère qui, comme un zombie, se rend à sa merci. « Tigresse aux yeux brulants », « comme un feu, une flamme », avec la langue et gestes de serpent<sup>146</sup>, cette femme du diable qu'est Olga finira comme cela se doit, noyée<sup>147</sup>. La mort, nous l'avons déjà dit, lui a redonné son visage humain, sa beauté non déformée par l'instinct sexuel ; c'est une vraie beauté, « sans désir, sans frémissement, sans

---

<sup>144</sup> BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p. 109.

<sup>145</sup> L'agressivité caractérise le féminin sexuel dans ce roman : ainsi, la petite fille endormie aux apparences angéliques, premier objet du désir du héros, se transforme à son réveil en une petite diablesse manipulatrice.

<sup>146</sup> « Ольга шепотом, шепотом звала меня. ... Я вставал и шел к ней, широко раскрыв свои глазищи. Я весь превращался в глаза! »

« Она ждала меня с закрытыми глазами. «Ух, какие лапы ледяные!» — шипела, обвивая меня худыми ногами ». BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p. 344.

<sup>147</sup> Sur la mort comme punition obligatoire pour une femme ayant ce type de comportement sexuel voir GERY, 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 : H. Champion, 2015, p. 120.

souvenir » que le frère découvre en Olga morte (c'est pourquoi lorsqu'il essaie de l'embrasser, le héros éprouve une répulsion<sup>148</sup>).

A ce type de sexualité, chaotique et diabolique, qu'illustrent les personnages féminins analysés ci-dessus, et que découvrent les héros lors de leur initiation sexuelle, s'oppose, donc, en conformité avec la dichotomie classique, une conception idéalisée de la femme.

Le féminin idéal tel qu'il est imaginé par le héros d'Asystolie possède une nature céleste, comme l'évoque la comparaison avec un papillon – vide supra - (p. 41 et 43). La description du premier souvenir érotique du héros le met en exergue : la petite fille qui l'attire soudainement, semble être une créature venue du haut et faite de lumière :

« Солнце высвечивает ее кукольное платье. Кажется, все оно из света: лучится, искрится. Девочка смеется, запрокинув головку, всю в солнечных, золотистых завитках, куда-то в облачную высь, как будто кружится, счастливая, восклицая и восклицая, уже задыхаясь: “Дюшес! Дюшес!” ».

Cette apparition aussitôt disparue - car les parents de la petite fille l'emmènent avec eux en partant - trouble profondément le héros ; enfant, il ne peut ni reconnaître, ni mettre des mots sur l'émotion éprouvée, mais la scène est parlante pour le lecteur : le petit garçon découvre l'attirance érotique qui - ce qui est important - lui procure un sentiment d'euphorie.

Ainsi, une opposition très nette caractérise la vision de la sexualité chez le héros : attirance érotique pour la femme idéalisée et asexuée vs instinct sexuel avec la femme déchue. Comme illustration de cette opposition, deux images se confrontent dans le roman : celle de la petite fille et celle de la jeune fille sur la photo pornographique avec laquelle le héros découvre le désir sexuel et la masturbation comme seul moyen de l'assouvir<sup>149</sup>. Les deux se reflètent comme le positif et le négatif : au corps éphémère de la petite fille s'oppose « la tache ovale de chair opaque » de la femme ; au visage radieux de la première s'oppose l'absence de visage « à l'instar de la mort » de la seconde ; à l'euphorie joyeuse s'oppose « la

---

<sup>148</sup> Certes, l'admiration que le héros porte à sa sœur frôle l'admiration amoureuse, mais il n'empêche que la relation sexuelle imposée par elle soit extrêmement mal vécue par lui. Cela peut expliquer pourquoi il ne veut pas la voir ressusciter : sa mort la place hors de tout contexte charnel et rétablit une relation saine de fraternité.

<sup>149</sup> La découverte de la sexualité avec une « prostituée » sur une image pornographique accompagnée d'un sentiment de culpabilité et de dégoût est une autre similitude entre l'œuvre de Pavlov et Melihov.

peur, une peur de mourir » ; au sentiment de délivrance s'oppose la dépendance de ces « spasmes mortels » devenus indispensables au héros<sup>150</sup>.

L'idéal féminin ne connaît pas le sexe et n'a pas de sexe comme les êtres purs que sont les anges. Si le héros fut tellement attiré par la jeune fille modèle de dessin c'est parce que son corps se rapproche de ce corps idéal :

« Продолговатое тело, с бесполой худобой. Как будто вытянулось, тянулось — но не захотело взростеть. И вот не скрылись почти детские косточки в округлых плечах, в начинающих тяжелеть бедрах. Платье исчезло — осталась его бледная тень, уже оттесненная загаром. Смуглое. Бледное. Плотско-розовое. Все обнажилось, даже нежная пушистая ложбинка на затылке из-под подобранных, точно это был покров, черных густых волос ».

C'est un corps mince qui n'a pas fini de se former, un corps ressemblant à celui d'une adolescente, à mi-chemin entre l'asexualité du corps d'enfant et la sexualité du corps de femme adulte. Notons son asexualité appuyée dans la description où, entre autre, la nuque se substitue au bas du ventre, complètement occulté dans le regard du héros narrateur.

Cette conception de la femme idéalisée qui érotise la beauté de son corps mais rejette sa sexualité nous renvoie, évidemment, à l'image de la Belle Dame de la culture courtoise et surtout à sa version russe, popularisée à l'Âge d'argent par la poésie symboliste s'inspirant de la thèse de Vladimir Solov'ëv sur la Sophia, Féminité Eternelle. Comme le note Aleksej Losev dans son étude de l'œuvre de Solov'ëv, son interprétation de la Sophia se distingue par un aspect « intime et romantique » : elle est envisagée par Solov'ëv comme sa bien-aimée, son amie éternelle<sup>151</sup>. Explicite dans la poésie de Solov'ëv (Losev analyse le poème Trois rendez-vous), cette idée fait partie du *Sens de l'amour* où le philosophe expose sa thèse de l'amour idéal. Ici, l'objet de l'amour de l'homme est défini comme double par nature : en premier lieu, l'homme aime cet être idéal/la Sophia qu'il doit faire entrer dans le monde réel et, en deuxième lieu, il aime la femme concrète l'incarnant<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Notons la récurrence du motif thanatique, évoqué précédemment.

<sup>151</sup> « в «Трех свиданиях» София впервые переживается как возлюбленная, как вечная подруга, как существующая в бесконечности и как предмет интимного стремления философа–поэта, несмотря на всю бесконечность софийного охвата ». LOSEV, Aleksej. *Vladimir Solov'ëv i ego vremja*. Moskva : Progress, 1990, p. 235.

<sup>152</sup> « Предмет истинной любви не прост, а двойствен: мы любим, во-первых, то идеальное (не в смысле отвлеченном, а в смысле принадлежности к другой, высшей сфере бытия) существо, которое мы должны ввести в наш реальный мир, и, во-вторых, мы любим то природное человеческое существо, которое дает

Le héros de Pavlov croyait voir en la jeune fille une Muse, comme il croyait voir en la petite fille un ange venu des cieux, d'où la grandeur de sa déception lorsqu'il découvre la « tromperie ». Par sa conception de la femme idéalisée avec, comme corrélat, la difficulté d'accepter sa sexualité, le roman de Pavlov se rapproche des œuvres de Jurij Maleckij qui en proposent une analyse détaillée, mêlant la psychanalyse, la philosophie et la religion, pour, en fin de compte, faire de l'idéalisation de la femme et de l'amour le seul moyen possible de sanctifier la chair<sup>153</sup>. Cette thèse est notamment développée dans son deuxième roman, évoqué précédemment, *La Physiologie de l'esprit*, qui postule, entre autres, le désaccord total sur ce point entre les cultures occidentale et russe. Le roman est extrêmement complexe sur le plan narratif : cinq voix narratives s'entremêlent, dont deux se révèlent être fictives, fruit d'imagination d'un patient de l'hôpital psychiatrique, dont le cas est discuté par deux psychiatres, deux anciens amants. Lorsque la psychiatre, adepte de l'approche occidentale de la sexualité, parle du piège dans lequel se retrouve le patient avec sa vision dichotomique de la femme/amour<sup>154</sup>, elle critique sévèrement ce « complexe de Belle Dame », d'autant plus destructeur, d'après elle, quand on essaie de l'associer à l'orthodoxie<sup>155</sup>. Ce à quoi son confrère lui répond par un désaccord total (l'opposition du discours féminin et masculin est très significative ici) : logiquement, il pourrait lui donner raison, mais son cœur le lui refuse. Pour lui, la dichotomie caractéristique de la sexualité est ce qui fait son sens. Chercher à la

---

живой личный материал для этой реализации... ». SOLOV'ĚV, Vladimir. « Smysl ljubvi ». Sočinenija v 2 tomah, Moskva : Mysl', 1988, T. 2, p. 535.

<sup>153</sup> La théorie de l'amour et de la sexualité exposée chez Maleckij est une sorte de synthèse des idées défendues par Tolstoj dans *La Sonate à Kreutzer* – rejet de la sexualité comme anormale et animale – avec la thèse néoplatonicienne de Solov'ëv.

<sup>154</sup> Déjà dans *Lub'ju*, la femme est positionnée comme incarnation de la Sophia, c'est pourquoi l'amour qu'a l'homme pour elle le fait s'approcher du mystère du sens suprême. D'après la logique du narrateur dans *Physiologie de l'esprit*, seule son idéalisation sanctifie l'acte sexuel pour faire de lui soitie ; ce qui explique pourquoi il rejette toute idée du passé sexuel que sa femme aimée aurait pu avoir avec les autres hommes : « женщина — иного пола и божество иного измерения, иного плана. ... Эта-то поэзия неземного в любви к земному существу ... и летит в тартарары — божество, залапанное многими руками, не может оставаться божеством ». Le rapport charnel est, donc, d'un côté un acte de beauté absolu et de l'autre un acte dégoûtant et rebutant : « Я доподлинно знаю “про это”, что оно гадко... Но знаю и обратное: это светло и невыразимо прекрасно ». Il cherchera à résoudre ce dilemme tout au long du récit.

<sup>155</sup> « Это “иконное” отношение к любимому есть уже в платонизме (если не раньше, в “Песни Песней”), но прямо ... оно появляется у всех этих трубадуров и труверов... утверждающих ... прямое восхождение от человеческого к божественному ... через якобы-просвечивание сквозь худосочное личико жены сюзерена — лика Девы Марии. Ну, а уж потом пошла вся эта морока, “Вечная Женственность”, вплоть до русской “софиологии”, то есть, на самом деле, воспаленно-сублимированной эротики Владимира Соловьева, попутавшего человек пять гениальных “русских мальчиков”, во вдохновенном порыве захотевших соединить несоединимое — православие и “рыцаря бедного” ». MALECKIJ, Jurij. FIziologija duha. Kontinent, 2002, N°113. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2002/113/mal.html>. Consulté le 16/07/2016.

niveler revient à remplacer l'amour par le sexe et, par conséquent, se transformer d'un être humain en un brut animal (skotina).

L'influence religieuse de cette conception dualiste de la sexualité est évidente ; en conformité avec l'enseignement chrétien, les héros de Maleckij chercheront un salut dans une union conjugale, auprès de la femme toujours idéalisée, mais au rôle différent de l'Épouse-salvatrice. *Lub'ju* de Maleckij se termine par un véritable hymne à la gloire de l'âme féminine, source d'amour inépuisable, incarnée dans l'épouse :

« ...в жалком, сыром от простудной испарины теле...восстающее из тлена драгоценное человеческое существо... чего прекрасней нет в подлунном и солнечном мире: прямой, не лукавой, не потаенной любящей женской души». Увидеть всю ее, в багрец и золото одетую жену... ... спокойно обозреть все, альфу и омегу того, для чего и сотворена жена, без чего плохо человек быть одному – и онеметь от избыточности жизни<sup>156</sup> ».

« L'épouse vêtue du pourpre et du soleil », qui de toute évidence renvoie à la « Femme vêtue du soleil », initialement un personnage biblique apparaissant dans le livre de l'Apocalypse (connue également comme la Femme de l'Apocalypse), est également une image fondatrice de l'œuvre de Solov'ëv ; c'est ainsi que la Sophia lui est apparue lors de son périple en Égypte<sup>157</sup>. C'est donc elle, la Sagesse Divine, l'Âme du monde, la Sophia, que voit transparaître le héros de Maleckij dans son épouse, oscillant entre la vie et la mort<sup>158</sup>.

Dans cette optique, il n'est pas étonnant que la femme qui deviendra l'épouse du héros de Pavlov apparaisse dans le récit avec le rôle explicite de la femme salvatrice : elle le sauve littéralement de l'agression policière lorsqu'il perd connaissance dans le métro, victime d'une intoxication à l'alcool, et le ramène à la maison, aux bras de sa mère. L'amour que trouve le héros dans la relation avec Saša, très rapidement envisagée par les deux comme conjugale (la demande en mariage précède le passage à l'acte), permet au héros, nous l'avons vu, non seulement de se libérer du mal de vivre qu'il éprouve depuis la mort de son père, mais également de surpasser son rejet de la sexualité. Les rapports physiques avec Saša deviennent

---

<sup>156</sup> MALECKIJ, Jurij. « Lub'ju », Kontinent, 1996, N°88, p.150-151.

<sup>157</sup> Voir LOSEV, Aleksej. Op. cit.

<sup>158</sup> Notons cette coïncidence avec La Sonate à Kreutzer : c'est uniquement après avoir blessé mortellement son épouse que Pozdnyšev a su voir en elle un être humain.

pour lui une sorte d'échappatoire : auprès de ce corps, devenu la chair de sa chair (« comme si son corps s'était soudé à sa chair »), il retrouve son intégrité pour éprouver un moment de félicité, d'extase. Pourtant, tout se dégrade lorsque les amants commencent une vie commune.

A mettre en parallèle la scène du rapport sexuel avec la « muse » avec celle où c'est Saša qui lui sert de modèle, on peut voir que le récit développe des idées de même nature concernant la sexualité féminine. Ainsi, le comportement de Saša est plus qu'ambigu : d'un côté, accepter de se faire dessiner nue est vécu comme une épreuve pour elle (une sorte « d'exercice gymnastique à la limite de la perversion... en dépit et malgré la douleur »), mais de l'autre côté, elle admire son corps nu : « Elle aime son corps. Elle l'admire. Elle caresse son ventre, ses seins, ses hanches comme si c'était elle qui avait souffert en accouchant<sup>159</sup> ».

Puis, elle demande de voir les dessins, les traite de pornographiques pour offenser le héros, afin d'entrer dans un jeu de manipulation ayant pour but l'acte sexuel. L'attitude de Saša et celle de la jeune fille modèle présentent, donc, des similitudes : Saša, comme la jeune fille modèle, se trouve en état d'ivresse (car elle n'accepte de se faire dessiner qu'après avoir bu) et le rapport sexuel résulte de sa manipulation du héros : elle exige qu'il prouve son amour pour elle par l'amour physique, mais lui fait comprendre que c'est un sacrifice de sa part, un cadeau qu'elle lui fait ; et lorsque l'acte s'achève, elle « reprend son cadeau », brisant le lien affectif en laissant le héros avec un sentiment de culpabilité.

Le regard que porte le héros sur le corps nu de sa femme n'en est pas moins ambigu : ce corps mystifié et idéalisé<sup>160</sup> se transforme brusquement en corps profané qui dégoûte telle la mue de serpent : « Et maintenant son corps lui déplaît, l'exaspère et il voudrait qu'elle se couvre. Mais une fois terminé, elle se détend, prenant l'air du devoir accompli, elle se repose. Mais il a l'impression qu'elle s'immobilise sur le sol dans sa vieille peau ressemblant à un fourreau d'écaille<sup>161</sup> ».

La métaphore à signification transparente – femme/serpent – suggère que peu importe le rôle de la femme (prostituée ou épouse), elle est toujours vue sous l'angle d'une manipulatrice

---

<sup>159</sup> « Любит свое тело. Любуется. Оглаживает живот, груди, бедра, будто сама мучилась, рожала ».

<sup>160</sup> « Она позволяла себя рисовать. То, что под шелковым халатом. [...] Откроет себя, свою тайну».

<sup>161</sup> « И тело ее теперь неприятно ему, даже хочется зло, чтобы прикрылась. Она же, когда все кончено, с видом исполненного долга расслабляется — лежит. Но ему кажется — валяется на полу в своей старой коже, похожей на ороговевший чехол ».

séductrice ; ses apparences angéliques cachent sa vraie nature, perverse et vicieuse. Revenons à la description de la petite fille du souvenir érotique, évoqué précédemment, qui peut en servir d'illustration une fois de plus : cette petite fille apparue au héros comme une créature céleste, malgré son jeune âge, maîtrise déjà le jeu diabolique de la séduction : « Duchesse, diouches ! » s'exclame la petite fille. On dirait qu'elle ne voit rien dans son ravissement, mais voilà que ses yeux brillent et la petite espiègle jette un regard malicieux au garçon<sup>162</sup> ».

La racine du mot « lukavo » (« malice ») renvoie explicitement à « lukavyj » (« malin ») qui désigne en russe le Diable ; un sourire malicieux en désaccord avec le visage d'une Madonna revient également chez Maleckij : le narrateur de *Ljub'ju* compare son ex-femme, d'abord à un chat et ensuite à une Lolita : « Parfois son regard félin laissait place au regard somnolent d'un enfant, contrasté par des lèvres pulpeuses figées dans une grimace vicieuse d'adulte<sup>163</sup> ».

Femme-animal, femme-enfant corrompue, madone vicieuse... Cette image de la Femme Fatale dont Salomé est une ancêtre directe, se répand dans la culture européenne dès la fin du XIXe – début du XXe siècles<sup>164</sup> et fait désormais partie du patrimoine culturel commun.

Certes, l'influence possible de ces femmes-enfant corrompues peuplant la production artistique du dernier siècle sur les auteurs contemporains peut être évoquée. Néanmoins, le rôle d'un héritage culturel, spécifiquement russe, n'est pas à exclure non plus. En fait, penché sur les questions de la sexualité et de la féminité, l'Âge d'argent n'était pas unanime à cet égard. Comme le note C. Géry, « Avec l'Âge d'argent, le mythe de l'élémentarité et du démonisme féminins s'enrichit de nouvelles connotations, souvent cosmiques, mais sans toutefois perdre son aspect menaçant<sup>165</sup> ».

---

<sup>162</sup> « Дюшес! Дюшес!» — восклицает девочка. Кажется, она ничего не видит в этом своем блаженном упоении, но вот лукаво сверкнули глаза, и проказница посылает мальчику свой взгляд... ».

<sup>163</sup> « А то вместо кошачьего появлялся сонный, подслеповато-распахнутый взгляд ребенка, увлекательно сопровождаемый контрастно-взрослой, испушенно-порочной большегубой гримасой... ». MALECKIJ, Jurij. « Lub'ju ». Kontinent, 1996, N°88, p. 74.

Toutes ces images sont reprises et retravaillées dans *Anomalie* de Kamlaev de S. Samsonov, analysé dans le chapitre suivant.

<sup>164</sup> Sur l'émergence de ce type de personnage et de manière plus large de la figure de « brute femelle », séduisante et dangereuse, dans la littérature russe et européenne voir le chapitre « Les femmes fatales de la modernité » dans GERY, Catherine. Op. cit.

<sup>165</sup> Ibid., p. 139.

La femme idéalisée, incarnation de la Sagesse Divine, telle que l'a conceptualisée Solov'ëv, se confronte au mythe plus ancien de la sexualité féminine qui fait d'elle une créature démoniaque, obsédée par son instinct sexuel comme le veut le diable l'habitant. L'évolution du personnage féminin dans la poésie d'Aleksandr Blok est, d'ailleurs, très éloquente à cet égard : la Belle Dame, dont la « femme vêtue du soleil » de Solov'ëv est le prototype principal, à laquelle est consacrée initialement sa poésie, se métamorphose progressivement en ténébreuse « Inconnue » au visage caché. Comme le note Olga Matich qui analyse l'interprétation blokovienne de grands archétypes féminins :

« Если рассматривать двух блоковских «женщин под покрывалом» в хронологической последовательности, то окажется, что светлая Дева была небесной предтечей темной Незнакомки. ... Темная вуаль Незнакомки скрывает лицо Прекрасной Дамы; но чистота ее все еще просвечивает сквозь слои покровов, как на палимпсесте<sup>166</sup> ».

C'est pourquoi ces Madones aux regards ou aux sourires vicieux de la littérature contemporaine peuvent également être apparentées à la culture du modernisme russe avec sa vision ambigüe de la sexualité féminine (notons que, contrairement à l'Inconnue de Blok, chez elles c'est leur nature corrompue qui est cachée sous les apparences idéalisées)<sup>167</sup>.

Avant de conclure le chapitre disons quelques mots du cas d'Iridij, héros de Melihov, qui cherche également un refuge dans le cadre conjugal.

L'asexualité est la caractéristique dominante de Ljalja, qu'Iridij a rencontrée à l'université et qui, encore plus que lui, adhère aux valeurs soviétiques : son « asexualité

---

Dans son ouvrage *La Philosophie russe de la féminité*, O. Rjabov évoque l'idée des ténèbres comme représentative du mystère de la féminité chez plusieurs philosophes russes. Voir le Chapitre III. 1. « La Nature de la femme dans la philosophie de l'Age d'argent ». RJABOV, Oleg. *Russkaja filosofija žensvennosti: XI - XX veka*, Ivanovo : Centr Junona, 1999. 359 p.

<sup>166</sup> МАТИЧ, Olga. « Pokrovy Salomei : èros, smert' i istorija ». *Èrotizm bez beregov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004, p. 102.

<sup>167</sup> La présence du mot *bagrec* dans la métaphore utilisée par le narrateur de Maleckij pour décrire l'Épouse Éternelle (*v bagrec i zoloto odetaja žena*) qui désigne un ton de couleur rouge, pourrait également être significative : c'est de cette couleur qu'est la Bête d'Apocalypse, chevauchée par la Grande Prostituée, dans la version russe de la Bible (*bagrjanyj zver'*). En fait, l'image métaphorique de Maleckij est une allusion voire une citation reformulée du poème de Brjusov, *Tsarine* (1900) : « Да! Я провидел тебя в багрянице//В золотой диадеме... //Надменной царицей// Ты справляла триумф в покоренной столице ». Ainsi, chez Maleckij, l'image de cette tsarine hautaine de Brjusov se synthétise avec l'image de l'Épouse Éternelle de Solov'ëv, alors que A. Belyj notait et dénonçait l'ambiguïté de la Tsarine (de la Muse en général) chez Brjusov : « Его муза подобна бесноватой. [...] Ее равно восторженное отношение и к Богу, и к диаволу чисто звериное... ». BELYJ, Andrej, « Apokalipsis v russkoj poezii ». *Kritika, Èstetika, teorija simvolizma*. Moskva : Iskustvo, 1994, T. 1, p. 383.



mentale » est appuyée par l'asexualité comportementale et physique, car le corps de Ljalja est camouflé à jamais par une veste de travail. Si Ljalja préserve son asexualité malgré les rapports conjugaux avec Iridij, c'est grâce à l'obscurité dans laquelle se déroule l'acte ; ainsi, Iridij ne connaît que la Ljalja « de jour », avec qui il discute de la « priorité des valeurs sociales sur les valeurs individuelles ». L'obscurité permet d'occulter l'existence du corps sexué de son épouse, mais ce que veut Iridij c'est occulter l'existence du corps tout court, car dans le fond c'est le corps en soi qui lui pose problème. Dans sa vie conjugale, Iridij tache de ne percevoir ni le corps sexué ni le corps biologique de son épouse, tout comme il s'efforce de ne pas laisser Ljalja apercevoir le sien: lorsqu'il procède à l'accomplissement de son « devoir honteux », il détourne la tête pour éviter les odeurs corporelles, tout comme il évitera d'aller aux toilettes après son épouse.

Le corps sexué de l'autre étant une terra incognita pour les deux époux, il en va de même pour l'acte sexuel car en règle générale il se passe non seulement dans l'obscurité, mais dans un état de demi-conscience dû au sommeil ou simplement simulé ; la satisfaction du désir masculin (c'est toujours lui qui a l'initiative, Ljalja reste conforme à l'image d'une femme asexuée) doit se dérouler « soi-disant toute seule, et doit soi-disant passer inaperçue pour ses acteurs<sup>168</sup> » telle la manifestation d'un besoin physiologique du corps auquel on ne prête pas d'attention. Dans ce contexte, le plaisir d'orgasme ne peut que se réduire à un « coup léger d'électrochoc » pour Iridij et rester non explicité voire absent pour Ljalja.

Cette manière de procéder à l'acte sexuel, qui, apparemment convient tout à fait à Ljalja, femme soviétique, aurait dû satisfaire Iridij, homme soviétique. Cependant, sa vision de la sexualité conforme à l'idéologie ayant été corrompue par les images pornographiques avec leurs délices charnels promis, Iridij vit dans une frustration permanente à laquelle se rajoute la honte, la culpabilité et la peur de décevoir Ljalja comme il avait déçu, enfant, sa mère. Avec son corps présentant des signes d'impuissance face à ses fantasmes à jamais inaccessibles, Iridij s'épuise et finit par souhaiter la survenue d'une crise cardiaque qui mettra fin à son existence, ou au moins lui épargnera l'obligation d'accomplir le devoir conjugal, ce dont il n'est plus capable.

---

<sup>168</sup> « ... как бы сама собой, как бы незаметно для его участников ». MELIHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 303.

Iridij, homme soviétique modèle, le héros anonyme de Pavlov, né et éduqué en URSS... Si on se réfère à la date de l'écriture de la nouvelle, le héros de Lipskerov pourrait également être apparenté à l'espèce d'*Homo sovieticus*. Dans cette optique, leur vision complexée de la sexualité peut être mise en lien avec son rejet caractéristique du système dont ils sont issus. L'infantilisme de l'homme soviétique, imposé et maintenu par l'état, peut, par exemple, expliquer leur rêve commun de retourner au sein maternel<sup>169</sup>. Pourtant, le cas du héros de Bortnikov sortant de ce schéma – en effet, l'absence d'une quelconque indication temporelle dans le récit ne permet pas de faire un tel parallèle – montre que le passé soviétique ne saura pas expliquer tout. Mais revenons à l'objectif de notre étude qui est loin de vouloir analyser le complexe sexuel de l'homme soviétique. Comme nous avons pu le voir, la représentation de la sexualité dans les œuvres étudiées se distingue par un caractère extrêmement négatif : réduit à la pulsion animale et associé au mal absolu, le désir sexuel est rejeté par deux héros, tandis que chez deux autres, l'érotisme est placé dans un cadre pathologique. La forme pervertie et monstrueuse de la sexualité, le recours à des images répugnantes que l'on trouve chez ces auteurs, laisse supposer un lien direct avec l'érotisme postmoderne sordide qui prend ouvertement « des formes très éloignées de la pureté, la perfection, la sublimation sensée être la marque de l'Eros russe, très corporelles, exagérément et basement charnelles<sup>170</sup> ». Pourtant, si l'on pense comme d'A. Lalo que l'écriture carnavalesque des auteurs du postmodernisme russe n'est pas sans rappeler celle de leurs lointains prédécesseurs de l'Age d'argent, on peut apparenter la représentation de la sexualité dans les œuvres étudiées à la tradition culturelle; et ce d'autant plus que la sexualité vue comme l'instinct thanatique semble être son signe distinctif.

---

<sup>169</sup> Sur l'infantilisme de l'homme soviétique, voir, par exemple, GELLER, Mihail. *Mašina i vintiki : istorija formirovanija sovjetskogo čeloveka*. Moskva, MIK, 1994. 335 p.

L'analyse de l'évolution du héros dans la prose des années 1990 et 2000-2010 pourrait se révéler très intéressante : le protagoniste du premier roman de Denis Gucko, *Bez puti bez sleda* (2004) publié dans la version papier sous le titre *Russkogovorjaščij* avec une légère modification du sujet, s'inscrit parfaitement dans le cadre de l'«homme soviétique» (dépendant de sa mère, avec une vision dichotomique de la femme, incapable d'agir), tandis que celui de son dernier roman, au titre significatif – *Beta samec* (2012), est à son antipode.

<sup>170</sup> HELLER, Leonid. « L'éros russe existe-il encore ». HELLER, Leonid. *Le Bois courbe de la littérature russe*. Saarbrücken : Ed. Universitaires européennes, 2016, p.92.

## Chapitre 2. Eros antiprocréatif

Sergej Samsonov Anomalie de Kamlaev (2008) ; Aleksandr Terehov Le Pont de pierre (2009); Mihail Šiškin *La Prise d'Izmail* (1999), Le Cheveu de Vénus (2005), Deux heures moins dix (2010).

Les œuvres que nous regroupons dans ce chapitre intitulé Eros antiprocréatif, abordent un même sujet – celui d'une crise existentielle – et présentent des points communs dans leur interprétation. A la différence des œuvres analysées dans le chapitre précédent, où les protagonistes, impuissants face à leur mal être, optaient pour la mort, les héros de ces trois auteurs chercheront des moyens pour émerger, dont notamment deux qui nous intéressent particulièrement - l'amour et le sexe. Le deuxième point important qui distingue les héros de deux chapitres est la paternité et l'amour paternel que connaissent ou aimeraient connaître les héros de ce chapitre, ce qui induit une problématique supplémentaire de l'érotisme face à la sexualité procréative. Dans un premier temps, nous nous intéressons au rôle attribué à l'enfant dans le cadre d'une crise existentielle et, ensuite, nous faisons une étude comparative de la représentation de la sexualité et notamment de la sexualité féminine chez les auteurs choisis.

Parmi ceux-ci, M. Šiškin est de loin le plus connu : auteur de quatre romans traduits en plus de trente langues et lauréat de différents concours littéraires, russes et internationaux, il est considéré par une partie de la critique russe (et européenne) comme l'un des plus grands auteurs de la période contemporaine, appelé à rester dans les annales de la littérature russe<sup>171</sup>. Son travail sur le style, l'écriture et le choix des thèmes traités lui ont valu le premier prix de concours russes comme Booker russe en 2000 pour son roman *La Prise d'Izmail*<sup>172</sup>, en 2005 le

---

<sup>171</sup> Né en URSS, M. Šiškin émigre en Suisse dans les années 1990, où il vit à ce jour. Ce fait biographique est souvent à l'origine de retours négatifs d'une partie de la critique russe qui ne pardonne pas à l'auteur de vivre à l'étranger et de critiquer son pays natal. Voir par exemple l'article de Natalja Ivanova et celui de Vladimir et Olga Novikov qui soulèvent ce problème dans la réception de l'œuvre de Šiškin NOVIKOVA, Olga et NOVIKOV, Vladimir. « Ob èstetičkoj sovesti ». *Zvezda*, 2006, N°9. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/9/no16.html>. Consulté le 15/07/2016.

IVANOVA, Natalja. « Russkaja literatura kak inostrannyj agent ». *Znamja*, 2013, N°6. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/6/i13-pr.html>. Consulté le 15/07/2016.

<sup>172</sup> ŠIŠKIN, Mihail, « Vzjatie Izmaila ». *Znamja*, 1999, N°10. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/10/shish.html>. Consulté le 25/05/2016.

Traduction française : CHICHKINE, Mikhaïl. *La Prise d'Izmail: roman*, trad. Marc Weinstein, Paris: Fayard, 2003. 411 p.

premier prix de Bestseller National et Le Grand Livre (3<sup>e</sup> prix) pour *Le Cheveu de Vénus*<sup>173</sup>, en 2011 le premier prix du Grand Livre pour *Deux Heures moins dix*<sup>174</sup>. Étudier les trois derniers romans de cet auteur nous est apparu d'autant plus pertinent que l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Šiškin, notamment des deux derniers romans (*Le Cheveu de Vénus* et *Deux Heures moins dix*), est celui de l'amour et de la mort, abordés dans leur dimension universelle<sup>175</sup>.

Les romans de Šiškin se distinguant, entre autre, par leur complexité narrative (« roman polyphonique » par excellence), nous avons fait une sélection des héros et des intrigues à analyser en priorité. Parmi les multiples intrigues et nombreux héros du *Cheveu de Vénus* et *La Prise d'Izmail*, nous portons une plus grande attention à l'histoire de la vie privée d'Aleksandr Vasil'evič<sup>176</sup> (son mariage avec Katja, sa relation avec Larisa Sergeevna) ainsi qu'à celle de Mihail qui débute dans *La Prise d'Izmail* (sa relation avec Frančeska, naissance du fils) et se prolonge dans *Le Cheveu de Vénus* (séparation avec Izol'da, communication épistolaire avec le fils). Néanmoins, les histoires d'autres personnages seront également abordées comme complémentaires : celle de Bella (*Le Cheveu de Vénus*) et celle des deux amoureux du dernier roman, *Deux Heures moins dix*<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> ŠIŠKIN, Mihail. « Venerin volos ». *Znamja*, 2005, N°4. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/4/shi2.html>. Consulté le 25/05/2016.

Traduction française: CHICHKINE, Mikhaïl *Le cheveu de Vénus: roman*, trad. Laure Troubetzkoy, Paris: Fayard, 2007. 444 p.

<sup>174</sup> ŠIŠKIN, Mihail. « Pis'movnik ». *Znamja*, 2010, N°7. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/7/sh2.html>. Consulté le 25/05/2016.

Traduction française : CHICHKINE, Mikhaïl. *Deux heures moins dix*, trad. Nicolas Véron, Lausanne, 2011. 359 p.

<sup>175</sup> Par exemple, voici comment M. Šiškin définit la problématique de son roman *Le Cheveu de Vénus* : « Роман о том, что смерти нет. Это все знают, но каждый должен найти для себя какие-то свои доказательства. И вот я ищу. ...Преодолеть смерть можно только словом и любовью. Это роман о любви, которая и есть сила жизни. ... В романе венерин волос становится Богом жизни, который рос до мимолетного вечного города и будет расти после ». ŠIŠKIN, Mihail. « Na russko-švejcarskoj granice ». *Novyj žurnal*, 2006, N°242. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nj/2006/242/sh29.html> Consulte le 15/07/2016.

Ou encore au sujet de *La Prise d'Izmail* : « И получается, что роман - о том, что умереть невозможно, если кого-то любишь ». ALEKSANDROV, Nikolaj. « Tôt, kto vzjal Izmail ». *Itogi*, N°42. En ligne : <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>. Consulté le 11/02/2015.

<sup>176</sup> Appelé également dans le récit Aleksandr ou Aleksandr. Nous gardons le prénom Aleksandr.

<sup>177</sup> Ce roman, dont l'écriture fut influencée par *Vénérian Volos* (voir des interviews de Šiškin), peut être considéré comme un roman d'amour par excellence : sa narration se fait via l'échange de lettres entre deux amoureux séparés à la suite du départ de l'homme à la guerre, où il trouve la mort. La séparation ne prendra fin qu'à la mort de l'héroïne, qu'elle précipite, en refusant de faire des examens médicaux lorsque sa santé se dégrade soudainement. *Deux Heures moins dix*, jouant des codes du roman sentimental, aurait pu, en effet, occuper une place centrale dans notre analyse. Néanmoins, nous considérons que la majeure partie des idées qui y sont

L'écriture du Pont de pierre<sup>178</sup>, le premier roman d'Alexandr Terehov qui l'a fait connaître lors de sa publication en 2009 fut commencée en 1997, au moment où M. Šiškin avait déjà acquis une renommée littéraire. Actuellement, A. Terehov est l'auteur de quatre romans dont deux récompensés par les prix de grands concours littéraires russes : 2<sup>e</sup> prix du Grand Livre pour Le Pont de pierre en 2009 et 1<sup>er</sup> prix de Bestseller National en 2012 pour son roman Les Allemands. Comme dans le cas de Šiškin, la critique russe n'est pas unanime dans sa réception de cet auteur bien que les raisons en soient différentes<sup>179</sup>; il n'empêche que, pour une partie de la critique russe, A. Terehov, à l'instar de M. Šiškin est un auteur majeur de la littérature russe contemporaine<sup>180</sup>. Bien que la date de sa première publication puisse l'apparenter à la nouvelle génération des auteurs russes, A. Terehov ne l'est pas à proprement parler : ses premières publications datent du début des années 1990.

Contrairement à ces deux auteurs, S. Samsonov, le troisième auteur étudié dans ce chapitre, arrive dans la littérature dans les années 2000. Il devient connu d'un large public et apprécié par la critique avec la parution de son deuxième roman *Anomalie de Kamlaev*<sup>181</sup>, publié en 2008 et nommé au Bestseller national, la même année. En 2011, Samsonov publie un autre roman, *Conducteur d'électricité*, où il poursuit sa réflexion sur des thèmes déjà évoqués dans *Anomalie de Kamlaev* notamment celle de la mort et de l'immortalité (on pourrait parler de réécriture, car nous y retrouvons la même configuration des personnages et du conflit psychologique)<sup>182</sup>. Considéré à ses débuts comme un jeune auteur prometteur<sup>183</sup>,

---

présentes (concernant notre sujet) sont déjà évoquées dans les romans précédents de Šiškin, c'est pourquoi, sans vouloir négliger son importance dans l'œuvre de l'auteur, nous l'utilisons comme un support supplémentaire à notre étude, et non pas principal.

<sup>178</sup> TEREHOV, Aleksandr. *Kamennyj most*, Moskva, AST : Astrel', 2009. 830 p.

<sup>179</sup> On lui reproche notamment son absence de jugement dans son approche du passé stalinien. Voir ERMOLIN, Evgenij. « Obykvennyj cinizm ». *Kontinent*, 2010, N°143. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2010/143/ee23.html>. Consulté le 15/07/2016.

<sup>180</sup> « Из многочисленных стилистических потомков Саши Соколова сейчас в русской литературе в полную силу действуют только двое — Михаил Шишкин и Александр Терехов, и этим именам суждено стоять рядом, хотя трудно найти писателей более противоположных в своем отношении к народу, стране и ее истории ». STEPANOV, Andrej. « Aleksandr Terehov. Kamennyj most ». En ligne : <http://prochtenie.ru/reviews/24350>. Consulté le 11/02/2015.

<sup>181</sup> SAMSONOV, Sergej. *Anomalija Kamlaeva*. Moskva : Éksmo, 2008, 540 p.

<sup>182</sup> Voir GOLUBËVA, Anastasija. « Nezakončennaja filosofija ». *Oktjabr'*, 2012, N°8. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2012/8/g17.html> Consulté le 15/07/2016.

<sup>183</sup> D'après Sergej Orobij, Samsonov est un « auteur extrêmement talentueux » (OROBII, Sergej. « Pereplavka žanra ». *Oktjabr'*, 2015, N°6. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2015/6/9o.html>. Consulté le 15/07/2016.)

Samsonov devient, en effet, un auteur productif : à ce jour, il a déjà produit plusieurs romans et quelques nouvelles, dont une distinguée par le prix du magazine littéraire Znamja.

Coïncidence ou non, presque tous les héros de ce chapitre ont pour particularité d'être, chacun à sa façon, des créateurs : Kamlaev est un musicien de génie, Mihail de *La Prise d'Izmail*, le drogman du Cheveu de Vénus, Vladimir de *Deux Heures moins dix* sont des écrivains (alter ego de l'auteur), Aleksandr, héros de *Le Pont de pierre*, enquête sur un meurtre devenu une légende du passé stalinien (dans la mesure où son enquête est celle menée par A. Terehov dans la vie réelle, le héros peut également être considéré comme un alter ego de l'auteur). Le fait qu'il s'agisse de héros créateurs nous paraît intéressant, parce que la question de l'amour/sexe est également abordée sous l'aspect du rapport entre l'art et l'éros ou encore du rôle de l'art et de l'éros face à la mort/néant. De même que l'amour chez Šiškin est envisagé dans sa dimension universelle, la mort chez ces auteurs dépasse le cadre de l'existence individuelle (celle du héros) et atteint une dimension globale : la disparition de l'être humain et de sa génération, des générations ayant vécu précédemment, des cultures et des empires, tombés dans l'oubli avec le temps. La question de la survie, des moyens qui peuvent s'opposer au temps détruisant tout sur son passage, voire de l'immortalité possible, est, finalement, au cœur de la problématique des œuvres choisies.

### *Effroi existentiel et amour paternel*

Comme nous venons de le dire, le mal être vécu par les héros revêt l'ampleur d'une crise existentielle. Que cette crise soit explicitement dominée par la peur de la mort ou non, sa raison principale consiste dans l'effroi éprouvé par les héros face à l'idée d'une disparition qui les attend irrémédiablement. La prise de conscience de la finalité de l'existence personnelle se passe différemment pour chacun d'entre eux et ne dépend pas nécessairement de l'âge, bien que pour certains elle joue un rôle important (Aleksandr du *Pont de pierre* et Kamalev ont autour de la quarantaine, période propice à une crise existentielle, alors que Vladimir de *Deux Heures moins dix* est encore jeune). Réaliser que tous les corps matériels,

---

Pour Sergej Čeredničenko, la prose de Samsonov est comparable à celle de Nabokov et Platonov (ČEREDNIČENKO, Sergej. « Ot svoevolija k svobode ». Oktjabr', 2009, N°12. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2009/12/ch16.html>. Consulté le 15/07/2016. )

humains ou célestes, ont une durée de vie, joue le rôle de facteur déclenchant pour les deux héros, particulièrement concernés - Vladimir et Aleksandr. Chez le héros d'Anomalie de Kamlaev, la crise existentielle prend la forme d'une crise « habituelle » pour un homme d'art : une impuissance créative qui est pourtant accompagnée d'une impuissance procréative car les époux Kamlaev n'arrivent pas à engendrer un enfant. Sans être vraiment atteint d'une angoisse de la mort, Kamlaev sera quand même amené à se poser la question de la fin de son existence. Contrairement à lui qui ne cherche pas une immortalité à proprement parler, le héros du Pont de pierre et Vladimir de Deux Heures moins dix, exprimeront ce souhait et chercheront des moyens de le réaliser.

Ce problème - surpasser sa mort physique, laisser une trace de son existence – inquiète l'être humain depuis toujours ce qui signifie qu'un certain nombre de réponses, issues de la religion, de la philosophie ou encore de la science existent déjà. Le héros de Terehov les examine une par une, les rejetant toutes parce qu'inefficaces. Parmi elles nous trouvons, bien évidemment citée en premier, l'idée de « survie » via sa descendance (je vivrai à travers mes enfants et mes petits enfants...) et en second lieu, l'idée de participer à l'Histoire : je vivrai toujours, réduit à un gène, dans de futures générations assurant la perpétuité de l'histoire de l'humanité. Ces solutions, ne proposant pas l'immortalité en soi, mais permettant d'accepter sa disparition, ne peuvent pas satisfaire celui qui veut une immortalité réelle, celle de son Moi. La troisième solution sera donc de chercher un moyen extérieur capable de rendre l'être humain immortel : Dieu ou la science. Ce sont deux solutions éphémères pour celui qui n'y croit pas, voici pourquoi Aleksandr et Vladimir optent pour une autre – vaincre la mort par l'écriture. Si la mort physique est invincible, on peut, néanmoins, immortaliser voire faire ressusciter l'être humain via l'écriture ou tout autre travail sur la mémoire.

En fait, la question de l'immortalité est étroitement liée chez Šiškin et Terehov à celle de la disparition des époques précédentes et des générations qui les incarnaient. Certes, Aleksandr de Terehov parle d'une immortalité personnelle, pourtant, nous remarquons que son existence, qu'il aimerait tant prolonger, n'est envisageable qu'associée à son époque. Finalement, il veut préserver la vie de sa génération, celle des années 70-80, car il sait que son destin sera le même que celui des précédentes – l'oubli ; et il croit entendre leur appel -

« FAITES-NOUS REVENIR!<sup>184</sup> ». Il s'efforcera, donc, de répondre à cet appel, faisant ressusciter la génération de l'époque stalinienne, grâce à son enquête sur elle.

Dans le roman *Le Cheveu de Vénus*, le narrateur de l'intrigue principale, Mihail, s'occupera de faire ressusciter une grande chanteuse de l'époque soviétique prénommée Bella, et avec elle, son époque – celle de la Russie d'avant la révolution et de la Russie postrévolutionnaire –, et cela à travers l'écriture fictionnelle de son journal intime. Écrire la vie de Bella revient à lui donner une deuxième vie, le pouvoir de l'écriture et de l'auteur est par conséquent comparable à celui de Dieu, ce qu'affirme M. Šiškin dans une interview : « Il ne reste rien d'elle et je lui donne la vie, je lui dis comme à Lazare : « Sors ! ». Je montre que Dieu peut nous faire ressusciter par la parole parce que ce monde fut créé par la parole et par la parole on ressuscitera – c'est l'épigraphe de mon texte<sup>185</sup> ».

Si nous avons pris le temps d'évoquer ce moyen de vaincre la mort – faire ressusciter une époque disparue par et dans l'écriture – c'est parce qu'il est impossible de l'appliquer pour sa propre immortalité: si Aleksandr fait revenir à la vie les figurants de l'affaire du meurtre de 1943 sur le pont, et avec eux de grandes figures de l'époque stalinienne, cela n'a pas d'effet sur sa crise existentielle – il est toujours aussi effrayé par l'idée de sa propre disparition. Il ne peut, donc, pas se sauver grâce à la résurrection fictive des autres et ce d'autant plus que son enquête échoue (la vérité, et même la Vérité du passé, sont à jamais inaccessibles).

La scène donnant lieu au début de sa délivrance est hautement significative : il se rend au cimetière où est enterrée la famille d'Umanskij (figurants principaux de l'affaire du meurtre), et de la bouche de la femme qui s'occupe de leur tombe il entend les paroles suivantes :

---

<sup>184</sup> «Никто не хочет вызволять из земли сгнивших, никто не признает их равными себе. Никто не слышит этот подземный стон великого большинства: ВЕРНИТЕ НАС! Слово самое главное человеческое желание, как и смерть, не существует, словно единственный возможный смысл – не имеет значения. Слово мертвым есть на кого надеяться, кроме нас ». TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.51.

De toute évidence, on perçoit, ici, un écho de *La Philosophie de la cause commune* de N. Fëdorov qui visait une victoire sur la mort avec une résurrection des générations précédentes ; mais le roman n'ira pas au-delà d'une simple allusion aux idées utopiques de Fëdorov.

<sup>185</sup> « От нее ничего не осталось, и я даю ей жизнь, я ей говорю, как Лазарю: “Иди вон”. Я показываю, что Бог может воскресить нас, используя слово, потому что этот мир был создан словом и словом воскреснем — это эпиграф к моему тексту ». ŠIŠKIN, Mihail. « U Boga na strašnom sude ne budet vremena čitat' vse knigi. Interv'ju ». *Izvestija*, 2005, le 22 juin. En ligne : <http://izvestia.ru/news/303564>. Consulté le 15/07/2016.



« Так что цените жизнь... Цените любовь. Цените друг друга! – словно обращалась не к одному мне или видела кого-то еще со мною рядом, и я вдруг ослепляюще, с облегчающей резкостью увидел – сошедшееся, сцепившееся всё, середина моста, берега исчезали, и я смотрел вниз на измятую воду<sup>186</sup> ».

Cette femme, telle une apparition divine dans les récits hagiographiques, lui donne une leçon de vie : il faut vivre dans le présent et apprécier la vie, apprécier l'amour et l'autre. Etant donné que les informations sur la famille d'Umanskij qu'elle livre au héros privent l'enquête de toute suite possible, cette leçon de vie n'en a que plus d'importance.

C'est l'amour, donc, qui fait le sens de la vie et la scène clôturant le roman, hautement symbolique, apporte des précisions sur la nature de cet amour. Dans cette scène, le lecteur voit le héros se promener, perdu dans ses pensées sur le sens de sa vie, tôt le matin au bord d'un fleuve, où l'apparition d'un bateau le surprend. Il contemple ce bateau, qui lui paraît vide de toute présence humaine, s'approcher d'une rive ; il lui semble que le bateau ne navigue pas, mais dérive au fil de l'eau. L'apparition d'un homme sur le pont – un matelot s'apprêtant à amarrer- le surprend. Soudainement, il réalise la présence sur le bateau d'un équipage qui le barre; une évidence qui, pourtant, lui échappait auparavant<sup>187</sup>.

Cette dernière image du roman nous paraît hautement symbolique : le parallèle entre un cours d'eau et le temps qui emporte tout sur son passage est constamment évoqué dans ce roman où tout tourne autour de la question du temps, de la mémoire, de la disparition et d'un possible retour. Ainsi, l'image du bateau vide navigant sur le fleuve nous paraît être une projection faite par le héros sur sa propre vie : comme ce navire, il se sent abandonné, emporté par le cours du temps et incapable de le maîtriser. L'apparition du matelot montre que le bateau n'est pas abandonné, il suit sa voie, ce qui nous suggère qu'Aleksandr trouvera un sens à sa vie.

Trois autres personnages, outre ce matelot, apparaissant dans la scène finale nous donnent à comprendre pourquoi cette évolution semble, désormais envisageable : le premier personnage est l'épouse d'Aleksandr qui dort à côté de lui à son réveil, le deuxième est un petit garçon que le héros regarde jouer au ballon, le troisième est une femme marchant sur la

---

<sup>186</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 825.

<sup>187</sup> « Корабль плыл ровно, не нарушая дыхания реки, сделавшись ее частью, только впереди ровно и серо бурлила вода цвета грязного снега. В пустых иллюминаторах, окнах я не видел людей – корабль плыл словно сам по себе. Пройдя причал, он вдруг резко повернул, остановился и, сильно качнувшись, начал сдавать назад, на корме появилась человеческая фигура с петлей, канатом в руке, так незыблемо, словно была там и раньше и я ее просто не видел ». Ibid.

rive avec son bébé sur le dos. S'il n'y avait eu qu'un seul personnage d'enfant, nous l'aurions déjà trouvé parlant, mais cette double apparition – le garçon au ballon et le bébé de la femme – apporte à la présence enfantine une signification fondamentale. Lorsqu'il regarde le petit garçon jouer au ballon, Aleksandr regrette de ne pas en avoir un<sup>188</sup>, ce qui nous fait comprendre qu'il a évolué face à son angoisse de la mort : avant, il rejetait la mort, accusant la nouvelle génération, représentée par ses propres enfants ou ceux des autres, de lui prendre sa place. Il semble accepter, désormais, de la lui céder. Aleksandr pense que la présence de son fils – pas nécessairement une présence physique - pourrait le soulager au moment de sa mort : le souvenir de son fils, enfant, lui fera accepter la douleur de la fin. L'enfant, voire la paternité, s'imposent ainsi comme susceptibles de réconcilier l'être humain avec sa mort, de justifier son existence. Il nous semble important qu'Aleksandr ne songe plus à l'immortalité : ainsi, l'enfant (avec l'idée d'une descendance future qu'il symbolise) n'est pas envisagé comme moyen de prolonger son existence personnelle au-delà de la mort, mais uniquement comme l'objet de l'amour paternel<sup>189</sup>.

L'histoire du héros *d'Anomalie* de Kamlaev peut être lue comme une parfaite illustration de l'idée que seule la paternité peut aider l'homme à surpasser sa crise existentielle. La nature de cette crise est plus complexe que celle vécue par le héros de Terehov : en fait, il n'éprouve pas de véritable angoisse de la mort, mais une peur de l'impuissance créative. Reconnu comme un génie de la musique contemporaine qui détruit toutes les règles de l'art musical, Kamlaev commence à se questionner sur ses capacités de faire évoluer l'art de la musique, voire sur la nécessité de le faire. Car, s'il a toujours cru qu'il fallait s'opposer à la vision classique de la musique déterminée par la conception religieuse du monde et de l'homme<sup>190</sup>, il commence désormais à en douter. Le cas de Kamlaev s'aggrave

---

<sup>188</sup> Une lecture attentive du roman fait surgir une incohérence entre le début du roman où le héros dit être père de deux enfants dont un fils, et la fin où il n'est plus question de ces deux enfants ; cela est probablement dû au fait que l'écriture du roman a pris à A.Terehov plus de 10 ans (1997-2008).

<sup>189</sup> Il est à noter que, si cette évolution du héros est simplement évoquée dans *Le Pont de pierre*, dans le deuxième roman de Terehov *Les Allemands*, l'expression de l'amour paternel bat son plein : le héros est un père dévoué à sa fille malgré le divorce d'avec sa mère, il se battra tout au long du roman pour avoir le droit de garde partagé.

<sup>190</sup> Cette vision est prônée par Urusov, un musicien « dissident » que Kamlaev considère comme son prédécesseur, un alter égo présumé. Lorsqu'il retrouve Urusov vivant reclus depuis sa libération du camp, Kamlaev découvre qu'ils ont deux visions opposées de la musique : pour Urusov, « Молитва же для того и читается, чтобы жизнь текла, чтобы день сменял другой. Если молитва перестанет читаться, а монахи перестанут петь, прекратится круговое движение времени. Незыблемый, вечный, ненарушимый порядок, и для того, чтобы его поддерживать, необходима музыка ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 322.

avec la crise qui touche son couple : sa femme le quitte, ne se sentant pas soutenue dans son désir d'avoir un enfant. Les deux problèmes : celui de la création et celui de la procréation s'entremêlent, mais leur source est la même - l'égoïsme de Kamlaev, pour qui l'indépendance absolue est une valeur dominante. L'évolution de Kamlaev qu'illustre le roman consiste à renoncer à cette vision de l'homme libre tout puissant et par conséquent à accepter une présence divine, qui lui est supérieure : auteur d'une *Pièce pour quatre hélicoptères et un quatuor d'instruments à cordes*, il finit par composer une œuvre classiquement harmonieuse au titre très parlant – Sarah ; peu de temps après son épouse accouche.

Ainsi, la crise existentielle de Kamlaev se termine par une double voire triple paternité puisqu'il devient « père » de Sarah, œuvre musicale (cette référence au sujet biblique renvoie aussi bien à Kamlaev lui-même, désespéré par son impuissance créative, qu'à sa femme, Nina, présumée incapable d'engendrer un enfant); père de son enfant biologique et père adoptif d'un enfant abandonné. L'acte créatif et procréateur sont indissolublement liés dans le cas de Kamlaev, le premier ne devient possible qu'à la suite du second. A la fin du roman, l'évolution de Kamlaev vers une paternité assumée est accomplie : cette idée est soulignée par l'histoire du nouveau-né abandonné dans une poubelle que sauve Kamlaev au moment où sa propre femme est en train d'accoucher à l'hôpital. Précisons qu'auparavant Kamlaev était contre l'adoption, désirant absolument avoir un enfant biologique, une « copie de lui-même ». Le roman se termine par l'arrivée de Kamlaev à l'hôpital avec, dans les bras, le nouveau-né trouvé :

« Прошел через центральный вход и двинулся по ослепительно освещенному коридору — весь измазанный, извозюканный, с бутафорскими подтеками кетчупа на руках, с дерьмом на ботинке... Прижимая оживающего младенца к груди и неподвижно вперившись в ту даль, где должен был прозвенеть первый крик их с Ниной ребенка ».

---

Le mal-être du héros de Terehov a également un lien avec l'absence de foi dans sa vie : sa réflexion sur la nécessité pour l'être humain de savoir qu'il n'est pas « abandonné », que quelqu'un veille toujours sur lui dénote selon nous, un vœu inconscient de trouver (ou de retrouver) une présence divine, une source de l'amour absolu : « Не выдержал и обернулся – нет никого? Нет. Да и не может быть, знаю. Но ждал. Человеку, позвоночному существу, трудно не верить в то, что его никто не видит, что никто за ним каждое мгновение матерински не следит, что он никому не нужен и никому его не жалко ». TEREHOV, Aleksandr, Op. cit., p. 825.

Ce n'est certainement pas un hasard si le dernier geste de Kamlaev dans le roman – il serre le nouveau-né contre sa poitrine - est un geste associé à l'expression de l'amour parental, voire le geste qui le symbolise le mieux.

Pour les héros de M. Šiškin l'accomplissement de leur existence réside également dans la paternité. Parmi eux, le cas d'Aleksandr Vassil'evič (*La Prise d'Izmail*) illustre le mieux l'idée de l'enfant « sauveur » de l'homme perdu dans la vie : c'est la naissance de sa fille qui permet à Aleksandr de se sentir, pour la première fois, intègre, tout puissant et immortel tel Dieu:

« Я прилег на диван и положил Анечку к себе на живот. Лежал и слушал, как она спокойно и ровно дышит. ... и впервые в жизни чувствовал себя замечательно большим, этаким всеильным великаном, Микулой Селяниновичем, могущественным, бесстрашным, бесконечным, и все только потому, что на моем животе посапывало это крошечное существо, беззащитное, ранимое, бессознательно уверенное в моем всевластии, в том, что на этом свете, где никто никого не любит, я никому не дам ее в обиду ».

En fait, l'amour paternel, fortement différent par sa nature de l'amour érotique dans ce sens qu'il est toujours inconditionnel, procure à Aleksandr un sentiment de félicité absolu dû aux retrouvailles de son intégrité que seul l'amour érotique est présumé capable de procurer (acte sexuel comme retrouvailles de l'androgynie originel). La présence de l'enfant donne à Aleksandr une source d'amour inépuisable l'aidant à vivre. Voici pourquoi rien, même la découverte de la maladie de sa fille qui a rendu folle son épouse, ne peut changer en quoi que ce soit Aleksandr dans son amour pour Anja. Certes, on le voit vivre une crise de désespoir, mais elle se termine par un véritable hymne à l'amour paternel : Aleksandr réalise que sa fille est une grâce offerte par Dieu et non pas une punition : « Puis j'ai été étonné moi-même de ce que je disais. Je n'étais pas seul. Et Dieu ne me punissait pas : au contraire, Il me gratifiait. Et quand bien même mon enfant n'apprendra jamais à parler, lire et écrire, quelle importance ? [...] Elle était dans ma vie, je l'aimais et je lui étais reconnaissant de m'avoir donné la possibilité de l'aimer<sup>191</sup>».

---

<sup>191</sup> CHICHKINE, Mihail. *La Prise d'Izmail: roman*, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, p. 292.

Il est plus difficile d'affirmer que la naissance de l'enfant peut être interprétée comme salvatrice dans le cas de Mihail, narrateur et le héros de l'intrigue contemporaine dans *La Prise d'Izmail* ; en effet, dans la scène finale du premier roman qui succède à celle de la naissance de son fils, nous ne trouvons pas de motifs suggérant l'idée de délivrance. Bien au contraire, c'est l'image du héros complètement désorienté dans le brouillard d'un quai de gare (topos littéraire à la signification extrêmement parlante) qui clôt le roman. Le deuxième roman nous montre le drogman, un autre alter ego de l'auteur, aussi désorienté dans la vie, suite à son divorce. Il est également remarquable que le personnage du fils, et l'amour paternel avec lui, semblent éclipsés à la périphérie de l'histoire dans les deux romans : la scène de la naissance du fils ressemble à un simple compte-rendu tellement elle est vide d'émotions, tandis que dans *Le Cheveu de Vénus*, la charge émotive se concentre dans l'histoire du naufrage du couple. La présence de l'enfant s'estompe devant le chagrin amoureux. En effet, dans *Le Cheveu de Vénus*, la présence du fils est réduite aussi bien au niveau du présent de l'intrigue (il est destinataire des lettres écrites par le narrateur) qu'au niveau du passé (son existence est à peine évoquée dans des descriptions de scènes de disputes qui dominent les souvenirs du narrateur). Il n'y a nulle description physique, nul prénom (ou surnom) à part celui utilisé par le drogman dans ses lettres – Nabuchodonosaure ; nulle relation père-fils, si ce n'est la communication épistolaire présumée, car les réponses du fils aux lettres du drogman sont évoquées sans être rendues visibles au lecteur.

Et pourtant, l'existence du fils est un élément fondamental dans la vie du drogman : l'échange épistolaire avec son fils fonctionne comme un fil d'Ariane dans le labyrinthe des empires disparus dont l'histoire semble hanter le drogman. D'après l'analyse d'Isabelle Desprès,

« comme si le cours de sa vie était inversé par rapport à celui de l'Histoire, comme s'il devait remonter le temps, le drogman entretient une correspondance avec Nabuchodonosaure, – c'est ainsi qu'il appelle son fils (avec une déformation orthographique significative). Le nom de Nabuchodonosor est associé au mythe de Babylone, ville matrice du vice et de la corruption, symbole de la déchéance, de la chute. Mais Nabuchodonosor n'est pas le fossoyeur de Babylone, au contraire, c'est un faiseur d'empire, et son nom, titre de l'opéra patriotique de Verdi, *Nabucco*, qui évoque la

naissance de l'Italie moderne, porte en lui à la fois le déclin d'un empire et la naissance d'un nouveau pays<sup>192</sup> ».

La naissance de l'enfant chez Šiškin n'est jamais envisagée comme un acte transformant miraculeusement la vie humaine en paradisiaque : la présence de l'enfant n'épargne pas aux parents les angoisses, ni les malheurs, l'enfant peut être malade (maladie mentale de la fille de Aleksandr) ou mourir (la mort précoce de l'enfant est un motif récurrent dans la prose de Šiškin). Néanmoins, l'enfant est ce qui procure du sens à l'existence humaine<sup>193</sup>, à la vie puisqu'il est la vie, ce que démontre la scène avec le nouveau-né abandonné qui revient à plusieurs reprises dans Deux Heures moins dix où la mère revient chercher son nouveau-né (né d'un abus sexuel) abandonné par elle sur la glace du fleuve en débâcle :

« Она, горько плача, пошла с берега в свой недом, но поняла, что там будет нежизнь. [...] Она бросилась в реку, побежала по льду, проваливаясь в воду, схватила дитя, выбралась, еле живая, на берег. Села в сугроб, выпростала горячую сиську, сунула. Восался, зачмокал. И началась жизнь, горласта, благоухающая, нетленна ».

La métonymie dans la dernière phrase de la citation est sans ambiguïté : l'enfant et la vie se substituent. La vie commence au moment où la mère donne à manger à l'enfant, et ce pour l'éternité (« vie impérissable »).

Cette idée de paternité et de l'amour paternel, bien qu'elle s'écarte de notre optique scientifique, nous semble d'une importance inouïe dans le contexte de la littérature et culture russe, c'est pourquoi nous avons pris le temps de l'exposer : en fait, nous pensons que dans la littérature russe contemporaine – et des œuvres du corpus le confirment – on voit émerger la figure du père dévoué à l'enfant. Précisons, il ne s'agit pas, ici, de Père de famille, dans le

---

<sup>192</sup> DESPRES, Isabelle. « Fin d'empire, apocalypse et résurrection dans le roman de Mikhaïl Chichkine, Le Cheveu de Vénus ». Recherches & Travaux, mai 2012, p. 173-186. En ligne : <http://recherchestravaux.revues.org/527?lang=es>. Consulté le 15/07/2016.

<sup>193</sup> Šiškin le fait dire à ses personnages comme par exemple au père de Saša dans Deux Heures moins dix : «Иногда думаешь о своей жизни: все коту под хвост. А иногда: да нет, вот Сашку сотворил. Вот его спастись и буду. Мне за нее, может, вся моя чумовая жизнь и простится?»

Mais également, le dit lui même dans ses interviews : «Мы идем по жизни, как по длинному мосту – а он стоит на опорах. И вот эти опоры – главные события, на которых держится жизнь: рождение, любовь, дети, болезни близких, смерти» (KLOT, Ljudmila. « Mihail Ši škin i roman v pis'mah vlyublennyh ». Naša gazeta, 3 octobre 2010. En ligne <http://www.nashagazeta.ch/print/10675>. Consulté le 15/07/201. )

sens classique du terme, c'est-à-dire l'incarnation d'autorité absolue avec les ambitions, mais d'un père pour qui l'enfant et l'amour pour lui (dépouillé de toute ambition patriarcale) soit l'une des valeurs existentielles. L'apparition du père (ou réapparition ?) d'autant plus importante que la culture de la période soviétique (tout comme postsoviétique) était marquée par son absence<sup>194</sup>.

C'est, donc, l'amour procréatif avec la paternité qui s'en suit, qui permet aux héros de retrouver le sens de la vie et sa puissance créative, dans le cas de Kamlaev. Si le point d'arrivée est commun pour tous, le départ fût différent pour chacun en ce qui concerne la place accordée à la sexualité et la manière de l'envisager. Ainsi, les approches initiales d'Aleksandr de Terehov et de Kamlaev étaient radicalement opposées : la physiologie répugnante pour Aleksandr vs l'éros joyeux de Kamlaev. Nous commençons par étudier ces deux cas et terminons par l'étude de la représentation de la sexualité chez Šiškin, aussi variée qu'ambigüe.

---

<sup>194</sup> Sur l'évolution de la famille et le rôle de père récupéré par l'état soviétique voir, par exemple : GELLER, Mihail. *Mašina i vintiki : istorija formirovanija sovetskogo čeloveka*. Moskva : MIK, 1994. 335 p. ; *Socrealističeskij kanon*. éds. H. Günther et E. Dobrenko, Sankt-Peterburg, : Gumanitarnoe Agenstvo « Akademičeskij Proekt », 2000. 1036 p. Notamment, l'article de Hans Gutter « Arhetipy sovetskoj kul'tury » (p. 743-784) et l'article de Katerina Klark « Stalinskij mif o « velikoj sem'e » ». (p.785-796).

### *Chair haïe: le cas d'Aleksandr du Pont de pierre d'A.Terehov*

Trois grandes lignes composent le récit du Pont de pierre – l'enquête sur le passé historique, la vie privée d'Aleksandr et celle de Čuharëv, un des ses collègues, se jouent dans un jeu de miroirs : on voit Čuharëv vivre ce qui est resté hors récit pour Aleksandr – son désenchantement du bonheur conjugal, avec la descente dans l'enfer d'une crise existentielle d'où, les deux, tenteront de s'échapper par une escapade sexuelle.

En effet, la vie d'Aleksandr en dehors de son travail se réduit à une consommation de sexe : virtuelle (sites pornographiques) ou réelle avec différentes partenaires (partenaires régulières ou occasionnelles : réceptionniste à l'hôtel, étudiante croisée à la bibliothèque...) qui changent d'une scène à l'autre et disparaissent aussitôt l'acte consommé. Mariées ou célibataires, toutes sont là pour lui offrir leur corps, et si ce n'est pas le cas, elles deviennent des « crevées » (*sdohnuvšaja*) à ses yeux pour être aussitôt oubliées. A part ces femmes anonymes, deux autres sont présentes de manière constante autour du héros: Alëna, qui fait partie de son équipe d'enquêteurs, et Marija, secrétaire, toutes les deux amoureuses de lui, et qui seront, successivement, ses maîtresses officielles.

De prime abord, le cas du héros de Terehov se distingue par son incohérence : son obsession sexuelle rime avec la répugnance pour le sexe et le corps. Un kaléidoscope de corps féminins et de coïts, telle serait l'image la mieux adaptée pour résumer la vie intime d'Aleksandr. Nous avons dénombré plus de dix personnages féminins réduits au seul rôle d'objet sexuel: interchangeables, anonymes, elles sont cataloguées selon leur statut socioprofessionnel, leur origine ou simplement par un mot qui renvoie à leur sexe féminin – « jeune fille », « elle ». Les lieux de rencontres sont variables, les circonstances aussi, mais pas le comportement de ces femmes, qui passent facilement à l'acte sexuel et en acceptent la brutalité. Nous remarquons également la répétitivité et la stéréotypie des scènes sexuelles qui, par ailleurs, n'ont aucune motivation/utilité narrative ce qui permet de faire un rapprochement avec le récit pornographique. D'autre part, l'écriture des scènes sexuelles paraît comme issue de ce même genre : on note la transparence absolue dans la représentation de l'acte, des corps réduits à des organes sexuels qui s'exhibent et se pénètrent à la recherche d'un rapide orgasme. La répétition des scènes est telle que l'on se perd rapidement. On a l'impression qu'un même acte sexuel tourne en boucle, d'autant plus qu'une fois dénudés, les corps féminins se ressemblent au point de se confondre en un seul corps. Les descriptions de ce corps féminin impersonnel frappent par l'image extrêmement noircie qui s'en dégage : la



laideur de ce corps n'inspire que de la répugnance à Aleksandr. La première scène – où le héros se demande quelle femme aller voir – peut être considérée comme une sorte de matrice pour les autres: les images évoquées ici se déclineront ensuite en multiples variantes, mais toujours avec la même idée de dégoût vis-à-vis du corps féminin et l'acte sexuel :

« Я остановился: к кому? Свежие месторождения или брошенные шахтерские поселки? Из опустевших золотоискательских барачков выпирали дряблые животы с утонувшими в складках пупками, бородатые лобки, вонючая слизь во влажных глубинах, толстые языки, незагорелые кожи, усатые рожи, железобетонное знание: как сразу после паскудно... Как мгновенная мерзость закружит уже при первой судороге, уже в миг плевок в липкую нору, и распухнет совсем в минуту отлипания, отваливания, неизбежных слов и поглаживания по законам служебного собаководства, и долго еще потом покатается на твоих плечах – до подъезда по месту прописки, до горячей воды и горсточка жидкого мыла, до подушки, до мутного утра, щетины в зеркале...<sup>195</sup> ».

Ainsi, dans toutes les autres scènes, lorsque le héros regarde le corps féminin, il ne remarque que les imperfections de la peau (grains de beauté poilus, pâleur de la peau d'où se détachent des veines bleutées et des taches rougeâtres, plaques de cellulite...); le corps apparaît toujours comme bouffi de graisse (*žirovaja gromada, tuša, sugrob mjasja*), notamment les seins qui semblent étouffer par leur lourdeur (*grudi davili na život komkami žira*); le pubis avec ses poils très peu esthétiques piègent le héros (*moh, perepolzajuščij na nogi, žeskovatye kosmy, v kotoryh tupo putalsja*). Les descriptions des langues et des vagins regorgent de métaphores qui soulignent l'aspect physiologique et animalier de la sexualité féminine (*ostryj krysinij jazyčok; presnaja svobodno razdav šajasja nora*). Nul désir n'est possible pour ce corps (*potykalsja v mokruju sloistuju plot'*), nulle émotion positive: « Je caressais ses seins mous, comme on caresse un chien ennuyeux, et, après, les mains sentent mauvais<sup>196</sup> ».

La répétition de l'image d'une machine à coudre ou d'une machine d'usine dans les scènes de sexe n'est pas anodine: l'activité sexuelle est une affaire de mécanique pour le

---

<sup>195</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.25.

<sup>196</sup> «...поглаживал ей тряпичную грудь, как гладят надоевшую собаку и руки после пахнут ». Ibid., p. 267-268.

héros, vide d'émotion si ce n'est un ressentiment de lassitude pénible. Cela explique pourquoi son excitation est difficile à obtenir et une fois là, ne dure pas : dans le cas d'une pénétration réussie, le temps du coït n'excède pas quelques secondes. Cela explique également pourquoi il abrège l'acte s'il dure, faute d'un orgasme rapide : l'absence de désir rend l'activité sexuelle pénible (agacement, maux de têtes souvent évoqués). En terminer au plus vite, se débarrasser au plus tôt de sa partenaire, rentrer chez lui et prendre une douche, afin d'effacer de sa mémoire tout souvenir de l'acte, est la seule chose dont il rêve immédiatement après l'éjaculation. Ce qui nous surprend le plus chez le héros de Terehov est que son dégoût ne se limite pas à la phase post-coïtale : à lire les descriptions de ses ébats au lit, il apparaît de toute évidence que c'est la sexualité même qui rime avec la répugnance.

La consommation machiste du corps féminin - la femme réduite à son corps est définie comme un objet à prendre, à la merci de la volonté masculine - nous fait poser la question de l'inspiration pornographique dans l'écriture de ces scènes. En effet, on peut y détecter des procédés qui lui sont propres: outre le rôle de la femme qui consiste donc à assouvir le besoin sexuel de l'homme, la scène est centrée sur l'acte sexuel, où seul compte l'orgasme masculin avec l'éjaculation mise en lumière<sup>197</sup>. Pourtant, bien que proches de la pornographie dans la forme, les scènes ne peuvent pas être qualifiées de telles étant donné l'absence de ce qui fait l'essentiel de l'écriture pornographique – le plaisir du coït. Les corps se tordent, se crispent, se heurtent, s'entrechoquent (*korjačit'sja, elozit', tykat'sja, valit'sja*) et quand cette gymnastique sexuelle se termine par un «crachat» de sperme dégoûtant (*vyplevyvat', vydavlivat', vtapyvat', studenistyje metki, tošnotvornaja rosa, soplivye lužicy*), il ne reste qu'un sentiment de répugnance : « Pris d'un immense dégoût, je murmurai avec honte...<sup>198</sup> ».

Certes, on évoque souvent la « crudité » de l'écriture pornographique, mais la « crudité » de langage ne cherche jamais à dévaloriser, à noircir l'activité sexuelle avec autant de haine pour le corps féminin.

---

<sup>197</sup> L'insistance avec laquelle l'image de l'éjaculation extérieure revient dans le récit peut être mis en rapport avec sa sémantique initiale, celle d'« un péché contre la nature », c'est-à-dire un acte non procréatif. D'après Antonio Dominguez Leiva, dans le discours religieux, « l'émission de la semence « en dehors du bon réceptacle » devient la figure la plus visible du péché contre nature... ». LEIVA DOMINIGUEZ, Antonio. *Esthétique de l'éjaculation*, Neuilly-lès-Dijon : Le Murmure, 2012, p. 2.

<sup>198</sup> «Сквозь отчетливо бездонное омерзение я совестливо прошептал...». TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 125.

Aleksandr a peut-être une sexualité débridée – comme le pense Alëna – mais le caractère stéréotypé des scènes commence à laisser un doute chez le lecteur : s’agit-il des coïts réels ou imaginaires ? Ces scènes ont-elles vraiment eu lieu, ou sont-ce les fantasmes d’Aleksandr ? La question est d’autant plus légitime que lui-même semble l’ignorer : le lit dans une des scènes sexuelles se transforme, par une pirouette narrative, en bureau de travail. On pense, en effet, qu’il y a une part de fantasmes dans le récit de la vie intime du héros, mais dans leur majorité les actes sexuels ne sont pas inventés, d’où la jalousie d’Alëna. La question serait donc de savoir non pas si ces scènes sont données pour réelles ou non, mais pourquoi elles prennent autant de place dans le récit en sachant que, de toute évidence, il s’agit d’un acte délibéré de la part de l’auteur. De nombreux critiques ont tenté d’y répondre<sup>199</sup> ; pour notre part, ce qui nous importe, ici, est le rejet de la sexualité qui s’y exprime clairement. Contrairement aux héros du premier chapitre, chez celui de Terehov le rejet de la sexualité a une autre nature : le corps et le coït sont rejetés non parce que relevant du Mal mais parce qu’aux yeux d’Aleksandr, il s’agit de la physiologie pure, laide et répugnante.

La question qui se pose lorsque l’on songe au cas du héros de Terehov est la suivante : si le sexe ne procure pas d’émotions positives, s’il faut forcer l’excitation, si la possession du corps de la femme n’éveille que répugnance chez Aleksandr, pourquoi donc poursuit-il avec insistance ? Quelles sont les raisons de son obsession en dépit du plaisir ? En sachant que le seul produit que l’on accepte de consommer envers et contre tout est un médicament, si l’on se souvient qu’Aleksandr vit une crise existentielle aiguë, nous obtenons la réponse : le sexe avec l’orgasme recherché fonctionne pour lui comme un antidote à sa peur de la mort. En fait, au moment de l’orgasme, il croit vivre une délivrance<sup>200</sup>. Malheureusement pour lui, ce type d’orgasme – libérateur - lui est très rarement accessible : uniquement lorsque l’acte sexuel se déroule dans le cadre d’une attirance amoureuse. Sur toutes les scènes de sexe, il n’y en a qu’une où il vit ce type d’orgasme : dans un rêve où il s’imagine faire l’amour avec Marija, jeune fille au prénom si parlant qui l’attire secrètement, et avec qui il espère revivre le bonheur du premier amour connu avec son ex-femme. Il aimerait donc retrouver les

---

<sup>199</sup> Pour certains critiques russes, l’intention de l’auteur reste confuse et le message non décodé, pour les autres, « l’erotisme » du roman doit avoir une lecture métaphorique en rapport avec le sujet principal du roman – « pénétration du passé » (HARITONOV, Dmitrij. « Ja ostajus’. Dni mčatsja proč’ ». *Oktjabr’*, 2010, N°8. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2010/8/ha12.html>. Consulté le 15/07/2016.

<sup>200</sup> « ...не в силах задержаться, словно летя с горы, в запахе сирени, мокрых тополиных почек, дождевой весенней земли, я простонал стиснутым ртом и с радостной мукой выпустил, выпускал из себя все, что держало меня когтями, и смерть поменяла затекшие руки, на мгновение оставив меня налегке ». TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 528.

sensations procurées par le premier sentiment, par le premier contact des corps avec la femme aimée. Au moment où nous le rencontrons dans le roman, de cet amour érotique idéal il ne lui reste que des souvenirs et des rêves :

« Но ведь где-то это осталось. Во сне, подумал он, ведь однажды он почувствовал это во сне, именно так, как искал, как впервые – несмелая надежда, восторг, счастье первого проникновения, нежная, полусонная острота с кем-то, он даже не задумывался с кем, но с кем-то невыносимо родным родным – женой. Но это получилось всего лишь раз. Во сне. И очень давно. Но так у всех, и ничего особенного<sup>201</sup> ».

Deux idées nous importent dans cette citation : le cadre conjugal de l'acte sexuel idéalisé et l'idée d'âme sœur qu'était pour lui son épouse (l'adjectif *rodnoj* exprime avant tout l'idée de parenté de deux êtres proches).

Le personnage de l'épouse réapparaît dans la scène finale, hautement symbolique comme nous l'avons déjà évoqué, puisqu'elle décrit la fin des tourments existentiels d'Aleksandr. Au début de cette scène, Aleksandr se trouve dans son foyer conjugal :

« Все еще спали, я двигался неслышно... я одевался, задевая знакомые углы, не попадая в рукава и злясь на пуговицы... и в каждой комнате слышал подступающее море, шумел ветер и раскатывалась волна; море стирает мелочи, стирает все – и остановился над чужим дыханием – из-под одеяла торчал клоч черных волос – это жена, я сказал в темноту: «Жена». Я позвал, зная, что никто не ответит, но почему-то испугался: может быть, она умерла? Нагнулся и три раза спросил, прямо в ухо: ты жива? – на четвертый еле уловил ладонью (гладил ее волосы) какое-то движение, не зависящее от моих желаний, от меня, – жива<sup>202</sup> ».

Nous n'apprendrons rien d'autre sur l'identité de l'épouse : est-ce Marija ou son ex-femme ou encore une autre femme ? L'essentiel est qu'elle soit son épouse (c'est ainsi qu'il s'adresse à elle) ce qui place leur relation dans le cadre conjugal, le seul où il peut se réfugier.

L'absence d'identité de l'épouse va de pair avec l'absence du corps soulignée : elle n'a ni corps ni visage, cachés sous la couette (il va de même pour le rêve érotique où sa présence est évoquée mais pas matérialisée).

---

<sup>201</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.504.

<sup>202</sup> TEREHOV, Aleksandr. Ibid., p.825.

Si la lassitude et la répugnance excluent toute idée de désir et de plaisir du côté masculin, voire chez la femme aussi<sup>203</sup>, dans le roman de Terehov, il en va tout autrement pour Kamlaev, héros d'Anomalie de Kamlaev de Sergej Samsonov, adepte d'un érotisme créatif.

---

<sup>203</sup> « Как свињью резали » - dit une des amantes.

## *Eros et (Pro)Création : le cas de Kamlaev de S.Samsonov*

Osons cette supposition : l'anomalie de Kamlaev dont parle le titre du roman désigne aussi bien son approche de la musique, que celle du corps, du sexe. Parmi les héros des œuvres analysées dans cette partie, il est de loin le plus original dans sa manière d'envisager le sexe et de vivre sa sexualité : Kamlaev aime et désire le corps des femmes – ces *viola d'amore*, d'après lui - et surtout il aime en jouer, « faire vibrer les cordes » ; autrement dit, dans le rapport sexuel, il cherche l'érotisme qui lui procure autant de plaisir que l'orgasme final. Kamlaev assume son amour du corps : il se qualifie comme un « homme voluptueux » et met en évidence son penchant pour la jouissance des sens ; à l'âge auquel nous le rencontrons, sa liste de conquêtes féminines est aussi longue que celle d'un « don Juan » (« donjuanskij spisok »).

Aussi libre en musique qu'en amour charnel, il va jusqu'à contester « la loi du Père » - la théorie de la sublimation de Freud :

« Теория Фрейда о сублимации всегда представлялась ему неслышанным бредом — во всяком случае, по отношению к собственной, камлаевской, персоне: произведение, дело никогда не шли от чувственной неутоленности. ... Сублимирующий и в творчестве на что ни посмотрит, увидит одни гениталии.

Чрезвычайно распространенное представление о том, что эрос и так называемое творчество связаны друг с другом по принципу сообщающихся сосудов, нуждается в серьезной проверке. ... И эрос, и любое человеческое искусство растут из одного и того же корня и потому, соприродные, однокорневые, не могут вытеснять друг друга<sup>204</sup> ».

C'est la jouissance couronnant l'acte sexuel qui est, donc, transcendante pour Kamlaev. Sa recherche d'érotisme dépasse le cadre physique, simple plaisir de la chair pour viser une dimension métaphysique. Le mot « éros » à la fin de la citation n'est pas utilisé par hasard : à l'instar de la théorie de la sublimation de Freud, qui est, d'après Kamlaev, du « délire inouï », la conception de l'éros de Platon et par conséquent celle de Solov'ëv qui s'en inspire, est également dénoncée comme erronée: « L'insatisfaction ne fait pas déployer les

---

<sup>204</sup> SAMSONOV, Sergej. *Anomalija Kamlaeva*. Moskva : Éksmo, 2008, p.104

ails, elle enferme : insatisfait, on se démène aveuglement à la recherche d'une « issue », sans espace, sans ciel, sans regard libre vers le haut<sup>205</sup> ».

C'est un éros hédoniste et orgasmique qui permet à l'homme d'aller vers le ciel, et non pas un éros platonique ou la sexualité sublimée. Dans le monde de Kamlaev, la dichotomie entre le haut et le bas du corps humain n'a aucun sens : l'un va avec l'autre, voire, c'est « le bas » du corps qui joue le rôle principal dans la médiation vers l'au-delà créatif<sup>206</sup>.

De toute évidence, la conception de la sexualité propre à Kamlaev s'apparente avec la tradition païenne où l'éros était perçu comme une force vitale et créatrice ; d'où, à notre avis, les motifs cosmogoniques revenant de manière récurrente dans les descriptions de sa vie sexuelle. Ainsi, proche de l'orgasme, Kamlaev se sent devenir dieu : « Comme une machine déchaînée, il s'envolait et retombait, se délectant de sa toute puissance, de son immensité ; son organisme devint énorme comme le corps de ce dieu oublié dont la chair devint la terre ferme, les os devinrent des chaînes de montagnes et les pellicules devinrent les étoiles<sup>207</sup> ».

La toute puissance ressentie par l'homme sur sa partenaire au cours de l'acte sexuel n'est guère surprenante (surtout dans le cas de Kamlaev, persuadé de sa supériorité de mâle<sup>208</sup>) ; mais, ici, l'image est autre : tel un premier dieu grec, il engendre le monde de sa

---

<sup>205</sup> « Неудовлетворенность ограничивает, а вовсе не распрямляет крылья: с «озабоченностью» так и будешь слепо мыкаться в поисках «входа», без простора, без неба, без свободного взгляда вверх... ». Ibid.

<sup>206</sup> La sublimation imposée par le régime soviétique est contestée via un autre personnage, camarade de classe de Kamlaev, futur peintre dissident, qui lui montre ses croquis du nu féminin dénonçant le canon du corps asexué dans la peinture soviétique. S'émerveillant devant ses dessins, Kamlaev découvre la beauté de l'éros : « Была ли эта нагота отвратительной, непристойной, грязной? Не в большей степени, чем нагота фарфоровых статуэток или розовых купальщиц на полотнах классиков. Перед Матвеем было не гнусное содрогание низменной плоти, а священный огонь, высокое влечение, хотя и откровенно чувственного рода. Перед ним предстала красота, не сознающая себя, неприкрытость, не сознающая себя в качестве таковой и потому естественная... ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p.55.

<sup>207</sup> « «Как взбесившаяся машина, он взлетал и падал, упиваясь своим всемогуществом, неисчерпаемостью, и его организм стал огромен, как гигантское тело того позабытого бога, плоть которого стала твердью земной, кости — горными хребтами, а перхоть — звездами... ».

Voir également la description de son premier orgasme : « Целым сделался он, и не только целым, но еще и громадным, разросшимся в бескрайний гул торжественных тромбонных аккордов, в котором, как молнии в небе, возникали и гасли неслыханные рисунки, высвечивались исполинские звуковые вертикали и затихали их отголоски. И ни одно созвучие не кончалось, а продолжалось и продолжалось до самых дальних акустических горизонтов. Что было внутри, что пребывало извне — уже было не нужно знать ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p.371 et 157.

<sup>208</sup> Le principe de base sur lequel repose le rapport féminin/masculin de Kamlaev postule l'infériorité féminine : « женщины самой по себе не существует, женщина есть только «тело и отраженный свет» ». (SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 173.). Notons qu'il s'agit d'une citation de Désintégration de l'atome de

propre chair (notons la discordance avec la cosmogonie biblique qui met au commencement le Verbe).

Avec une telle conception de la sexualité, on pouvait s'attendre à ce que la première expérience sexuelle de Kamlaev ait été peu banale, ce qui fut, en effet, le cas : adolescent, il fut initié au plaisir de la chair par une femme plus âgée et donc expérimentée, d'une beauté exceptionnelle. De nouveau, en soi cette expérience n'a rien d'original, voire confine au lieu commun dans les histoires d'éducation sentimentale de jeunes garçons ; il n'empêche que l'initiation sexuelle de Kamlaev prend la forme d'un véritable rite initiatique orchestré par une prêtresse dont la sonorité du prénom – Al'bina - rappelle ceux des grandes figures féminines antiques. La rencontre entre le jeune Kamlaev et Al'bina est le fruit d'un hasard : elle passait chez des amis où il était invité, elle lui fait interrompre momentanément son jeu de séduction auprès des autres jeunes femmes présentes. Elle l'amène chez elle, comme elle a l'habitude de le faire avec d'autres hommes. Après lui avoir donné un bain - comme une ablution avant le sacrement – elle le conduit vers son lit, où par deux fois elle prend l'initiative avant que Kamlaev n'inverse la situation pour prendre sa place dominante, celle qui revient au mâle. Au petit matin, le couple se sépare et comme attendu, cette femme qui a fait de Kamlaev un homme, disparaît de sa vie une fois sa mission initiatique terminée. Ce qui fait de l'apprentissage sexuel de Kamlaev un acte hors norme est, de toute évidence, la femme : on l'a dit précédemment, elle apparaît comme une prêtresse du culte érotique - la Femme dans toute sa splendeur. La puissance séductrice est la première caractéristique relevée chez ce personnage - lorsqu'elle entre dans la pièce, l'atmosphère change - et, pourtant, nous éviterons d'employer à son égard le terme de «Séductrice » lui préférant la « Femme » car ce serait réducteur pour son caractère. Ainsi, lorsqu'elle se dresse nue, les mains sur les hanches, au dessus de Kamlaev, allongé à ses pieds – position fortement symbolique – ce n'est pas une séductrice qu'il voit en elle, mais la Femme de tous les temps. Il comprend que son rôle est de ne pas l'initier simplement au sexe, mais de lui apporter ce sans quoi il lui est impossible de vivre : « Des millénaires auparavant, elle fit la même chose et elle fera la même chose demain et dans des milliers d'années passées comme un éclair, puisque sa seule mission consiste à

---

G. Ivanov ce qui pourrait être compris comme une allusion à la future évolution de Kamlaev vers le dégoût sexuel.



donner pour la première fois aux personnes comme lui ce dont chacun a le plus besoin dans la vie<sup>209</sup> ».

Comme la mère qui donne la vie et nourrit son enfant au sein, cette femme lui donne son corps et la vie avec. Les millions d'années avant leur acte et des milliers d'années qui vont lui succéder surgissent à l'esprit de Kamlaev : Al'bina n'a pas d'âge, elle incarne le féminin universel. Plus tard dans la scène, lorsqu'il la pénètre, cette idée se concrétise : « Elle devint la femme en tant que telle, pour incarner toutes les femmes en général. Maintenant elle était Chloé, Lycénion, Lilith, Eve, Marlène<sup>210</sup> ». Rien n'est plus éloquent que cette évocation des grandes figures féminines connues de l'histoire de l'humanité occidentale pour désigner l'idée de la nature universelle féminine. Autant l'orgasme propulse Kamlaev vers une dimension cosmogonique, autant Al'bina paraît en être issue: « Dans ce que faisait Albina, il y avait quelque chose d'autre, d'honteux, d'assourdissant et d'obscène, et à la fois austère, sévère et éternel qui plongeait ses racines dans les profondeurs de la terre, traversait le terreau des siècles jusqu'aux origines de l'humanité<sup>211</sup> ».

Dans ce contexte, la phrase qui suit pourrait surprendre: à l'image de la Femme se superpose celle d'une sœur, d'une mère : « Elle était pour Kamlaev sa sœur, son épouse et sa mère. Elle donnait la vie à Kamlaev et enfantait de lui<sup>212</sup> ». Néanmoins, la mise en scène de l'acte auto-procréatif indique clairement qu'il faut laisser de côté la lecture psychanalytique et éviter de parler d'un désir incestueux puisque l'allusion à l'âge préhistorique, l'insistance sur l'auto-procréation renvoient plus à des mythes de cosmogonie, au culte de Dionysos qu'au

---

<sup>209</sup> « точно так же она делала и миллионы лет назад и точно так же сделает и завтра, и через тысячи мгновенных лет и что в этом и заключается ее единственное назначение — давать таким, как он, впервые то, в чем каждый человек нуждается, наверное, всего сильнее в жизни ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 154.

<sup>210</sup> « Она сделалась женщиной как таковой и заключила в себе всех женщин вообще. Теперь она была Хлоя, Ликэнион, Лилит, Ева, Марлен ». Ibid.

<sup>211</sup> « ... в том, что Альбина делала, было нечто другое, постыдное, оглушительное, непристойное, но в то же время и суровое, строгое, неотменимое, идущее как будто из подземных глубин, сквозь перегой веков, от самого начала человечества... ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 150.

Notons, pourtant, que le motif favori de la culture religieuse – le diabolisme de la sexualité féminine – s'immisce dans cette conception: la position sexuelle adoptée par Al'bina chevauchant Kamlaev fait surgir l'image de la « cavalière » de l'Apocalypse à laquelle contribue l'évocation de ses ongles pointus et celle du hurlement animal poussé à la fin (gustoj zverinyj hrip).

<sup>212</sup> « Она была Камлаеву сестрой, женой и матерью. Она давала Камлаеву жизнь и от него зачинала ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 156.

complexe d'Oedipe<sup>213</sup>, d'autant plus qu'Al'bina n'est pas la mère de Kamlaev, objectivement parlant.

Initié à la joie érotique, Kamlaev, part de chez Al'bina à l'aube : sa nouvelle vie vient de commencer. Il connaîtra beaucoup d'autres femmes, aura une première épouse avant de rencontrer Nina, son épouse actuelle, et professera toujours cette vision de l'éros radieux découvert avec Al'bina. Néanmoins, au moment où le lecteur le rencontre, l'érotisme joyeux s'estompe au profit de la concupiscence ce qui le rapproche du héros de Terehov.

À l'ouverture du roman, Kamlaev a déjà la quarantaine passée, il est marié, mais reste autant attiré par le plaisir érotique qu'il consomme avec Julja, jeune femme mannequin, sa maîtresse. Aussi belle que riche (veuve d'un milliardaire), elle déborde d'une sensualité qui touche profondément Kamlaev. Pourtant, en comparant le personnage de Julja à celui d'Al'bina, prêtresse de l'éros, ou encore à celui de la jeune camarade de classe, petite « Salomé » dont il était amoureux<sup>214</sup>, on se rend compte du gouffre qui les sépare : éros vs concupiscence, la Femme vs beau corps écervelé. Deux motifs dominent dans les descriptions de Julja - sa vulgarité et sa stupidité (« poupée », « stupidité animalière », « guenon », «étonnement benêt ») ; à quoi se rajoute tout naturellement le motif de sa vénalité : « Un barracuda de l'amour sans gêne, brocheton agile et rusé des contrats de mariage, un requin des liaisons fortuites, qui s'offre généreusement à tout homme généreux et ne demande rien en retour<sup>215</sup> ».

Si Al'bina était l'incarnation de la Femme et si la camarade de classe incarnait la Séductrice, Julja n'est qu'une prostituée de luxe. Là où la différence entre ces types féminins, et donc entre l'idée de l'amour physique à laquelle ils renvoient, se manifeste le mieux, c'est dans l'incohérence entre les apparences d'enfant pure de Julja et son regard dénonçant une grande expérience sexuelle, ce qui fait d'elle une « petite-fille prostituée », une « enfant dépravée » : « A cet instant, il vit un éclat merveilleux dans son regard naïf et cynique, pas de

---

<sup>213</sup> Notons que Kamlaev est le seul dont les relations avec la mère et le père ne sont pas assombries par un conflit ou un complexe quelconque.

<sup>214</sup> La description de cette jeune fille regorge de métaphores qui nous permettent de faire ce lien avec le personnage de Salomé, jeune danseuse séductrice.

<sup>215</sup> « Барракуда ничем не стесненной любви, пронырливо-расчетливая щучка брачных контрактов, акула случайных связей, щедро отдающая себя любому щедрому мужчине и «ничего не требующая взамен ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 81.

son âge, un contour subtil de la joue et le jeu à peine perceptible entre totale innocence et véritable perversité envenimant un vieux vicieux<sup>216</sup> ».

Le choix des mots (Kamlaev voit Julja pour la première fois) est très évocateur : d'emblée la notion de dépravation est appliquée par rapport à cette jeune femme.

Kamlaev, anciennement un « Don Juan » goûtant à la joie érotique, est désormais un « corrompu âgé » qui commence à se lasser du sexe. Finalement, Julja si attirante au début, y compris par son physique d'ange déchu, n'éveille plus chez lui qu'un dégoût par sa sexualité, désormais vue, si caricaturalement vulgaire. Cette déception sexuelle le rapproche du héros de Terehov : en fait, ce dernier incarne ce que serait devenu Kamlaev s'il avait continué sa quête sexuelle – le dégoût de la physiologie l'aurait emporté sur le plaisir.

L'évolution de la vision de la sexualité chez Kamlaev s'inscrit dans le cadre de sa crise existentielle, qui ne prendra fin que lorsqu'il aura consenti, à l'instar du héros de Terehov, à la conception traditionnelle de la sexualité conjugale, illustrée - on l'aura deviné - par le personnage de l'épouse.

Contrairement à l'épouse du héros de Terehov, l'épouse de Kamlaev aura un prénom et un corps, mais malgré tout elle n'en sera pas moins asexuée, surtout en comparaison avec l'amante, Julia, à la sexualité débridée. En fait, Julja et Nina, l'épouse légitime de Kamlaev, illustrent on ne peut mieux la dichotomie classique entre femme prostituée et épouse asexuée. Ainsi, ce qui frappe dans la description suivante de la tenue vestimentaire de Nina est sa ressemblance avec la tenue moniale :

« Он узнавал прямую, с большими накладными карманами юбку, доходящую до щиколоток, — на вид как будто черной рогожи; он узнавал глухую, застегнутую до верха, темную блузу (что-то вроде рубашки китайских «хуньвыебинов», как говорил Камлаев). Он узнавал прямоугольные, тонкие очки и мягкие туфли без каблучков. Он отдавал должное совершенству этой мимикрии, этой нарочитой мешковатости, продуманной застегнутости наглухо, узнавал давнишнюю Нинину склонность рядиться как будто в тюремные робы, немного странное желание не подчеркивать — приглушать безжалостную гибкость, ладность на диво

---

<sup>216</sup> « Вот тут он и увидел чудесный блеск наивного и в то же время не по возрасту циничного глаза, нежный очерк щеки и едва уловимый, растрavляющий пожилого сладострастника зазор между полной невинностью и окончательной испорченностью ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 6.

соразмерного тела. Вот это внеполовое, унисексуальное обмундирование как будто с чужого плеча ей шло. У Нины был вкус. Стиль.... Дендизм<sup>217</sup> ».

En fait, la rigueur vestimentaire de Nina est à double effet : outre exprimer un rejet de la sexualité, elle évoque son androgynie (*внеполовое, uniseksual'noe obmundirovanie*), voire sa masculinité (*dendism*). À lire la description du corps de Nina, nous comprenons qu'il s'agit d'un trait caractéristique pour elle : sa tenue unisexe n'est qu'un cadre pour son corps aux apparences androgynes. Aux yeux de Kamlaev, Nina ressemble à un garçon par la force et l'agilité qui se dégagent de son corps, plus typiques d'un corps masculin (ce motif revient de manière récurrent dans sa description : elle est comme « un gamin de la rue », « gars sauvage », « boy-scoot », mais également par l'absence de signes prononcés de féminité. L'androgynie du corps de Nina est celle d'une adolescente pré-pubère :

« В ее фигуре была чудеснейшая двойственность (двувозрастность, двуполость). Ее тело как будто навсегда застыло на той границе, что отделяет вчерашнюю девочку (с выпирающими наружу лопатками) от нынешней, слегка раздавленной величественной матроны. Ее тело не было как будто ни мужским, ни женским...<sup>218</sup> ».

Comme nous l'avons vu, chez Pavlov (*Asystolie*), l'asexualité (*bespolaja hudoba*) était caractéristique du corps féminin idéalisé, comme celui de la « Muse », jeune fille modèle, dont était amoureux son héros (voir p. 65). Chez Samsonov, le narrateur insiste sur un autre aspect de l'asexualité du corps féminin pré-pubère – son androgynie. D'autre part, le narrateur de Samsonov a recours à la même image métaphorique que celui de Pavlov pour évoquer la beauté de ce corps :

« Тут природа безжалостна к нашим подругам, к нашим первым, несбыточным, дачным и школьным любовям и творит превращение с ними мерзейшее на всем белом свете, отнимая у них и у нас те девичьи очертания, от которых бывает так больно глазам влюбленного. Исчезает их таинственная грация, неизъяснимая, неуловимая, подобная пыльце на крыльях бабочки, и замещается дородной спелостью обыкновенной земнорозной женщины. И вот уже маленький небесный

---

<sup>217</sup> SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 256.

<sup>218</sup> SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 178.

демон, персидский сумрачный бесенок навсегда потеряян, безвозвратно перерожден в прозаическую бабу, пусть все еще и упруго-округло-спелую...<sup>219</sup> ».

Kamlaev donc n'est pas le seul à être transcendé par la grâce épurée d'une enfant et à regretter voire rejeter les changements de son corps à la puberté. Néanmoins, si chez Pavlov cette image de papillon renvoie à la nature céleste de la femme, à la féminité idéale, chez Samsonov, en dépit de l'opposition céleste/terrestre suggérée (grâce mystérieuse vs corpulence de la femme ordinaire), elle fonctionne, à notre avis, avant tout comme esthétique, puisqu'il insiste sur l'aspect physique de ce changement corporel.

Il va de même pour le deuxième motif commun entre les romans – celui de la nature double chez une femme : comme on le voit dans la citation, la grâce mystérieuse d'une enfant va de pair avec l'idée d'un « petit diable » (besënok) qu'elle est en réalité. A nouveau, si chez les auteurs du premier chapitre, notamment chez Pavlov, cette image de la nature double dénonce la sexualité féminine comme diabolique, pour le héros de Samsonov, elle a une connotation positive hors cadre religieux : « petit diable » renvoie, chez lui, au comportement de polisson caractéristique de Nina. D'autre part, la nature double chez Nina, contrairement à celle de Julja, est exempte de toute connotation sexuelle : si Julja, enfant dépravée, éveille chez Kamlaev un désir concupiscent, la polissone Nina éveille une tendre attirance sentimentale tel celle d'un père pour son enfant<sup>220</sup>.

La description de leur relation regorge de détails allant dans ce sens : Nina est réduite à l'enfant aux yeux de Kamlaev. Pourtant, un motif particulier s'infiltré dans ce type de rapport (en somme, assez logique si l'on pense au complexe de supériorité de Kamlaev) : en fait, pour son mari, Nina est la chair de sa chair. A l'instar de Zeus, Kamlaev s'imagine être le père créateur de Nina :

« Вот и с тобой такая же история: я не воспринимаю тебя как что-то внешнее по отношению к себе. Ну, я не знаю, но это что-то вроде того, что, должно быть, испытывает мать, когда вынашивает ребенка... ну, а меня ты можешь представить как Зевса-громовержца, у которого от нестерпимой боли раскалывается голова. И вот он просит Гефеста разрубить ее надвое топором, дальнейшее тебе известно: из

---

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> « Он знал ... такое детское выражение нашкодившего бесенка, которое непонятно откуда бралось, и был у нее один поворот головы, одно редчайшее, неповторимое округление глаз, которые становились похожими на пуговицы и уводили Матвея ... в такой звенящий бесконечным изумлением плюшевый рай ... что оставалось только прижимать вот этого «ежонка» к себе и тискать до полусмерти ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 182.

расколотой головы первого в мире мужчины-роженицы вышла в полном вооружении Афина Паллада<sup>221</sup> ».

La femme provient du corps de l'homme, afin d'en devenir l'épouse... La religion chrétienne connaît le même sujet, pourtant ni elle, ni le mythe grec, auquel se réfère Kamlaev n'envisagent une synthèse entre relation paternelle et relation conjugale : Eve est l'épouse d'Adam, tandis que Pallas Athéna est une fille de Zeus. Comment doit-on interpréter cette insistance avec laquelle Kamlaev parle de son épouse Nina, comme si elle était son propre enfant (ce qui est aussi loin de la « seule chair » que devraient devenir les époux dans le christianisme)? Nous avançons la thèse suivante : la relation parentale permet d'appuyer l'idée d'un amour épuré de toute notion d'érotisme. Cela explique la présence de cette scène étonnante, où Kamlaev raconte comment il aidait Nina à aller aux toilettes lorsqu'elle avait la diarrhée :

« На второй или на третий наш поход в туалет ты смирилась. Я видел и расставленные ноги в собственноручно натянутых мной носках, и розоватый след от обода толчка, и даже сморщенную, темную полосу вокруг анального отверстия. Но разве мы не знаем досконально тех же самых подробностей у собственного ребенка, которого мы столько раз сажали на горшок?<sup>222</sup> ».

Il nous semble qu'il n'y a rien de mieux pour souligner l'asexualité du corps adulte que d'en parler dans un tel contexte – l'enfant que l'on met sur le pot quand il a mal au ventre. Il apparaît clairement que le corps sexué de Nina sort du roman : son corps réel est camouflé par une tenue moniale, le silence recouvre la vie sexuelle des époux. En effet, un flou narratif caractérise la vie intime du couple : les rapports sexuels sont sous-entendus sans jamais être décrits (contrairement à ceux avec les autres femmes). En fait, tout est fait dans le récit pour souligner que l'attraction de Kamlaev pour Nina est différente de celle éprouvée pour les autres femmes, à savoir exempte du désir de volupté, de sensualisme. Ainsi, lorsqu'il la rencontre - cette scène se déroule dans le respect du modèle caractéristique de la littérature sentimentale<sup>223</sup> - il découvre, surpris, l'absence de désir charnel pour elle. Voici comment il l'explique :

---

<sup>221</sup> SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 199.

<sup>222</sup> SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 528.

<sup>223</sup> Ils se croisent par hasard et aussitôt Kamlaev se sent attiré par cette femme dont il n'aperçoit que le dos. Lorsqu'elle se retourne pour que « leurs yeux se rencontrent », Kamlaev reconnaît en elle la femme qui lui

« Он как будто избавился от пут физиологии, и ему было с Ниной хорошо и без душной возни, без плотского взаимодействия. И комплекс «прекрасной дамы», синдром Алигьери, не рискующего подойти к своей Беатриче, был здесь, в его случае, совершенно ни при чем: Камлаев не то чтобы боялся Нину «оскорбить» жадно шарящим прикосновением, не то чтобы остерегался «осквернить» чистоту и истинность возникшего в нем чувства — просто чувство это было сейчас подобно новорожденному и еще не нареченному младенцу. С ним нужно было научиться обращаться и достигнуть в этом обращении такого совершенства, что будешь переваливать, переворачивать младенца со спинки на живот, как блин на сковородке<sup>224</sup> ».

Notons le changement de discours : d'emblée, avec Nina la sexualité n'apparaît plus comme de l'éros hédoniste, mais se ramène au plan de la physiologie. Ce changement de discours nous indique que dès qu'il s'agit d'une relation placée dans le cadre d'une attirance sentimentale et conjugale par la suite, l'approche de la sexualité évolue : plus de joie érotique comme avec Al'bina, mais des « entraves de physiologie », « agitation étouffante des corps », « interaction charnelle ».

La métaphore utilisée pour parler du sentiment que vient de ressentir Kamlaev – « ce sentiment était comme un nouveau-né dont on doit apprendre à s'occuper » - est très significative puisqu'aussitôt le motif de la procréation s'y glisse. Deux scènes seulement nous évoquent la présence du sexe dans la vie conjugale des Kamlaev et les deux ont un dénominateur commun – l'idée de procréation : la première décrit la tentative avortée de passer à la conception, la deuxième la suggère de manière implicite puisque le seul organe féminin y présent est l'utérus de Nina : « Plusieurs choses simples devinrent claires pour lui. Sa manière de le retenir en l'encerclant de ses jambes, son envie de l'aspirer, de l'embrasser, d'être pénétrée au fond de son intimité jusqu'à l'utérus<sup>225</sup> ».

L'évocation de l'utérus est la dernière pierre à monter dans le mur qui sépare l'épouse Nina de l'amante Julja : l'utérus de Nina s'oppose au clitoris de Julja que l'on aperçoit dans une scène de sexe avec elle. Nous ne sommes pas étonnée de voir que Nina, vue comme

---

semble prédestinée. Leur joute verbale lors de la première conversation ne fera que mieux rapprocher leurs cœurs.

<sup>224</sup> SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 245.

<sup>225</sup> « Ему стали понятны многие простые вещи. И то, как она держала, не отпускала его, захватив ногами, и то, как хотела втянуть, вцеловать, погрузить в себя, до самой глубины, до матки ». SAMSONOV, Sergej. Op. cit., p. 426.

porteuse de l'idée de la sexualité conjugale procréative, n'hésitera pas à se sacrifier pour devenir mère : bien que la grossesse, arrivant comme un miracle, alors que les époux ne partagent plus de vie commune, puisse lui coûter la vie, elle n'avortera pas. Nous ne doutons plus, alors, de sa sainteté.

Il nous paraît très important que l'idée de la sexualité féminine idéale soit disjointe de l'image de la Belle Dame dans la réflexion de Kamlaev citée précédemment: cela signifie que l'asexualité de Nina n'a rien à avoir avec « le complexe de la Belle Dame ». Pourquoi, donc, cette asexualité appuyée du personnage, d'autant plus flagrant que Kamlaev admire le corps de Nina aux apparences si belles et attirantes pour lui ? On le met en parallèle avec l'asexualité du personnage de l'épouse chez Terehov (voir p. 90-91) ; à notre avis, c'est moins son statut d'épouse légitime avec son idéalisation qui est en cause que son statut de mère de famille : en fait, dans la culture russe, la sexualité et encore plus l'érotisme sont peu compatibles avec la maternité.

Certes, toutes les cultures chrétiennes connaissent cette dichotomie ; on peut citer en exemple la tradition des relevailles longtemps répandue dans la culture catholique occidentale, lorsque la femme qui venait d'accoucher devait rester au lit un certain nombre de jours, avant de réintégrer la vie sociale. Pourtant, comme le note A. Lalo :

« ... the representation of the human and divine form was notoriously “fleshless,” i.e., the bodily, the corporeal was simply not represented. For example, Andrei Rublev's iconic representations of human and divine forms (such as his Trinity) are markedly non-naturalistic: one can observe in them what Orthodox theologians call “spiritual flesh,” that is, the bodies look incredibly light, frail and unearthly. Familiar Western tableaux with Madonnas as full-bodied wives and mothers were simply absent within this culture of représentation<sup>226</sup> ».

Ainsi, la culture orthodoxe, issue de la tradition byzantine, se caractérise par une approche plus radicale en ce qui concerne la représentation de la chair humaine et, notamment, du corps maternel. Contrairement à ces Madones « full-bodied » occidentales, dans l'iconographie russe, le corps féminin conforme à l'idéal orthodoxe se distingue par un

---

<sup>226</sup> LALO, Alexei. *Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity*. Leiden, 2011, p.25.



ascétisme à la limite de l'a-corporéité (*bestelesnost*)<sup>227</sup>. Nul érotisme n'est, donc, possible pour une bonne épouse, mère de famille du point de vue traditionnel. Au XIXe siècle, cette opposition est encore très présente dans la littérature russe : comme chez Puškin dont Tatjana ne connaît pas la maternité ; comme chez Tolstoj dont Nataša perd toute sa beauté si émouvante devenant mère de famille, une « femelle » idéale; ou encore Anna Karenina qui rejette sa fille, fruit de sa passion avec Vronskij. Nous reviendrons sur cette problématique dans le ch. IV.

Le regard classique porté sur la sexualité féminine chez les auteurs étudiés ne s'arrête pas à cette dichotomie érotisme/maternité puisque, de manière générale, l'idée de l'asexualité fonctionne comme critère principal de la féminité idéale. Précédemment, nous avons évoqué les rêves d'Aleksandr de retrouver le bonheur du premier amour, du premier contact des corps, qu'il projette sur Marija, sa secrétaire. Le motif dominant dans tout ce qui concerne ce personnage est justement l'absence de corporalité avec la sexualité. Ainsi, son comportement et sa tenue vestimentaire sont manifestement neutres : elle porte rarement des jupes, jamais au-dessus des genoux, mais toujours avec des collants opaques. Tandis que ses apparences renvoient à l'image d'une jeune fille à la Tourgueniev : elle est mince, grande ; une bouche fine, petit nez, peau pâle, de grands yeux, des cheveux châtain clair « à la russe » ; elle parle doucement et fuit le regard d'Aleksandr. Les adjectifs qualificatifs qui reviennent dans les descriptions de son corps, soulignent l'idée de sa fragilité (*blednyj, hudoj, hrupkij*). Pour Aleksandr, Marija ressemble tout simplement à une jeune fille innocente (« Elle ressemble à une jeune fille, c'est donc ça, elle a l'air de quelqu'un de différent... »).

---

<sup>227</sup> Voir l'étude de N. Puškarëva sur la sémiotique de la représentation de la bouche féminine caractéristique des discours différents dans la Russie préindustrielle. Ainsi, d'après cette chercheuse, au X-XV siècles, « Celles-ci [ les bouches – A.S.] sont presque systématiquement montrées closes, les lèvres fermement serrées, sans un sourire. Ainsi en est-il des traits caractéristiques des Madones, des saintes, des pleureuses dans les scènes de Mise au Tombeau (bien qu'il ait été logique de voir les bouches entr'ouvertes en un cri ou une lamentation). Cette représentation de la bouche féminine correspond (d'après les images qui nous sont parvenues) à la représentation dominante à l'époque, du corps ou plutôt du non-corps féminin (les formes sont masquées par les vêtements, les visages jusqu'à mi-front sont dissimulés sous le bandeau serré et le voile). Il s'agit en somme de l'archétype que l'on pourrait appeler la « bonne épouse » ou la « sainte ».

PUŠKARËVA, Natalja. « «Mëd i mleko pod jazikom u neë» : La bouche de l'homme et de la femme dans les discours religieux et séculiers de la Russie préindustrielle, du Xe au début du XIXe siècle ». Le corps dans la culture russe et au-delà. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2008. p. 102-103.

Marija, telle une jeune fille pudique, ne joue pas et ne rentre pas dans le jeu de séduction déployé par le héros<sup>228</sup>. Absente dans ses descriptions, la corporalité de Marija l'est également dans les rêves d'Aleksandr qui désire, pourtant, un contact physique avec elle :

« Я не мог представить ее трусы, ее маленькие и скорее всего скромные, жалкие груди, и как там между ног, словно не важно, а самое большее, что хотел, – идти с ней среди дубов, слышать голос, обращенный к тебе, переводить за руку через... ну, пусть там осень, лужи, гнилые листья и однажды обнять, ткнувшись губами в шагнувшее навстречу<sup>229</sup> ».

L'ellipse grammaticale dans la dernière phrase est significative : c'est un vide à la place du visage/bouche/corps féminin qu'embrasse le héros<sup>230</sup>.

La suite de l'histoire nous apprend que, dès que Marija se dit prête à remplir le rôle qu'Aleksandr lui attribue dans ses rêves - lui offrir un amour idéal<sup>231</sup>, aussitôt l'attirance d'Aleksandr pour elle se volatilise. Il ne veut pas de la réelle Marija et surtout il ne veut pas de son corps. Marija emprunte la même voie qu'Alëna, femme à laquelle elle succède auprès d'Aleksandr, bien qu'elles soient à l'opposé l'une de l'autre : Alëna fait partie des « femmes-prédatrices<sup>232</sup> », descendantes lointaines de la femme fatale, qui font de leur corps une arme de séduction afin de décrocher un beau parti<sup>233</sup>, mais qui s'était fait prendre au piège de l'amour

---

<sup>228</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 525-526.

<sup>229</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.526.

<sup>230</sup> Nous constatons la même absence dans la scène avec la fellation rêvée faite par Marija : « ...она легко вздохнула и, словно вспомнив что-то, присела, словно за потерянными ключами – неужели?! – и неслышно, словно я не имел никакого отношения к тому, что она делает сейчас, с каким-то состраданием и осторожностью она коснулась меня губами, я даже не чувствовал ее губ, попадая плотью в маленькое, ласковое, шевелящееся тепло и понимая: там – она, это – она, это делает – она, это значит, что она... » (TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.528).

<sup>231</sup> Voici ce qu'elle lui dit lorsqu'elle arrive chez Aleksandr qui s'enferme dans son appartement après la fin de leur enquête et le départ d'Alëna : « Как только я увидела вас, первое, что захотела, – согреть... » (TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.322). En somme, elle lui propose l'amour dont il rêve – amour inconditionnel tel l'amour maternel ; l'expression du manque d'amour maternel revient constamment dans les propos du héros.

<sup>232</sup> Alëna est très jalouse des autres femmes, c'est pourquoi apparaît un motif supplémentaire, caractéristique pour son personnage: c'est une prédatrice qui ne lâche pas sa proie : « обошла и навалилась на спину, нюхая, нет ли чужого запаха, и прошептала в шею: – Господи, как же я соскучилась... – Еще с минуту мурлыкала, лизала шею и терлась, чтобы встал и потискал. – Любимый. Милый... – Отправила руку с алыми когтями мне за пазуху и с омерзительным стоном: – О-о, как у тебя здесь горячо » (TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.344) ; « Она достала зубастые клещи в кровавых пятнах и приготовилась » (TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.389).

<sup>233</sup> Voir sa description dans la scène de son apparition dans le roman : « Из красного полыхающего «Фольксвагена» выбралась очень высокая девка в белой легкой накидке и белых просвечивающихся штанах без малейших признаков трусов – такие сражаются насмерть с морщинами... » ; « Такие красивые

pour Aleksandr. Aussi différente d'Alëna soit-elle par son physique, son manque de séduction et les sentiments qu'elle éveille de loin chez Aleksandr, Marija ne diffère guère d'elle. La ressemblance entre les deux femmes est mise en relief par le parallélisme de leurs rêves sentimentaux (d'un futur bonheur conjugal avec, en perspective, l'arrivée d'un enfant) et de leur comportement sexuel : nous avons deux scènes en miroir, où l'on voit Marija et Alëna sortir de la salle de bain en tenue suggestive, tenter, en vain, de séduire le héros allongé sur le lit, et s'endormir à ses côtés comme une enfant. La réaction masculine face à un corps de femme sexuellement actif se trouve être la même : un malaise avec l'absence d'un quelconque désir si ce n'est celui d'écourter la scène, voire pire – que la femme disparaisse et le laisse, enfin, seul. Ainsi, dans la scène où Marija fait une danse du ventre, suivie d'un effeuillage dans le but évident d'exciter Aleksandr il est dominé par un sentiment de lassitude devant la médiocrité du spectacle qui le met mal à l'aise<sup>234</sup>. Mais si le héros fait semblant d'apprécier la danse, l'effort et le corps féminin, le comportement féminin n'en est pas moins hypocrite dans cette scène :

« ... все больше стыдясь, целиком покраснев – подступила ближе и потрясла платком перед носом, трусы на месте – убежала, звеня, поменяла музыку на какие-то тихие всхлипы, переступая босыми ногами, крадучись вошла в коротком жарком платье, покачалась, опираясь на дверной косяк, отвернулась и с трудом потянула платье через голову – спина оказалась уже голой, черные узкие трусы, тощие ноги, она елозила животом по двери, приседала, широко раздвигая колени, пыталась обернуться, локтем закрывая грудь и, мне казалось, – жмурясь от ужаса за распущенными волосами, – я думал одно: лишь бы не стала снимать трусы – потянулась, выдернула шнур лампы, подбежала и повалилась на меня, обняв, горячая и влажная, я никак не мог избавиться от улыбающейся гримасы, она застыла:

---

девушки встречаются только в аэропорту », «Мне пришлось примолкнуть, уставившись в ярко-зеленые (не тонированные ли это линзы?) глаза » TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.56 et 58.

<sup>234</sup>« Мария окружала, дотрагивалась в счастливом нетерпении, убежала что-то подправить, мелькало новое платье, я смотрел на ее худой зад: нет, шансов нет – веки серебрятся от блесков, несмываемая помада, – сегодня так просто меня одного не оставят, все предстоящее – такое же интересное дело, как выбирать люстру [...] Лампу она накрыла красной тряпкой, я поглядывал: не задымится? – долго гремела в коридоре мелким железом, я ждал на кровати, голый, обернутый влажным, холодняющим полотенцем, хорошо представляя себе все; она ткнула музыку, после шурушаний пошли арабские бубны и завывания ... этим платком она и трясла, танцевала довольно однообразно, выставляя вперед то одну, то другую босую ногу, иногда кружилась, я поднял глаза на грудь, скрытую купальником, – ничего там нет; я бы радовался, если бы она уехала на неделю, и каникулы я бы пожил один, я смотрел, делал вид, что смотрю, делал вид, что замираю, блаженно улыбаюсь, и вздыхал от неловкости, нескладности ее тела, лампы, занавешенной тряпьем, от убожества предстоящего, от убожества ее, убожества своего – таким она меня видит? » TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 764.

– Теперь ты меня разглядел? – дохнув чистотой жевательной резинки.

Мы погладили друг друга и долго лежали бессмысленно рядом...<sup>235</sup> ».

Marija ne donne pas l'impression de maîtriser l'art de la séduction, mais cela concerne moins sa maladresse dans la mise en scène que la manière d'opérer, c'est-à-dire qu'elle garde sa culotte, cache ses seins nus et éteint la lumière avant de se jeter sur le héros dans le lit. Si Aleksandr ressent de la lassitude, chez elle, c'est un sentiment de honte qui domine (*žmurjas' ot styda, vsě bolše stydjas', celikom pokrasnev*). Les remarques d'Aleksandr dénoncent le malaise de Marija dans ce jeu de séduction qui contrarie sa pudeur naturelle ; mais à l'instar d'Alëna, elle cherche à lui offrir son corps pour satisfaire ses prétendus appétits sexuels et lui faire plaisir.

Le motif d'hypocrisie du désir féminin revient comme un leitmotiv dans les scènes de sexe ; dans celles évoquant sa vie intime avec Alëna, il atteint son paroxysme pour être mieux caricaturé :

« Алена идет в ванную всегда последней... пузырьки, шорохи, прысканья, обитаемая тишина, лязг двери – и торжественно вступает, вонючая, как парфюмерный магазин, распустив космы, всегда в новом белье – ты в этих трусах спать собралась?! И лживо так, по-детски шепотом: «Ты спишь?» – каждый вечер она находит повод во тьме похихикать. Эти лезущие в рот поцелуи и случайные руки, лапающие член. ...

Когда кончатся начищенные пастой зубы и слюнявые языки, слезы, демонстрации счастья и визгливые доказательства оргазма и она уснет, рядом остается человеческое тело<sup>236</sup> ».

Baiser à l'odeur de chewing-gum ou de dentifrice pour camoufler l'haleine naturelle, épilation, maquillage, lingerie, parfums etc. Aleksandr note les moyens utilisés par la femme pour embellir son corps, le rendre sexuellement attirant; il voit le corps de la femme, comme soigneusement préparé à l'acte, afin de mieux se vendre. Il en va de même pour le comportement féminin au cours de l'acte lui-même : derrière ce semblant de désir exprimé,

---

<sup>235</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.766-767.

<sup>236</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.523.

Aleksandr voit l'application de techniques de séduction conseillées aux femmes pour satisfaire le mâle. La scène de la fellation faite par Alëna en donne l'exemple parfait :

« Алена инвалидно повозилась на полу, потирая колени, выпрямилась и с заметным булькнувшим усилием сглотнула – она же любит меня! и приготовилась слушать – ну?»

– Спасибо тебе большое. Я так счастлив.

– Не благодари, – улыбнулась она, – ты же знаешь, я сама этого всегда хочу. Твой дружок – это просто чудо! – все, как рекомендовали, шептала она и счастливо улыбалась: отмучилась<sup>237</sup> ».

Visiblement, il s'agit plus un sacrifice de la part de la femme que d'un réel désir/plaisir<sup>238</sup>.

Marija meurt de honte pendant sa danse de séduction, Alëna ne semble pas être plus à l'aise avec la fellation... Si l'on repense aux scènes de sexe avec les autres partenaires, on notera l'absence de sincérité de leur désir de sexe, mais toutes s'offrent à la merci du héros, dégoûté et révolté par cette attitude<sup>239</sup>.

Ce motif d'hypocrisie dans la représentation de la sexualité féminine du roman peut être mis en parallèle avec les idées de Tolstoj, évoquées dans le chapitre 1 (voir p. 42-43), d'autant plus que le dénigrement semble toucher la sexualité comme telle : les scènes avec Marija et Alëna, telles que décrites du point de vue d'Aleksandr, démontrent l'hypocrisie commune (elle fait semblant de désirer, lui aussi); l'homme et la femme se sentent pris au piège d'un jeu convenu, tous deux victimes et bourreaux réciproquement. On s'en souvient, Tolstoj commence par plaider la cause femmes, victimes de la concupiscence masculine, et

---

<sup>237</sup> TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p.528.

<sup>238</sup> L'absurdité de la scène saute aux yeux du lecteur : « Она похныкала, мы посидели, не включая света, я потер ей грудь сквозь скользкую ткань, Алена застонала и сползла на пол. Тридцатидвухлетняя женщина отдавливала колени на кухонной каменной неподогреваемой плитке и терла губами мне главное место, отводя космы к затылку и заводя вверх глаза: так пишут в полезных советах – возбуждает взгляд прямо в глаза, еще полезно добавить: «Такой большой! Такой вкусный!») ». TEREHOV, Aleksandr. Op. cit., p. 527.

Nous avons évoqué la scène de fellation imaginée avec Marija ; il nous semble qu'elle exprime la même idée du sacrifice par amour de la part de la femme (voir la note de bas de page N°230).

<sup>239</sup> Une seule parmi toutes les partenaires d'Aleksandr se distingue par un désir hardant du plaisir charnel, décrite telle une obsédée perverse (face à l'impuissance d'Aleksandr, elle se charge elle-même de sa satisfaction).

finit par inverser la situation pour leur attribuer un rôle maléfique sur l'homme et le monde. En fait, ce sont, donc, les femmes qui profitent le mieux de la perversité de l'instinct sexuel<sup>240</sup>.

Néanmoins, le roman de Terehov ne semble pas être aussi tranchant sur la question de la sexualité que *La Sonate à Kreutzer* puisque face à sa dénonciation nous avons les rêves de l'amour idéal dont le plaisir érotique fait partie. Nous retrouvons cette ambiguïté du regard porté sur la sexualité dans l'œuvre de Mihail Šiškin à l'analyse de laquelle nous allons maintenant procéder.

---

<sup>240</sup> Au sujet de cet œuvre de Tolstoj voir, par exemple, Cahier Léon Tolstoj. N°6. *La sonate à Kreutzer*. Paris: Institut d'études slaves, 1992. 83 p. ; ÈNGEL'ŠTEJN, Lora. « "Krejcerova sonata" L'va Tolstogo, russkij fin-de-siècle i voprosy seksa ». *Kul'turologičeskie zapiski*. Moskva, 1997, N°3, p. 30-44.

## *Amour dans l'œuvre de Mihail Šiškin : Eros et Famille*

Nous l'avons dit au début de ce chapitre, tous les romans de Šiškin parlent de l'amour. Pris dans sa dimension universelle, il est envisagé comme le socle originel du monde ce qu'illustre ce célèbre passage, tiré de son roman *Le Cheveu de Vénus* :

« В начале была любовь. Такой сгусток любви. Вернее, даже не любовь еще, а потребность в ней, потому что любить было некого. Богу было одиноко и холодно. И вот эта любовь требовала исхода, объекта, хотелось тепла, прижаться к кому-то родному, понюхать такой вкусный детский затылок, свой, плоть от плоти – и вот Бог создал себе ребенка, чтобы его любить : Ниневию ».

Le monde du besoin d'aimer et l'acte créatif, issu du manque affectif de Dieu, est comparé chez Šiškin à l'acte procréatif. A lire les romans de Šiškin, il apparaît qu'au delà de sa similitude avec l'approche religieuse de l'amour comme avant tout procréatif<sup>241</sup>, la conception de l'amour chez Šiškin s'en distingue considérablement puisqu'elle ne condamne pas la sexualité, voire rend légitime le désir érotique.

Ainsi, la scène finale du roman *Le Cheveu de Vénus* – une scène clé - est significative à cet égard. Le personnage central de la scène - si l'on peut dire – est la plante, nommé en latin *Adiantum capillus veneris* et *Venerin volos* en russe, qui prend la parole s'adressant au protagoniste et au lecteur:

« Так вот, это на мертвом языке, обозначающем живое, - *Adiantum capillus veneris*. Травка-муравка из рода адиантум. Венерин волос. Бог жизни. Чуть шевелится от ветра. Будто кивает, да-да, так и есть: это мой храм, моя земля, мой ветер, моя жизнь. Трава трав. Росла здесь до вашего вечного города и буду расти после. А тех, бородатых в хламидах, которые придумали порочное зачатие, рисуйте, ваяйте сколько хотите. Я прорасту сквозь все ваши холсты и пробьюсь сквозь весь ваш мрамор. Я на каждой руине на Форуме и под каждым кирпичом под флоксами. А где меня не видно, там моя пыльца. Где меня нет, там я была и буду ».

---

<sup>241</sup> La cosmogonie de Šiškin qui place l'amour – (pro)créatif en fin de compte - au commencement de tout n'est pas si éloignée qu'il pourrait sembler de la vision orthodoxe si nous nous référons à l'analyse de Mihail Ėpštejn, d'après qui « Большой взрыв – это зов и возможность Большой любви, переходящей в рождение Вселенной; это Бог-Любовь, обретающий свое Любимое вне Себя. Как может Бог быть Любовью вне отношения к Другому, т.е. к мирозданию? В Большом взрыве Творец выходит из самобытия, чтобы не только быть, но и любить. Эта интуитивная правда о рождении мира выражена у писателя Михаила Шишкина в романе "Венерин волос" ». ĖPŠTEJN, Mihail. « O ljubvi ». Slovo/ Word, 2011. N°72. En ligne : <http://magazines.russ.ru/slovo/2011/72/e26.html>. Consulté le 03/07/2016.

Cette plante, désignée comme Dieu de la vie par le narrateur, symbolise l'éternité de la vie, ce qui prend toute son ampleur si l'on songe au cadre de son apparition - ville de Rome, emblème des époques disparues par excellence. Pourquoi cette symbolique ? Certes, la ténacité de cette plante, qui pousse partout dans la ville, exprime la puissance des forces vitales de la nature, surpassant celle des civilisations humaines. Pourtant, le nom de la plante n'est rien d'autre que Cheveu de Vénus, expression avec un fort potentiel érotique métaphorique : elle renvoie à la fois à Vénus et à ses cheveux, symbole de la sexualité féminine par excellence (et ce d'autant plus en russe où le même mot désigne à la fois les cheveux et les poils). Ainsi, les deux idées - la force vitale et la force érotique – fusionnent dans l'image de ce Dieu de la vie.

Une autre idée, particulièrement importante, de la scène est une dénonciation du rejet de la sexualité prônée par la religion chrétienne. C'est ainsi que nous lisons la phrase : « Quant à ces barbus en chlamyde qui ont inventé la conception par le péché, vous pouvez les dessiner et les sculpter tant que vous voudrez<sup>242</sup> ». La dénonciation se lit, à notre avis, aussi bien dans l'énoncé de la phrase (*pridumali poročnoe začatie*) que dans sa forme stylistique qui exprime une tonalité dédaigneuse : « A teh, borodatyh », « risujte, valjajte ». Pour le Dieu de la vie, la « conception maculée » n'est qu'une invention, conçue et imposée par les Pères de l'Eglise, c'est pourquoi elle, comme tant d'autres fausses idées du passé, ne résistera pas face à son intervention (« je percerai toutes vos toiles et passerai à travers tous vos marbres<sup>243</sup> »).

Il est important de noter que ce n'est pas le concept fondamental de la religion chrétienne – la conception virginale<sup>244</sup> – qui est mis en cause, mais l'idée que, pour être pure, la conception doit être asexuée c'est-à-dire exclure toute notion de plaisir. En fait, la tache du péché original n'existant pas, d'après ce Dieu de vie, toute conception est aussi miraculeuse que la conception virginale de Jésus Christ. La même idée est évoquée de manière encore plus explicite dans la réflexion de Bella, héroïne du roman, à laquelle, à notre avis, font écho les propos finaux du Dieu de la vie. Ainsi, lorsque Bella, enceinte, contemple les tableaux au

---

<sup>242</sup> CHICHKINE, Mikhaïl. Le cheveu de Vénus: roman, trad. Laure Troubetzkoy, Paris: Fayard, impr. 2007, 2007, p.426.

<sup>243</sup> Ibid.

<sup>244</sup> La langue française distingue le dogme de l'Immaculée conception (de la Vierge Marie) et la conception virginale du Christ ; le russe utilise le même terme – *neporočnoe začatie* – pour les deux, d'où la difficulté de la traduction.



Louvre (il faut comprendre qu'il s'agit de toiles de ces « vieillards barbus » dont parle Dieu de la vie), elle finit par être agacée de leur sujet récurrent – la conception virginale:

« Бродила по залам, и вдруг стало раздражать: сколько картин на один и тот же сюжет - непорочное зачатие! Что им далась эта непорочность? И в чем, собственно, порочность? Что же в этом плохого? Родиться от девы и духа Божия - не меньшее чудо, чем от обыкновенной женщины и обыкновенного мужчины. Горошинка - ты и есть чудо ».

Pour Bella, la naissance de l'enfant est toujours un miracle, une grâce du vrai Dieu de la vie qui est l'amour (d'ailleurs, c'est bien à lui qu'elle adresse sa prière de lui donner un autre enfant à la fin de sa vie<sup>245</sup>). Ainsi, bien que l'œuvre de M. Šiškin soit très loin de vouloir contester les valeurs chrétiennes, cette désapprobation de la doctrine du péché originel que l'on trouve chez Dieu de la vie et Bella suggère qu'une dimension positive est accordée à la sexualité dans le monde fictionnel de Šiškin.

Le dernier roman Deux Heures moins dix que Šiškin commence à écrire aussitôt après la fin du Cheveu de Vénus, poursuit sur cette thématique : le désir de l'autre, le côté charnel de l'amour n'a pas à être condamné puisqu'il fait partie de l'amour qu'il soit procréatif ou non, ce qu'illustre l'histoire d'amour de ses protagonistes.

En parlant de la crise existentielle, commune aux héros du chapitre, nous avons évoqué le cas de Vladimir, héros de Deux Heures moins dix, qui croyait trouver dans l'écriture un remède à sa propre mortalité, et pouvoir transposer son corps mortel en corps immortel des lettres, mais finit par vivre la même déception que les autres héros :

« Чем больше я перекладывал себя в слова, тем очевиднее становилось бессилие что-то словами выразить. Вернее, так — слова могут создать что-то свое, но ты не можешь стать словами. ... А главное — настоящее ни в какие слова не влезает. От настоящего — немеешь. Все, что в жизни происходит важного, — выше слов ».

Vladimir réalise que le Verbe/écriture est un pis aller pour l'immortalité individuelle (« tu ne peux pas devenir le Verbe ») et que la vie, dont la richesse est supérieure à celle de l'écriture, se joue au présent : le corps gagne sur l'écriture. Parti à la guerre pour se libérer de l'emprise du Verbe sur lui, et trouver un sens à sa vie, Vladimir se rend à

---

<sup>245</sup> « Травка-муравка, дай мне снова ребеночка! ».

l'évidence : vivre signifie aimer et désirer, d'où ce cri du cœur – ou plutôt du corps - dans une de ses dernières lettres adressées à Saša: « Je te désire si épurement ! J'ai tant besoin de ton corps ! Je suis vivant, Saška !<sup>246</sup> ».

Eros, donc, fait partie de la vie. Voici pourquoi nous trouvons dans ce roman de belles images du bonheur érotique. L'univers autour de ces deux amoureux paraît empreint d'érotisme semblable à celui d'une pastorale grecque et le chronotope de leur idylle amoureuse contribue à cet effet : l'été, quelque part à la campagne au bord d'une rivière, avec une scène de baignade, topos littéraire propice à l'érotisme du corps où justement on voit clairement le parallélisme entre les cheveux et poils pubiens féminins évoqué précédemment. Saša, telle Aphrodite-Venus sort de l'eau:

« Перевернулась на спину и молотишь озеро ногами, в снопе пены мелькают розовые пятки. Потом ложишься звездочкой, разбросав руки и ноги, узел на голове развязался, и твои длинные волосы расплываются во все стороны. Позже, на берегу, я украдкой, чтобы ты не заметила, бросаю взгляд туда, где у тебя между ног из-под резинки купальника выбились мокрые завитки ».

La scène de sexe – premier rapport sexuel pour les amoureux – s'en suivra en toute simplicité. En fait, l'érotisme empreint le monde du couple pour atteindre une dimension universelle : Eros, dieu de vie, est partout et dans tout ; notamment pour l'héroïne qui fait un parallèle entre la sensation de l'air passant entre ses cuisses et les touchers de son amant<sup>247</sup>.

L'une des particularités de l'écriture de Šiškin, relevée constamment par la critique, est l'importance accordée à la présence de la chair dans son monde fictionnel, notamment à ses odeurs<sup>248</sup>. Ainsi, ce qui différencie Saša et Vladimir des héros des idylles pastorales est leur

---

<sup>246</sup> ШИШКИН, Михаил. Deux heures moins dix, trad. Nicolas Véron, Lausanne, 2011, p. 250.

Voir également sa réflexion sur l'ordonnance rétablie des temps au moment de ses retrouvailles avec Saša : « Помню, читаю в «Гамлете»: «Распалась связь времен». И мне все было ясно. Что тут не понять? А настоящему здесь только понял. Теперь знаю, что он имел в виду. Знаешь, о чем на самом деле писал Шекспир? О том, что эта связь восстановится, когда мы снова встретимся и я положу тебе голову на колени ».

<sup>247</sup> « Утром не могла найти трусики, куда-то пропали, все обыскала, не нашла. Я и сейчас думаю, что это ты их стащил и куда-то спрятал. Так и пошла. Иду по улице, ветер лезет под юбку, и такое удивительное ощущение, что это ты везде кругом ».

<sup>248</sup> Voir, par exemple, LEDENĚV, Aleksandr. « Sensornaja réaktivnost' kak svojstvo poétiki Mihaila Šiškina ». Actes de la conférence « Znakovyje imena sovremennoj russkoj literatury : Mihail Šiškin », Cracovie, Un. Jagiellonski. En cours de préparation.

présence corporelle. Certes, l'écriture sexuelle de Deux Heures moins dix privilégie l'ellipse et la métonymie classiques pour l'acte sexuel, mais en même temps elle fait ressurgir l'image de la chair. Les protagonistes explorent le corps l'un de l'autre par les quatre sens : on sent avec eux la douceur de la peau de l'entrejambe de Saša, qu'embrasse Vladimir ; l'épaisse toison chaude (*gustuju tēpluju porosl'*) où Vladimir cache son nez ; le tendre duvet (*nežnyj pušok*) qu'il sent sous ses doigts lorsqu'il lui caresse le dos ; lèvres desséchées par le vent (*obvetrennye guby*) avec une tendre croûte (*nežnaja koročka*) lorsqu'il l'embrasse ; et enfin la texture de la ligne blanche (*šovčik*) lorsque Saša parcourt avec sa langue le bas du ventre de Vladimir. Le voile habituel couvrant le corps désiré sous le regard désirant, qui caractérise l'écriture érotique classique, y est absent. Plus encore, le regard amoureux chez Šiškin met en avant des détails connotés d'habitude comme a-érotiques : poils, croûtes, piqûres de moustiques. Pour les deux amoureux, le corps érotisé ne semble pas se distinguer du corps biologique, voici pourquoi la vie physiologique du corps est incluse dans leur univers érotique, notamment dans celui de Saša, pour qui l'odeur du corps de Vladimir fonctionne comme un stimulant érotique.

Certes, associer l'odeur au désir n'est pas une nouveauté dans le discours érotique, et celui de Šiškin en use abondamment, surtout en ce qui concerne le désir féminin. Bella, héroïne du Cheveu de Vénus, qui a connu au cours de sa vie plusieurs amants et ne cache pas que pour elle l'amour rime avant tout avec le désir du corps, nous en donne un exemple parfait en parlant de son excitation lorsqu'elle sent l'odeur de sueur masculine mélangée à celle du bois coupé<sup>249</sup>.

Dans la plupart des cas où est évoquée l'odeur du corps désiré, il s'agit de ses odeurs naturelles, aussi désagréables qu'elles puissent paraître. Pour Bella, Saša et les autres personnages féminins les parties les plus odorantes du corps sont les plus proches de l'âme, c'est pourquoi Bella veut embrasser là où s'est accumulée l'odeur et Saša peut faire une déclaration d'amour à travers le trou de la serrure des toilettes où s'est enfermé Vladimir.

Les protagonistes de Deux Heures moins dix et Bella semblent ignorer la dichotomie classique opposant le corps et l'âme, l'amour et la sexualité. Là où les âmes des amoureux se

---

<sup>249</sup> « Лежала рядом в гамаке, медленно качалась и смотрела на их стриженные мальчишеские затылки, загорелые спины, мускулы. Они пронесли чурку мимо меня, и вдруг в ноздри попал запах свежераспиленного дерева и мужского пота.

И ведь никто никогда в жизни не признается, что такое может произойти, что запахи дерева и пота могут до такой степени возбудить. Возбудилась так, что скрутило всю внизу ».

rencontrent le mieux, c'est dans l'union de leurs corps, car l'amour physique – communication des corps - ne peut pas mentir, contrairement à la parole – mode de communication présumé des âmes. Vladimir, écrivain, et Bella, chanteuse, en font la découverte : « Ah si voilà : n'écoute pas Démocrite ! A l'instar des corps qui peuvent se toucher, aucun vide, aucune intervalle ne vient séparer les âmes<sup>250</sup> », – apprend Vladimir ; « Le matin, il me réveillait en me mordillant le lobe de l'oreille, me murmurait des mots d'amour et cela m'était égal que ce soit la vérité ou un mensonge, car en amour, il ne peut pas y avoir de mensonges, il n'y a que les paroles qui mentent<sup>251</sup> », - lui fait échos Bella.

Le corps s'oppose, voire l'emporte sur la supériorité présupposée de l'âme en amour, pour assurer la communion parfaite des amoureux ce qui met hors de commun ces héros de Šiškin. Sachant que l'histoire du couple de Deux Heures moins dix est une histoire de premier amour qui atteint l'ampleur des récits d'amour mythiques (Tristan et Iseut ou encore Romeo et Juliette) et que Bella trouve son bonheur d'aimer hors du cadre conjugal, dans quelle mesure cette vision du rapport entre le côté spirituel et charnel dans l'amour peut être considérée comme caractéristique de l'auteur ? Qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'une relation conjugale avec, comme conséquence, la femme devenue épouse et mère de famille ?

Passons à présent à l'analyse de la représentation de la sexualité dans le cas d'Aleksandr Vassil'evič, un héros de *La Prise d'Izmail*, et, par la suite, dans le cas de Mihail/drogman, protagonistes de *La Prise d'Izmail* et *Le Cheveu de Vénus*, qui illustrent, à notre avis, l'ambiguïté du rapport entre l'éros et le cadre conjugal dans le monde fictif de Šiškin, avec une tentative de la surpasser.

---

<sup>250</sup> CHICHKINE, Mihail. *Deux heures moins dix*, trad. Nicolas Véron, Lausanne, 2011, p. 360.

<sup>251</sup> CHICHKINE, Mikhaïl. *Le cheveu de Vénus: roman*, trad. Laure Troubetzkoy, Paris: Fayard, impr. 2007, 2007, p.405.

### *Cas d'Aleksandr Vasil'evič (La Prise d'Izmail) : un contre-exemple*

L'histoire de la vie privée d'Aleksandr Vasil'evič (appelé également Aleksandr dans le récit)<sup>252</sup> peut être lue comme le contre-exemple le plus flagrant de la vision positive de la sexualité dont nous venons de parler car les deux scènes de sexe ponctuant le récit de son mariage sont dominées par les motifs classiques : violence et dégoût. La première scène se déroule à la fête de l'enterrement de la vie de jeune garçon du protagoniste où il a un rapport avec une prostituée ; la deuxième scène est placée dans le cadre conjugal – Aleksandr viole son épouse Katja. Un parallélisme se crée ainsi entre deux scènes et deux femmes, la prostituée et l'épouse<sup>253</sup>.

La première scène est dominée par le sentiment de répugnance qui envahit Aleksandr pour tout ce qui se passe et notamment pour celle qui en est le symbole - la prostituée. La représentation des prostituées invitées à la fête emprunte tout à l'image stéréotypée d'une « prostituée vulgaire » au comportement animalier (notons le motif de vampirisme<sup>254</sup>). Ainsi, Liza, la prostituée attribuée à Aleksandr<sup>255</sup>, se jette sur les fruits sur la table tel un animal affamé: « Ma dulcinée s'est jetée sur les hors-d'œuvre, les pêches et le raisin, engloutissant goulûment tout ce qui se trouvait sur la table. Elle s'emplissait la bouche à pleins mains<sup>256</sup> ». Elle nourrit son corps, qu'elle jette ensuite en pâture comme de la nourriture sexuelle à celui qui en voudra : « elle a commencé à déboutonner la robe d'une main, sans cesser, de l'autre, à s'empiffrer de raisin ». Pourtant, en tant que « plat » offert à la consommation sexuelle, ce

---

<sup>252</sup> Souffrant de sa solitude, Aleksandr Vasil'evič décide de se marier avec Katja, une femme qu'il connaît à peine, mais en qui il espère trouver sa destinée : la manière dont il interprète les circonstances de leur rencontre, et notamment le comportement de Katja (il croit reconnaître en elle l'âme sœur), nous laisse supposer qu'il cherche à les rendre conformes au cliché de la rencontre amoureuse de la littérature sentimentale avec cette différence que le fameux coup de foudre y est absent. À la surprise de Aleksandr, Katja accepte sa demande en mariage, mais la suite de l'histoire ressemble plus à un récit d'horreur qu'à un roman d'amour : la vie conjugale tourne rapidement à la torture, pour se terminer par un viol, avec la naissance d'une fille handicapée, et la dépression frôlant la folie de Katja qui entraîne son hospitalisation.

<sup>253</sup> Certains critiques ont vu dans l'histoire de ce mariage une allusion à celle d'A.Blok avec L.Mendeleeva : A.Blok aurait mis fin à leur mariage ascétique violant sa femme après être rentré ivre d'une maison close. D'autres éléments semblent aller dans ce sens : la maladie vénérienne d'Aleksandr et le nom de Solov'ëv porté par celui qui organise la soirée avec des prostituées et met au courant Katja de la maladie d'Aleksandr. On peut y voir une caricature extrêmement grossière de Vladimir Solov'ëv, « père spirituel » d'A.Blok. Cette caricature présumée de l'histoire de Blok-Mendeleeva a valu à Šiškin de nombreux reproches.

<sup>254</sup> « ...кусала за мочку уха, лезла в ушную раковину кончиком языка, слюнявила, будто хотела высосать через ухо мозг ».

<sup>255</sup> Dans le contexte de caricature évoqué ci-dessus, le prénom de Liza pourrait être interprété comme une référence à Liza de Karamzin (Pauvre Liza).

<sup>256</sup> CHICHKINE, Mihail. *La Prise d'Izmail: roman*, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, p.244.

corps est très loin de pouvoir procurer un plaisir gustatif à Aleksandr d'après la description qu'il en fait: « je me suis collé avec un acharnement d'ivrogne sur le corps chaud assis sur moi, j'ai commencé à l'embrasser, à mordre la tendre couche de graisse qui enveloppe son dos grêlé, à pétrir les seins liquides, gélatineux<sup>257</sup> ». Ce corps, laid, fané et recouvert de gras, qui dégoute Aleksandr, est également malade : quelques jours plus tard, Aleksandr découvre qu'il a contracté une maladie vénérienne.

La deuxième scène est celle du viol commis par Aleksandr sur son épouse, Katja, qu'on avait mise au courant de la maladie de son mari (pour retarder leur nuit de noces et préserver Katja d'une contamination, Aleksandr avait prétexté un voyage d'affaires). Toutes les tentatives de réconciliation entreprises par Aleksandr n'aboutiront à rien. Katja rend la vie commune cauchemardesque et lors d'un ultime scandale pendant les fêtes de Noël Aleksandr finit par la violer. Ce viol fut l'unique acte sexuel des époux :

« Тут кровь ударила мне в голову, и все, что было во мне человеческого, в то мгновение исчезло, затмилось, я целиком превратился в безмозглое, пещерное животное. Я не удушил в ту минуту Катю только потому, что я ее изнасиловал. Оставайся во мне в те мгновения ослепления хоть немного от человека, я бы ее удавил своими руками, но меня раздирало только звериное, и мои пальцы разрывали ее платье и чулки ».

Ainsi, les deux scènes se distinguent par une image très négative de l'acte sexuel : Aleksandr perd le contrôle de lui-même sous l'emprise de l'alcool se jette sur la femme comme un animal aveuglé par la colère (« De but en blanc une sorte de hargne m'est tombée dessus - une fureur de bélier qui charge<sup>258</sup> »). La description qu'en fait Aleksandr est éloquente : il se compare lui-même à un animal écervelé (« un être sans cervelle, un animal des cavernes<sup>259</sup> »). L'agressivité vis-à-vis de la femme domine tout chez lui et le coït prend une apparence violente ; tandis que le viol de Katja se substitue explicitement à un meurtre.

On pourrait croire qu'il s'agit d'actes isolés, déterminés par les circonstances particulières dans lesquelles ils se déroulent, mais une autre scène où les fiancés visitent leur futur appartement laisse entrevoir le malaise général d'Aleksandr vis-à-vis de la sexualité.

---

<sup>257</sup> Ibid., p.245.

<sup>258</sup> CHICHKINE, Mihail. *La Prise d'Izmail: roman*, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, p.245.

<sup>259</sup> Ibid., p.260.

Ainsi, lorsque Katja examine l'appartement, Aleksandr se demande s'il ne doit pas la prendre par surprise parce que, peut être, c'est ce qu'elle attend de lui: « Peut-être qu'au contraire, en cet instant précis, elle attendait que je la prenne, que je la serre dans mes bras, que je lui ferme la bouche afin qu'elle ne puisse pas parler, que je la renverse sur le parquet sali par les déménageurs venus chercher le mobilier du dentiste décédé. Je ne sais pas<sup>260</sup> ».

L'acte sexuel imaginé comme violent et sauvage, fruit d'une pulsion, surgit déjà à l'esprit d'Aleksandr (notons en passant, le motif de saleté et de mort qui s'y infiltrent). Il en résulte que pour Aleksandr la sexualité, réduite à une pulsion en laquelle l'homme ne se reconnaît pas, rime avec la barbarie. En fait, il ne saurait en être autrement pour lui car si l'homme se transforme en animal, c'est parce que la Bête l'a emporté en lui. Si Aleksandr a une vision négative de la sexualité, c'est non seulement parce qu'il se sent déshumanisé, possédé par son instinct sexuel à l'instar d'un animal, mais également parce qu'elle est vue comme un acte du Mal.

L'idée du rejet de la sexualité pour des raisons de morale chrétienne est placée dans un autre cadre : l'histoire de l'adultère dans lequel était impliqué le jeune Aleksandr, amant d'Olga Veniaminovna, l'épouse de son supérieur. Il est difficile de ne pas remarquer que tout dans l'écriture de l'histoire de cet adultère est fait pour qu'une seule lecture en soit possible : c'est un péché de concupiscence. « Fornication, concupiscence, honte, diable, perte » sont les termes les plus utilisés pour parler de l'histoire de la séduction d'Aleksandr ; d'autre part, la majeure partie de ce récit est écrite en slavon (la narration en russe moderne est entrecoupée de phrases en slavon). L'histoire de cette liaison se trouve, de la sorte, rapprochée des récits religieux sur la corruption sexuelle. Ainsi, la scène de rupture définitive où Aleksandr refuse de céder à Olga, lorsqu'elle tente de le reprendre, est clairement écrite sur le modèle de la « scène de la tentation », observée habituellement dans la littérature religieuse<sup>261</sup>. Dans ce contexte, il n'y qu'une seule manière d'envisager la femme - voir en elle une séductrice diabolique.

---

<sup>260</sup> Ibid., p.241.

<sup>261</sup> « Внегда же боголюбивый муж заспав крепко, жена его диаволом подстрекаема, восстав тайно с ложа своего и пришед к постели юноши онаго и, возбуди его, понуждаше к скверному смещению блудному. Он же, аще и млад сый, но яко некоею стрелою страха Божия уязвлен бысть, убоися суда Божия, помышляше в себе: како таковое скаредное дело сотворити имам. И сия помыслив, начат с клятвою отрицатися от нея, глаголя, яко не хошу всеконечно погубити душу мою и осквернити тело мое. Она же, ненасытно распаляема похотию блуда, неослабно нудяще его, ово ласканием, ово же и прещением неким угрожая ему, дабы исполнил желание ея. И много труждашеса, увещевая его, но никако не возможе приклонити его к воли своей, божественная бо некая сила помогаше ему ».

Olga, l'amante d'Aleksandr remplit bien ce rôle prenant, apparemment, l'exemple sur les modèles littéraires : à l'instar de Leda, héroïne du récit éponyme d'Anatolij Kamenskij, elle surprend Aleksandr se mettant à nu devant lui ; elle vient la nuit chez lui, telle une inconnue, à l'instar de l'héroïne de Blok (« l'immitouflée telle une inconnue ») ; elle reçoit son amant en déshabillé, couchée sur le lit, avec une boîte de chocolats qu'elle croque et repose sans les manger et se compare à une salamandre. Pourtant, si pour Olga il s'agit d'un jeu de séduction en conformité avec l'esprit du temps (déb. du XXe siècle), pour le jeune Aleksandr, c'est une histoire de corruption.

En fait, Olga, tout en adoptant l'allure d'une femme fatale, n'en est pas véritablement une, puisqu'elle s'interroge justement sur le caractère légitime du désir, notamment féminin. Ainsi, outre se comparer à une salamandre, elle se compare également à « un animal de cirque ». D'autre part, elle se pose la question de savoir si la condamnation du corps par le discours religieux est justifiée, c'est ainsi que nous comprenons cette réflexion de sa part :

« Ты знаешь, Александр, ведь это просто неправильный перевод: и Дух Божий носился над водою. Вода — это образ непросветленной материи, те, кого еще не коснулось, если хочешь — мы с тобой. А то, что он носился, то здесь неточно перевели, в оригинале — высиживал, как наседка своих будущих цыплят. Согревал. Понимаешь, он где-то здесь, над нами, греет нас, ждет, готовится, не бросает ».

Pour Olga, qui de toute apparence partage avec Aleksandr la foi en Dieu, la matière n'est pas quelque chose d'étranger, mais immanent à l'Esprit divin, comme l'est le corps humain à son esprit, comme l'est le désir du corps à l'amour des âmes. Malgré les apparences, elle n'envisage pas la relation avec Aleksandr comme un pur assouvissement du désir sexuel, sans y mêler les sentiments, étant donné que pour elle les deux font un tout.

La différence dans la manière dont les amants conçoivent leur relation se manifeste de façon flagrante, ici : à la question d'Olga si Aleksandr l'aime un peu, le narrateur répond, basculant vers le vieux russe, pour condamner leur relation comme du pur péché : « Dis-moi, Sacha, est-ce que tu m'aimes seulement un petit peu ? Et ils passerent moult tems en ceste fornication insatiables comme bestes<sup>262</sup> ».

C'est ainsi que leur relation est vécue par les amants : de l'amour érotique pour la femme vs un insatiable égarement (« nenasytnoe bluždenie ») pour l'homme.

---

<sup>262</sup> CHICHKINE, Mihail. *La Prise d'Izmail: roman*, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, p.58.



A l'image poétisée de la femme fatale qu'Olga se donne s'oppose, donc, celle qu'elle a aux yeux de son jeune amant. Ainsi, sa description regorge des métaphores de nature animalière : elle enlève sa robe comme une peau ; une chatte pelée aux oreilles transparentes regarde par la fenêtre attirée par les cris que pousse Olga faisant l'amour<sup>263</sup>. Son comportement sexuel est en conformité avec l'image de la sexualité sauvage qu'elle incarne : « Pendant l'amour au lit aux draps déjà défraîchis, elle mordait et criait<sup>264</sup> » ; et qui est sans pudeur :

« Скинула с дивана подушки на эту тропинку, уселась на них. Тело, прохладное, мягкое, белое, будто творожное. Царапала его ногтями на ногах. У нее закатывались глаза так, что был виден только белок без зрачка. Пот в ямке между грудей проступал ижицей. Садилась голая в кресло — остыть. Расставляла ноги. Мокро сияют бедра ».

Le regard narcissique d'Olga sur son corps se confronte à celui d'Aleksandr. Si elle aime cet aspect sauvage<sup>265</sup>, lui est loin de l'apprécier. A l'instar du héros de Terehov, il n'y voit que de la physiologie répugnante. Chez lui, il n'y a nulle admiration pour le corps d'Olga, nul désir évoqués, du surcroît, certains détails suggèrent un sentiment de dégoût pour ce corps qui s'expose, s'offre à lui et le domine : à cette « touffe de ses aisselles », « seins lourds », se rajoute « ses odeurs, sueur âpre » et « filement emmêlé, on dirait de la colle séchée » qu'aperçoit Aleksandr entre les jambes écartés d'Olga assise nue dans le fauteuil. Lorsqu'Aleksandr commence à se lasser d'Olga et de leur relation, le dégoût s'accroît pour devenir une véritable répugnance : la vue de la crête rouge d'un coq qui renvoie de toute évidence à l'organe génital féminin, lui donne envie de vomir.

La liaison entamée par Olga restera dominée par son désir, d'où la place que prend son corps dans les scènes de sexe : le corps d'Aleksandr s'efface, devient transparent face à cette

---

<sup>263</sup> La même chatte est retrouvée morte le matin, ce qui annonce le destin tragique d'Olga, morte d'un cancer d'estomac peu de temps après leur séparation. Elle était sûrement au courant de sa maladie au moment de nouer sa relation avec Aleksandr, c'est pourquoi on peut se demander si la liaison n'était pas une sorte de vœu ultime pour elle. Ainsi, sa recherche du plaisir en est en quelque sorte justifiée. Or, le viol qu'elle vit entre temps - un homme profite de sa malaise persuadé de son droit de vivre pour son plaisir - pose un problème d'interprétation : doit-on le considérer comme une sorte de punition et par conséquent de désapprobation de la vision de la sexualité propre à Olga ?

<sup>264</sup> CHICHKINE, Mihail. *La Prise d'Izmail: roman*, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, p.59.

<sup>265</sup> « Ей нравилось, чтобы он сажал ее себе на колени и целовал груди, по Кантемиру, пенистыя. Поглаживала себя — свою жесткую курчавость, говорила: каждая женщина немножко негрityанка. Клок из подмышки ».

exubérance de la sexualité féminine<sup>266</sup>. La chair du corps de la femme - et uniquement celle-là - a autant de présence que chez les amants de Deux Heures moins dix avec cette différence, que leur regard sur le corps de l'autre parle d'un désir érotique et de la joie d'aimer, alors que celui d'Aleksandr (bien que la narration soit à la troisième personne, la focalisation s'opère sur lui) exprime son rejet total.

Liza la prostituée, Olga la séductrice et Katja, épouse devenue folle. Bien que les deux premières s'opposent à Katja par leur comportement sexuel, elles représentent aux yeux du protagoniste un Autre voire un être monstrueux qui le ruinera s'il ne résiste pas<sup>267</sup>. Il semblerait qu'une évolution profonde se soit produite chez Aleksandr, car lorsqu'une quatrième femme entre dans sa vie, l'acte sexuel avec elle se déroule sans difficultés apparentes. En effet, avec Larisa Sergeevna, sa sténographe, Aleksandr connaît le bonheur charnel d'un couple amoureux, il est donc intéressant de savoir quels furent les facteurs favorisant son épanouissement sexuel. En comparant les trois femmes, nous remarquons que deux caractéristiques différencient nettement Larisa Sergeevna de Katja et d'Olga - son instinct maternel : mère d'un fils, elle projette l'amour maternel sur Aleksandr et sur sa fille<sup>268</sup>. D'autre part, elle est en manque d'affection, ce qui permet à Aleksandr de dominer entièrement leur relation aussi bien au plan sentimental qu'au plan sexuel. Pour exemple, on peut citer la scène inaugurale de leur liaison : Aleksandr empli du désir pour cette femme, l'invite à venir travailler chez lui et lorsqu'elle arrive, lui ordonne d'enlever son chapeau, ce qu'elle fait aussitôt docilement. La phrase suivante décrivant ses seins nus, laisse penser qu'après le déshabillage imposé, a suivi un rapport sexuel. Notons que durant sa liaison avec Larisa, Aleksandr s'étonne de son propre comportement, incapable de réaliser et d'admettre ce qu'il ressent envers cette femme – une attirance physique. Notons également que le désir, tout comme sa consommation, resteront non verbalisés dans le récit, ce qui constitue une différence manifeste avec l'écriture relatant sa précédente expérience sexuelle.

---

<sup>266</sup> A cet égard, l'ellipse grammaticale à la place du mot désignant le sexe masculin dans la scène du premier rapport sexuel: « Села на кровать и стала снимать чулки. Легкий треск и облачко пыли. И уязвися видением, очи лакоме и некасаемых касахуся. И разгоряся желанием на ню. Протерла ему влажной салфеткой. Шепнула в ухо: только, миленький, не в меня! Утром солнечный нож прорезал щель между гардинами ».

<sup>267</sup> La perversité de Katja s'exprime dans sa cruauté : psychologique, envers Aleksandr, et physique, envers les chiens du laboratoire où elle travaille. Chargée de vérifier des reflexes post-mortem, c'est elle qui leur coupe la tête pour voir s'ils réagissent quand elle les appelle par leurs prénoms. Il n'est pas certain que ce soit une vérité, mais déjà le fait de l'inventer pour raconter au futur mari suggère une certaine perversité. Elle finit, donc, par susciter autant de dégoût et de haine chez Aleksandr qu'Olga et Liza à la sexualité animalière.

<sup>268</sup> Sa mère morte prématurément, Aleksandr souffre d'un manque affectif.

Cela signifie-t-il pour autant que les femmes soient responsables de tous les tracasseries d'Aleksandr (Olga qui domine, Katja qui repousse, Liza prostituée qui dégoûte) ? Qu'il lui suffisait de rencontrer la femme au comportement traditionnel pour connaître le bonheur érotique ? Tel est, vraisemblablement le cas, néanmoins, nous pensons qu'une autre circonstance est à prendre en considération à savoir le caractère illégitime de leur liaison (sans en donner de raisons, Aleksandr préfère la cacher socialement). Si on pense que pour lui l'érotisme ne peut exister que dans le cadre d'une relation vécue sur le mode de l'amour romantique, cela éclaircirait sa fin brutale, survenue à l'acmé de leur bonheur, lorsque les deux amants partent à Saint-Pétersbourg. Au premier regard, se retrouver en position d'un couple légitime rend Aleksandr heureux, il avoue vivre cette relation comme un cadeau du ciel ; mais aussitôt Larisa lui avoue vouloir vivre avec lui, prendre la place de l'épouse légitime, aussitôt tout enthousiasme d'Aleksandr se volatilise et le lendemain matin, Aleksandr se réveille complètement désenchanté<sup>269</sup>. Voici ce qui s'est passé dans la nuit après l'aveu de Larisa: « Je me suis réveillé au milieu de la nuit parce qu'elle reniflait et sanglotait tout doucement. J'ai fait semblant de dormir. Au bout d'un certain temps, elle s'est apaisée. Je suis resté à regarder le pâle reflet du plafond [...] Je ne cessais de penser à Ania : que devenait-elle là-bas ?<sup>270</sup> ».

Certes, comme l'indique la dernière phrase de la citation, la raison principale qui fait obstacle à la réalisation du vœu de vie commune, est l'amour paternel d'Aleksandr. Cependant la crainte de se retrouver au centre d'un triangle affectif où Larisa se trouverait en concurrence avec Anja n'est pas justifiée puisque Larisa a un très bon rapport avec sa fille qui apprécie également la présence de cette femme. Nous pensons qu'il s'agit, ici, d'une confrontation entre la conjugalité et l'amour romantique, entre la famille et l'éros : Eros semble dénier le cadre matrimonial chez Aleksandr

Comme nous l'avons vu tout au long de cette partie, la vision défaillante de la sexualité conjugale est en lien directe avec la vision dichotomique de la sexualité féminine qui préconise une idéalisation et a-sexualisation de l'épouse.

---

<sup>269</sup> « Утром я будто впервые увидел затоптанный блеклый ковер в палевых розах. Еще заметил, что у Ларисы Сергеевны пудра возле уха плохо стерта. А в ванной засорился слив... »

<sup>270</sup> CHICHKINE, Mihail. La Prise d'Izmail: roman, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, p. 305.

Nous avons vu précédemment la maladie et le malaise général caractéristique d'Aleksandr face à la sexualité et la physiologie<sup>271</sup> qui expliquaient l'absence de vie conjugale entre Aleksandr et Katja : le soulagement éprouvé lors du refus de Katja de passer à l'acte après la guérison de sa maladie est significatif à cet égard. Certes, le comportement de Katja qui repoussait toujours Aleksandr, alors intimidé et découragé, ne facilitait pas non plus le rapprochement<sup>272</sup>. Pourtant, lorsqu'Aleksandr tente d'analyser le dysfonctionnement de leur couple, le comportement étrange de Katja est évoqué en dernier lieu. Tout d'abord, c'est la confusion de la vie sexuelle dans le cadre conjugal qui est mis en avant dans sa réflexion:

« Катя говорила, что вот в этой комнате будет наша спальня, в той — мой кабинет... а я слушал ее, и все мне казалось странным, что вот здесь, в этих стенах, напротив этого окна, мы будем любить друг друга, как муж и жена, ее тело будет принадлежать мне. Я почему-то не мог представить себе, как все произойдет. Мы должны были вот-вот венчаться, но необъяснимым образом она стала для меня еще недоступней. Я отчего-то не решался вот прямо сейчас, в нашей пустой новой квартире, взять ее за руку, прижать к стене, поцеловать. Наверно, боялся, что она тогда опять скажет что-то насмешливое и непонятное ».

Ainsi, l'idée de rapports sexuels avec Katja, sa fiancée, lui paraît encore plus inimaginable après le mariage, lorsqu'elle sera devenue son épouse, sanctifiée par les liens matrimoniaux<sup>273</sup>.

Dans cette optique, nous trouvons très intéressant d'analyser l'intrigue à l'aune autobiographique, commune aux deux romans, qui commence dans *La Prise d'Izmail* avec Mihail et Frančeska et se poursuit dans *Le Cheveu de Vénus* avec le drogman et Izol'da, puisque l'érotisme semble rejoindre la maternité et le cadre conjugal dans la représentation de la sexualité féminine caractéristique de cette histoire.

---

<sup>271</sup> Il avoue également de ne pas supporter la présence physiologique du corps dans la vie quotidienne du couple (le partage de la salle de bains avec les toilettes, étant le plus pénible pour lui).

<sup>272</sup> « Когда я привлекал ее к себе, обнимал, втягивал в ноздри прокуренный запах ее волос, настоящий на крепких духах, она улыбалась, отстраняясь, чмокала меня в нос и говорила:

— Любовь — трение внутренностей ».

Или еще какие-нибудь слова, от которых я совершенно терялся, а она смеялась и вытирала мне платком остатки губной помады с носа ».

<sup>273</sup> Voir également la scène du mariage : « Я все время вглядывался в лицо Кати, закрытое белым вуалем. Если бы я увидел так хорошо мне знакомое насмешливое выражение, мне было бы легче, но она была серьезной и даже торжественной, вернее, какой-то настоящей, почти не известной мне, и целовала крест, приподняв край вуали, так, будто действительно давала обет Богу любить меня ».

## *Erotisme féminin vs Famille*

Basée sur des événements réels de la vie privée de M. Šiškin (son second mariage), cette intrigue, comme nous l'avons évoqué, se décompose sur deux romans : dans *La Prise d'Izmail*, on voit Mihail vivre avec Frančeska à Moscou qu'ils quittent pour la Suisse natale de Frančeska, lorsqu'elle tombe enceinte. La scène de l'accouchement avec la naissance du fils de Mihail termine le roman. *Le Cheveu de Vénus* reprend l'histoire du couple quelques temps plus tard et nous livre des informations sur la suite: voyage à Rome du couple un an après la naissance de l'enfant, première dispute due à la jalousie de Mihail devenu Tolmač (drogman dans la traduction française), retour en Suisse où de violentes disputes perturbent fréquemment la vie conjugale, second voyage en Italie pour « sauver la famille », séparation définitive suivie du divorce.

L'apparition inaugurale dans *Le Cheveu de Vénus* du corps féminin érotisé, seulement lorsque la femme devient mère, est significative. En revanche, il demeure absent dans *La Prise d'Izmail* qui couvre, justement, la phase de l'histoire d'un couple la plus prédisposée à l'érotisme. Voici comment le drogman voit son épouse au moment de leur voyage à Rome, un an après la naissance de leur fils:

« Тогда, в Риме, впервые после года, набитого до отвала заботами - как найти работу, квартиру, устроить жизнь с маленьким ребенком - толмач увидел, какая Изольда стала после родов красивая. Увидел это, когда они шли по гостиничному коридору - переоделись и хотели где-то поужинать в городе - она шагала впереди и говорила что-то, и он, будто впервые, видел ее волосы, вырез платья, как качаются бедра, ее поступь на каблуках. Она говорила что-то, оборачиваясь в полумраке узкого прохода, и лампы в потолке меняли ее лицо через каждые несколько шагов - то привычный, совершенно домашний, профиль, то чужой, незнакомый, который хотелось трогать пальцами, целовать ».

Le drogman admire la poitrine, les hanches, les cheveux de son épouse – autant de parties fortement érotisées du corps féminin – mais souligne d'emblée la notion de maternité de ce corps admiré et érotisé : « comme elle devint belle après l'accouchement ».

Un autre souvenir du drogman évoque la nuit au cours de laquelle, apparemment, s'achève leur premier jour à Rome : Izol'da tente de se rafraichir à l'eau froide, le drogman la prend dans ses bras pour l'apporter au lit :

« Толмач обнял ее, схватил и понес через всю комнату, опустил на кровать - мокрыми ледяными руками она притянула его к себе. Струя из забытого крана все шумела. Изольда шепнула:

- Пойди закрой!

А толмач ответил:

- Это дождь за окном ».

Plus tard, dans la nuit, il se réveille et regarde Izol'da endormie - sa peau lui semble scintiller au clair de lune - pour réaliser qu'il est comblé de bonheur amoureux.

La troisième et dernière scène où on voit le corps érotisé de l'épouse apparaît donne à voir un corps du quotidien:

« В тот первый день в Риме толмач все время смотрел на эту женщину, такую привычную, каждодневную и незнакомую одновременно, и думал, что вот это и есть счастье: слышать, как стучат ее зубы о стакан, когда она пьет, видеть, как расплзлось у нее по груди мокрое пятно, когда она пролила на себя воду. Нюхать ее запахи. Она пахла в тот день новыми босоножками - магазином, кожей, клеем, потом, духами. Лежать на гостиничной кровати и видеть в проем двери в зеркале, как она ходит то без юбки, то без блузки. Смотреть, как она поправляет узкий лифчик. Чувствовать щеками и ладонями мелкие острые уколы - она сбрила волосы на ногах несколько дней назад, и теперь они чуть-чуть отросли и кололись. А когда Изольда залезла в ванну и включила душ, показалось, что она оделась в воду ».

Dans cette description, l'érotisme côtoie la physiologie : bruit de dents, odeurs du corps, poils piquants qui repoussent après rasage. Ce corps biologique - qui fut justement rejeté par Aleksandr - acquiert, ici, une dimension érotique, soulignée par la dernière image à la symbolique évocatrice (la femme sous la douche qui paraît comme habillée d'eau renvoie à cette longue tradition de la représentation de la beauté érotique féminine qui parcourt la culture occidentale depuis Aphrodite sortie de l'eau).

Si le corps maternel d'Izol'da s'érotise dans le regard de son mari, qu'en est-il de l'expression du désir à proprement parler ? En fait, une seule scène sur trois laisse deviner le passage à l'acte : le drogman porte Izol'da au lit. Mais nous apercevons l'absence – non seulement de l'acte, ce qui peut se comprendre – mais d'une émotion quelconque qui pourrait suggérer une tension érotique, d'autant plus que la scène, une fois le couple au lit, se termine par un échange verbal avec pour sujet le robinet d'eau non fermé. La scène s'achevant ainsi laisse incertaine sa suite : est-ce que l'acte sexuel se produit ou non ?

On aurait laissé sans commentaire cette absence du désir masculin exprimé, puisqu'en fin de compte cela peut être un choix narratif (justifié dans une certaine mesure, étant donné qu'il s'agit des souvenirs postérieurs au divorce), si le récit ne nous donnait pas un contre exemple de l'écriture érotisée. En fait, à ces scènes s'oppose nettement une autre qui respire le bonheur érotique, la joie de s'aimer et de se désirer. La scène se situe dans un jardin italien, sous le soleil estival ; le narrateur observe Izol'da, à moitié dévêtue, étendre le linge :

« Из деревни доносится звон электропилы, а когда смолкает, вступают птицы, листья и шлепанье босых ног. Двадцать минут назад в душе от ледяной воды ее груди озябли, сжались. [...] В шортах и лифчике от купальника она развешивает на веревке стирку: твои трусы и ее трусики, носки и носочки, рядышком, трутся, ласкают друг друга. Ставит ногу на край надувного матраса, приподняв тебя, закачав. Нога в укусах. Протягивает тюбик, чтобы ты ей смазал. ... Хочешь поцеловать, обмакнуть язык в каждый укус - отнимает ногу: что ты, грязная! Хватаешь за пятку, целуешь щиколотку, а Изольда хохочет, скачет на одной ноге, бьет тебя тюбиком по плечам, по голове, теряет равновесие, падает, хватается за твою шею, матрас брыкается, встает на дыбы, сваливает вас на траву. А в небе трусы и трусики, носки и носочки, каждой твари по паре, сушатся на солнышке после потопа, и впредь во все дни земли сеяние и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся ».

L'utilisation de diminutifs (*trusiki, nosoški*), des verbes à connotation érotique (*trutsja, laskajutsja*) ; l'évocation d'une douche partagée ; les étreintes amoureuses dans l'herbe viennent appuyer l'image du bonheur paradisiaque de ces Adam et Eve. Le changement du point de vue narratif (on passe, ici, à la deuxième personne qui se confond avec la première) contribue à cet effet.

Ainsi, la différence entre cette scène du bonheur paradisiaque et les souvenirs du drogman qui suggèrent le désir sans, pourtant, dégager un sentiment d'euphorie érotique voire de plaisir du contact physique des corps, saute aux yeux.

Tout vient du fait que la scène du jardin ne se déroule pas à vrai dire entre Izol'da et le drogman : elle est le fruit de l'imagination de ce dernier, qui se voit à la place du premier mari d'Izol'da, mort dans un accident de voiture très peu de temps après cette scène. Aux souvenirs du couple conjugal évoqués par le drogman s'oppose, donc, cette scène, où l'on voit un couple comparé très explicitement – par leurs prénoms - au couple mythique de Tristan et Iseut. Cela suggère, à notre avis, que l'érotisme féminin va de pair avec l'aura de Belle Dame que la femme doit avoir aux yeux de l'homme.

Dans cette optique, les prénoms portés par la protagoniste - Frančeska dans *La Prise d'Izmail* et Izol'da dans *Le Cheveu de Vénus* – sont évocateurs puisqu'ils renvoient de toute évidence aux grandes figures de la culture courtoise : Izol'da, comme nous venons de l'évoquer, est le prénom de l'héroïne du récit fondamental de la culture sentimentale de l'Occident, Tristan et Iseut<sup>274</sup>. Tandis que Frančeska peut renvoyer à Francesca da Rimini, dont l'histoire d'amour fut immortalisée par Dante dans la *Divine Comédie*<sup>275</sup>.

L'essentiel de l'image de la Belle Dame est qu'elle ne peut être approchée, simplement parce qu'elle est mariée. Aucune union ne peut donc être envisagée avec elle, moins au plan physique qu'au plan social. Cela signifie qu'elle peut avoir le statut d'épouse légitime, mais uniquement d'un autre homme ; l'idée de la Belle Dame entre, donc, en toute évidence, en confrontation avec l'idée de liens matrimoniaux possibles avec elle.

Pourtant, au cours de notre étude, nous avons évoqué le cas du héros de Jurij Maleckij qui voyait en sa première épouse une Belle Dame, incarnation de la Féminité Eternelle (p. 65-67). Nous l'avons mis en rapport avec la tradition culturelle qui remonte à la sophiologie de Vladimir Solov'ëv avec la tentative de sa réalisation entreprise par Blok – Mendeleeva - Belyj. Si, donc, dans la culture russe l'idée de Belle Dame n'est pas incompatible avec le mariage (avec ou sans sexualité conjugale<sup>276</sup>), il doit y avoir une autre raison pour laquelle l'érotisme féminin ne passe pas le cap matrimonial chez Šiškin – et c'est la maternité. On s'en souvient, la scène finale de *La Prise d'Izmail* est justement une scène d'accouchement : Frančeska devient mère. Si la Belle Dame peut être épousée dans le contexte russe, elle ne peut pas être mère : c'est justement la maternité possible de son ex-femme qui dégoûte le plus le héros de Maleckij<sup>277</sup>.

Comme nous venons de le voir, le narrateur porte un regard admiratif sur le corps d'Izol'da devenue mère. Mais c'est justement l'absence de l'enfant qui lui permet de voir en elle une femme désirée ; tandis que lorsqu'il l'observe dormant au clair de lune, il songe,

---

<sup>274</sup> DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1972, 316 p.

<sup>275</sup> L'Internet russe, indique que *Frančeska* fut le prénom de la deuxième épouse de M. Šiškin. Il semblerait, pourtant, que cette information soit erronée car M. Šiškin utilise une autre forme du prénom – Franciska – lorsqu'il évoque son deuxième épouse (ce fut le cas, par exemple, pendant sa rencontre avec les lecteurs à Cracovie en mai 2016).

<sup>276</sup> Le héros de Maleckij a des rapports sexuels avec son épouse, incarnation de la Sophia, qu'il justifie justement par le fait d'être seul de le voir en elle : « Так кто же имел право эксклюзивного соития с софиственно-прекраснодамно-богичеллиеву существом? Только я. Достойный. Умеющий читать ». MALECKIJ, Jurij. « Lub'ju ». Kontinent, 1996, N°88, p.43.

<sup>277</sup> «Возможно, даже очень, сейчас это раздобревшая, отрожавшая свое моложавая тетя». Ibid., p.41.



jaloux, à son premier mari Tristan (ainsi, le triangle amoureux est symboliquement reconstitué). Pourtant, là où la présence de la dichotomie érotisme/maternité s'exprime le mieux, c'est dans la scène de l'accouchement.

Si la scène de la naissance du fils est hautement significative pour l'évolution du protagoniste, elle l'est également pour l'évolution du personnage féminin puisqu'elle décrit sa transformation en mère qui se passe au moyen d'une destruction symbolique de son corps d'amante, objet du désir masculin. Notons que c'est dans cette scène que l'on voit apparaître, pour la première fois dans le récit, le corps de Frančeska<sup>278</sup>.

L'accouchement se passe mal, la souffrance de Frančeska va crescendo, le médecin décide de procéder à une césarienne. Le protagoniste est autorisé à assister à l'intervention pour en faire un compte-rendu regorgeant de détails naturalistes : saignement, péridurale, percement de la poche des eaux, incision et fermeture du ventre par le chirurgien avec pose d'un drain d'évacuation. Ce qui nous interpelle dans la description faite par le narrateur, c'est sa focalisation sur tous les aspects médicaux de l'accouchement et de la césarienne finale, tout comme sur les signes d'aggravation de l'état de sa femme (sudation, chute de tension, frissons etc.)<sup>279</sup>. Les métamorphoses du corps féminin aimé au passage à la maternité semblent choquer le protagoniste :

« Тебе становится все хуже и хуже. [...] Держу тебя за руку, а сам смотрю за эту простыню. Так странно видеть, как разрезают и отворачивают зажимами кожу,

---

<sup>278</sup> La représentation de la femme enceinte dans la littérature russe contemporaine nécessiterait une étude approfondie : la grossesse, le corps enceint semblent poser des difficultés au regard percepteur de l'homme narrateur. Ainsi, soit le corps enceint est occulté, soit dénigré (comme chez Iridij, héros de *Nastojščij muž čina*, ili éros i tanatos), soit mystifié comme surnaturel, comme, par exemple chez le héros de Bortnikov. Voir la scène dans la piscine avec les femmes enceintes qu'espionne ce héros du roman : ces femmes aux yeux vides font des aller-retour dans l'eau, le narrateur, bien qu'insistant sur leur côté zoomorphe (baleine, orque) et surnaturel, s'incline, émerveillé, devant la puissance émanant de leurs corps. Ces femmes lui apparaissent chargées de pouvoir telles des divinités païennes : « Такое странное шествие... Как огромные китихи. Я вздрагиваю от их скрытого, тайного могущества. Они могут управлять погодой! Солнце... Посмотрите! Оно так быстро садится! Этого никогда не было! Они с ним играют! А вот снова... Да! Теперь опять медленно... Вы только взгляните! Вот! Вот еще раз!.. Они движутся в одном ритме с облаками!... Никакого движенья! Они как во сне. Все одинаковые... Как икринки... Как одна... ». BORTNIKOV, Dmitrij. Op. cit., p. 190.

<sup>279</sup> « Первые несколько часов схватки все усиливались. Вдруг ты потела, кожа становилась холодной, ноги начинали дрожать, лицо краснело. [...] У тебя все время течет кровь — время от времени меняют тряпки. Акушерка залезает рукой, говорит:

— Хорошо, уже открылось примерно на пять сантиметров! [...]

Тебя трясет. Тебе колют обезболивающее. Вставляют иглу в позвоночник. [...] Новая акушерка берет спицу и прокалывает пузырь, чтобы отошли воды. Из тебя что-то выливается, мутное, светлое, со странным, незнакомым запахом — мир, в котором плавал все эти месяцы наш ребенок ».

которую целовал. [...] Я был с тобой, держал за руку, пока тебя зашивали. Смотрел, как прозрачная нитка стягивает ткани, как шланг отсасывает, урча, из раны кровь ».

A la fin de la scène, Frančeska s'endort. On la ramène dans la chambre et le roman s'achève quelques pages plus loin, sans qu'on l'ait revue. Son personnage réapparaîtra, sous le nom d'Izol'da, dans *Le Cheveu de Vénus* qui raconte, donc, l'histoire de l'échec du couple.

La scène de l'accouchement décrit la transformation de la femme en mère ; il nous semble que sa mise en forme exprime l'idée que cette transformation n'est possible qu'au moyen d'une mort symbolique de la femme-objet du désir érotique : la Belle Dame meurt pour renaître comme mère de famille. Notons que le sommeil présenté comme une mort symbolique pour renaître sous une nouvelle forme est un motif courant dans le folklore en général. Le corps érotique féminin vit, donc, une destruction symbolique, une idée verbalisée avec pertinence par une remarque du narrateur : « Ça me fait bizarre de voir qu'on coupe cette peau que j'ai embrassée, qu'on l'écarte avec des érignes<sup>280</sup> ». L'accouchement se révèle, donc, une étape cruciale pour la femme, ainsi devenue mère, sur qui l'homme porte désormais un regard différent<sup>281</sup>.

Dans cette optique, il est intéressant de noter la différence entre les regards féminin et masculin sur la sexualité en général et la sexualité parentale, notamment celle de la mère. Ainsi, lorsque les protagonistes de *Deux Heures moins dix*, chacun leur tour, parlent de la sexualité maternelle : Saša imagine la nuit où les parents l'ont conçue et Vladimir décrit une scène réelle dont il fut par hasard le témoin auditif. Elle poétise la scène du rapport sexuel

---

<sup>280</sup> CHICHKINE, Mihail. *La Prise d'Izmail: roman*, trad. Marc Weinstein, Paris : Fayard, 2003, p. 400.

Le roman Lavr d'Evgenij Vodolazkin (plusieurs prix reçus dont *Bolšaja kniga* en 2013) donne un autre exemple, encore plus évocateur, de la disparition obligatoire du corps érotique pour devenir maternel, puisque l'accouchement se transforme en une véritable exécution du corps féminin avec la véritable mort de la femme cette fois-ci. La description de l'accouchement présentant des difficultés dès le début, occupe plusieurs pages ; la destruction du corps de l'héroïne se passe aussi bien au niveau physique que métaphorique : chair déchiquetée puisque son mari essaie de faire sortir l'enfant le tirant par la tête ; défécation avec tous les étapes de la putréfaction du corps. Le même sort voire pire – évocation des vers - est réservé au cadavre du nouveau-né. La description d'Ouljana ressuscitée dans les rêves du mari est quasi identique à l'image de l'épouse-mère idéale évoquée par Natalja Puškarëva : ascétisme et a-corporalité (voir la note de bas de page N°227).

<sup>281</sup> Voir le changement radical de l'attitude d'Aleksandr par rapport à Katja (*La Prise d'Izmail*) à l'annonce de sa grossesse : « Она была матерью моего будущего сына или дочери, и это само по себе ставило ее в совершенно особое положение, когда можно простить все и ко всему относиться с пониманием и снисхождением ».

parental s'enthousiasme devant sa beauté, tandis que Vladimir, au contraire, en donne une image noircie par le dégoût et la haine.

Certes, la différence de réactions peut s'expliquer par la nature des scènes : acte procréatif entre les parents vs plaisir sexuel entre la mère et le beau-père ; pourtant, le fait que ces deux interprétations de la sexualité maternelle se reflètent en miroir pour opposer le discours féminin au masculin, nous laisse supposer que leur dénominateur commun est avant tout la sexualité de la mère et non pas l'idée de la procréation.

Ainsi, si l'œuvre de Šiškin ne donne pas d'approche répressive de la sexualité, comme nous l'avons vu précédemment, l'idée de l'érotisme féminin s'y confronte à l'idée de la maternité. Cela pourrait expliquer la « stérilité imposée » à Bella et à Saša, évoquée auparavant. En fait, si elles représentent avant tout des héroïnes romantiques c'est-à-dire elles évoluent dans le cadre d'un récit d'amour avec la fonction de « belle-dame », objet du désir, elles doivent rester « stériles » pour ne pas contrarier la logique de leurs personnages. Il est à noter que leur maternité imaginée (Bella meurt persuadée d'accoucher et Saša se fabrique une fille de neige) intervient, justement, à la fin de leur vie, lorsqu'elles ne peuvent plus remplir le rôle de l'amoureuse idéale. Compte tenu du fait, que dans le monde de Šiškin la présence de l'enfant acquiert un sens suprême, surtout pour une femme – ce qu'il affirme dans ses interviews ou fait dire à ses héros<sup>282</sup> - nous considérons cette maternité comme une sorte de grâce que leur accorde leur auteur, afin qu'elles puissent mourir en paix<sup>283</sup>.

Le Cheveu de Vénus donne également à voir une scène de confrontation des points de vue masculin et féminin, d'autant plus intéressant qu'il s'agit du couple Drogman-Izol'da ; ainsi, lors de la première visite de Rome, le drogman vit un choc culturel découvrant la nudité

---

<sup>282</sup> «Почему вы отдали самые точные наблюдения над этапами человеческой жизни героине?

- Во-первых, женщина изначально мудрее мужчины — ей рожать, а ребенок — это семимильный шаг к мудрости ». ŠIŠKIN, Mihail. « Smert', kak i žizn', vneslovna ». En ligne : <http://www.timeout.ru/msk/feature/14237>. Consulté le 16/05/2016.

Voir également la réflexion de Saša enceinte qui se compare à une « sœur de la vie » et se sent à l'origine de l'univers : « как будто я участвую в образовании новой планеты » ; « И главное, в этом живом сгустке во мне ведь уже зреет и следующая жизнь, и еще следующая, и так без конца. Я просто нашпигована будущими жизнями! В школе все никак не могла представить себе бесконечность — а она вот здесь, под ладонью ». Elle juge les autres femmes d'être « vides » : « Смотрю на женщин вокруг, и кажется странным, что, имея такую возможность, они ходят пустопорожними ».

<sup>283</sup> Notons que le motif de destruction du corps féminin à l'arrivée de la maternité y est également présent : l'accouchement imaginé de Bella coïncide avec une défécation réelle au moment de sa mort ; tandis que Saša se prépare à mourir d'un cancer de l'estomac.

des statues exposées partout en ville<sup>284</sup>, tandis qu'Izol'da est choquée par la « castration » de certaines sculptures :

« И снова тела - безглазые, безрукие, безногие, оскопленные. Там, где половые органы, - листочки. Если нельзя прикрыть - отбито молотком. У одного мускулистого слепца Изольда, оглянувшись - не смотрят ли? - потрогала рукой там, где ничего больше не было:

- Какие идиоты! Почему они так ненавидели жизнь? ».

On pourrait expliquer cette confrontation des points de vue par la différence culturelle caractéristique de ce couple : Drogman est issu de la culture orthodoxe, beaucoup plus réservée à l'égard de la représentation artistique de la nudité que la culture occidentale, dont est issue Izol'da<sup>285</sup>. Pourtant, la différence des regards sur la sexualité maternelle illustrée par les réactions de Saša et Vladimir, qui est, d'ailleurs, commune à la majeure partie de protagonistes du monde de Šiškin (ses héroïnes ont moins de difficulté à accepter la sexualité/leur propre sexualité que les héros), montre qu'une confrontation des genres n'est pas à exclure.

Le rejet de la sexualité bien qu'exprimé sous formes différentes dans les œuvres analysées se distingue considérablement du rejet caractéristique des héros de Pavlov et de Melihov abordé dans le chapitre précédent. Ainsi, dans *Le Pont de pierre* et *Anomalie* de Kamlaev, épurée de connotation morale, la condamnation de la sexualité s'exprime par sa dévalorisation : réduite à la physiologie (évolution de Kamlaev est emblématique à cet égard), elle est rejetée mais sans être condamnée comme un mal. Voire cette conception déplaisante de la sexualité se confronte à l'image du désir érotique idéalisée (comme dans les rêves d'Aleksandr de Terehov). L'ambiguïté de l'approche se reflète dans la prose de Šiškin où la

---

<sup>284</sup> « Рим тел. Тела повсюду - каменные, но телесные - мужские, женские, полуживотные. Мускулы, груди, соски, пупки, ягодицы - у диоскуров, императоров, мадонн, тритонов, богов, фавнов, святых. Бедро, колени, икры, пятки, растопыренные пальцы ног ».

<sup>285</sup> Par exemple, lorsque Laure Troubetzkoy, qui fut traductrice du *Cheveu de Vénus* en français, analyse la réaction du drogman face à la nudité des statues romaines, elle l'apparente à la culture orthodoxe : « Такое восприятие Римских памятников и музеев характерно для носителя русской культуры, в истоке которой лежит православная традиция с её запретом на скульптуру и на телесность изображения человеческой фигуры ». TROUBETZKOY, Laure. « "Tela kamennye, no telesnye..." Obraz Rima v romane Šiškina "Venerin volos" ». *Toronto Slavov Quarterly*, 2007, N°21. En ligne: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/troubetzko21.shtml>. Consulté le 15/07/2016.

sexualité est tantôt valorisée comme une partie intègre de l'amour tantôt condamnée comme un péché.

Comme nous avons pu le constater, l'éros n'arrive pas à pénétrer, ici, le cadre matrimonial : face au désir masculin se dresse l'image de l'épouse, mère de famille idéale représentée traditionnellement comme asexuée ; c'est pourquoi les rêves de paternité fonctionnent pour les protagonistes comme des ciseaux castrateurs.

## Partie II. Héritage culturel

### Chapitre 1. Eros utopique

Aleksandr Kabakov *Le Dernier Héros* (1995); Vladimir Makanin *La Maison blanche sans politique* (2006); Dmitrij Bykov *Èvakuator* (2005); Andrej Volos *Animator* (2004); Sergej Kuznecov *La Ronde de l'eau* (2010); Dmitrij Gluhovskij *Futu.Re* (2013).

Qu'elle soit païenne ou chrétienne, orthodoxe ou catholique, la tradition occidentale accorde à l'amour – éros ou agapè - un rôle important dans le fondement de l'univers et le bon fonctionnement de la vie sur la Terre. Curieusement, la fin du monde, telle que pensée par le christianisme, n'est pas sans rapport avec l'idée de la sexualité : l'une des images clés dans l'Apocalypse de Jean est la Grande Prostituée assise sur la Bête évoquée à plusieurs reprises au cours de notre travail. Ainsi, que ce soit pour donner naissance à l'univers ou pour l'achever, l'imagination humaine a recouru à l'idée de la sexualité : Eros antique engendre le monde et la Grande Prostituée annonce sa fin.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur le rôle attribué à l'amour érotique face à une situation apocalyptique à travers le prisme de l'héritage laissé par la pensée érotique utopique russe. Au tournant des derniers siècles, la culture russe connaît plusieurs théories, voire divers projets utopiques, où il est question d'une nouvelle humanité idéale avec une nouvelle forme de rapports entre les sexes. D'inspiration religieuse à visée eschatologique ou non, socialistes ou communistes, ces utopies se distinguent par leur approche innovante de la libido humaine : le rejet de la sexualité et l'abstinence complète de *La Philosophie de la Cause Commune* de N. Fëdorov et de *La Sonate à Kreutzer* de L. Tolstoj s'opposent à l'abstinence érotisée du *Sens de l'amour* de V.Solovjëv ; et le rêve d'une sexualité libre dans *Que faire ?* de N. Černyševskij et dans *Place à Eros ailé !* d'A. Kollontaj s'oppose à une sexualité idéologisée des 12 commandements sexuels du prolétariat révolutionnaire d'A. Zalkind etc<sup>286</sup>. Faire évoluer la vie sexuelle de l'espèce humaine amènera, pour ces penseurs, au but recherché : résurrection des pères chez N. Fëdorov, réunification de l'homme devenu

---

<sup>286</sup> Voir par exemple, Leonid Heller, « À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité », *Revue des études slaves*, vol. 64 / 4, 1992, p. 583-602. ; HELLER, Leonid et NIQUEUX, Michel. *Histoire de l'utopie en Russie*, Paris : Presses universitaires de France, 1995. 295 p.

Homme-Dieu avec l'Univers et Dieu chez V. Solovjév ; naissance d'une race nouvelle, de l'homme communiste chez A. Zalkind ; création d'une société fraternelle communiste qui remplacera la famille chez A. Kollontaj etc. Tous ces projets œuvrant à la naissance d'un monde nouveau et idéal, peuplé d'une humanité parfaite, ont donc recours à la sexualité modifiée comme un moyen de leur aboutissement.

La question que nous nous poserons consiste à savoir ce qu'il reste de cet héritage utopique, et notamment si aujourd'hui, chez les auteurs contemporains, l'énergie érotique est toujours considérée comme une force susceptible de transfigurer le monde. Cette question pourrait paraître d'autant plus justifiée qu'une certaine similitude entre l'atmosphère socioculturelle de la Russie contemporaine et celle qui caractérisait le tournant des siècles précédents, où étaient élaborés et mis en réalisation certains de ces projets, peut être évoquée<sup>287</sup>. Ainsi, le tournant des XXème et XXIème siècles s'est accompagné d'un bouleversement du même ordre que le précédent : fin d'un empire, pressentie et prédite par certains écrivains, qui a débouché sur une série de guerres civiles. Ce sentiment de la fin, un ressenti apocalyptique partagé par l'élite intellectuelle de l'Ancienne Russie et la Russie (post)postsoviétique, s'exprime aujourd'hui dans un renouveau de l'intérêt pour le genre dystopique : en effet, à partir des années 2000, la littérature russe s'adresse constamment au genre de l'anti-utopie. Certes, aujourd'hui les textes conformes au modèle du genre – anti-utopie totalitaire- proposé par *Nous autres (My)* d'E. Zamjatin sont rares et relèvent plutôt de la littérature populaire (c'est par exemple le cas de *Futu.Re* qui fait partie de notre corpus) ; dans la plupart des cas, les auteurs ont recours à un motif caractéristique de l'anti-utopique comme, par exemple, celui de l'apocalypse.

Dans la littérature de la première décennie du XXIème siècle, l'apocalypse, qui menace soit le pays, soit le monde entier, prend couramment la forme d'un menace terroriste due soit à l'action de l'homme (A. Volos *Animator*) soit d'une nature irrationnelle (D.Bykov *Èvakuator*) ; ce qui est de toute évidence un écho des attentats qui ont secoué la Russie durant les années 2000 : explosions dans le métro, prise d'otages au théâtre lors de la représentation de la comédie musicale *Nord-Ost* etc.

---

<sup>287</sup> Le héros de Bykov fait un parallèle entre la Russie de son temps (qui n'est pas précisé, mais de toute apparence est celui d'aujourd'hui) et le temps trouble d'avant la Révolution ; pensons également au roman d'anticipation d'Olga Slavnikova, 2017, où le parallèle historique se réalise littéralement.

Pour Leonid Heller, cité dans l'introduction, « La révolution actuelle ressemble aux précédentes ; elle véhicule la même tension apocalyptique ». HELLER, Léonid. « L'Eros russe, existe-il (encore) ? ». *Le Bois courbe de la littérature russe*, p. 94.

Parmi les œuvres retenues pour être analysées dans ce chapitre (certaines de manière plus détaillée que les autres) nous distinguons celles qui mettent en place une véritable anti-utopie se terminant par un apocalypse (D. Gluhovskij *Futu.Re*<sup>288</sup>, A. Kabakov *Poslednij geroj*<sup>289</sup>) et celles où le motif apocalyptique est utilisé dans le contexte de la Russie réelle (V. Makanin *La Maison blanche sans politique* ; D. Bykov *Èvakuator*<sup>290</sup>) ; et enfin, les œuvres qui font explicitement appel aux projets de l'utopie érotique russe mentionnés ci-dessus (A. Volos *Animator*<sup>291</sup>; S. Kuznecov *La Ronde de l'eau*<sup>292</sup>). Le choix d'inclure dans notre corpus le roman de D. Gluhovskij demande probablement à être argumenté. En effet, le roman et son auteur ne correspondent pas aux critères de choix que nous nous sommes efforcée d'appliquer au corpus de notre thèse – œuvres d'auteurs reconnus par la critique littéraire et pour cette raison présentes sur les listes des grands concours littéraires du pays. En fait, S. Gluhovskij dont le nom est connu d'une grande partie du lectorat russe depuis la publication de son premier bestseller *Metro2033* en 2005<sup>293</sup>, est cantonné au domaine de la science-fiction, ce qui explique son absence dans le circuit des concours littéraires. Jusqu'à présent nous avons toujours tenu à l'écart la production issue de ce qu'il est habituel de désigner comme la littérature de genre (roman d'amour, science-fiction, roman policier etc.). Toutefois, nous avons décidé de faire une exception pour ce roman de Gluhovskij car il nous paraît digne d'un intérêt scientifique : d'abord, le roman ne se contente pas de reproduire le

---

<sup>288</sup> GLUHOVSKIJ, Dmitrij. *Buduščee: roman-utopija*. Moskva : Ast, 2013. 478 p.

Le roman, publié initialement sur le réseau social russe vk.com, est en accès libre sur le site lui dédié <http://www.futu.re/>.

Traduction française : GLOUKHOVSKI, Dmitri. *Futu.re: roman utopique*, trad. Denis Savine, Nantes, France, l'Atalante, 2015. 726 p.

<sup>289</sup> KABAKOV, Aleksandr. *Poslednij geroj*, Moskva, Vagrius, 1995. 349 p. En ligne : <http://lib.ru/KABAKOW/lasthero.txt>. Consulté le 24/06/2015.

<sup>290</sup> BYKOV, Dmitrij. *Èvakuator*. Moskva, Vagrius, 2005. 349 p. Le titre renvoie au rôle imaginé par le héros : évacuer la population vers d'autres planètes face à l'apocalypse. La racine latine étant commune aux deux langues, nous conserverons le titre russe.

<sup>291</sup> VOLOS, Andrej. *Animator*. Le début du roman est publié dans le magazine *Oktjabr'*, vol. 12, 2004. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2004/12/volos1.html>. Consulté le 13/06/2016.

La partie finale du roman est publiée dans le même magazine, vol. 1, 2005. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2005/1/vol5.html>. Consulté le 13/06/2016.

La version papier n'existe pas pour ce roman. Comme dans le cas du roman de Bykov où le titre, renvoyant à la fonction du héros, a la racine latine commune au russe et au français, nous avons fait le choix de ne pas traduire le titre.

<sup>292</sup> KUZNECOV, Sergej. *Horovod vody*, Moskva : Astrel', 2012. 606 p.

<sup>293</sup> Plusieurs romans de l'auteur étaient en première sélection (liste longue) de Bestseller National, mais n'ont pas obtenu de prix.



modèle de base, mais crée un récit original ; puis - et c'est la raison essentielle de notre décision - dans ce récit, est revisitée l'idée clé de la plupart des projets utopiques – l'humanité idéale immortelle. Enfin, à notre avis, publié en 2013 (il s'agit donc du roman le plus récent de notre corpus en général et notamment de celui de ce chapitre), Futu.Re en tant qu'œuvre de littérature populaire, reflète comme dans un miroir grossissant les tendances de la littérature à l'égard de l'idée fondatrice de toute utopie érotique – puissance transfigurative de l'éros.

Sur ce point, les œuvres analysées se distinguent par deux approches opposées. Nous commençons notre étude par l'analyse de celles qui approuvent l'idée de l'éros transfiguratif (La Maison blanche sans politique de V. Makanin, Le Dernier Héros d'A. Kabakov) et, ensuite, par celles qui la réfutent (D.Bykov Èvakuator ; A. Volos Animator ; S. Kuznecov La Ronde de l'eau ; D. Gluhovskij Futu.Re).

## *Utopie de l'éros transfiguratif*

En 1996, lorsqu'il fait paraître son *Le Dernier Héros*, A. Kabakov est un auteur connu, notamment grâce à la publication en 1989 de la nouvelle *Non-retour*, qui est également une anti-utopie : les deux œuvres évoquent un futur de la Russie, noyée dans une guerre civile<sup>294</sup>. Contrairement au roman de Kabakov qui propose donc une vision futuriste de l'histoire nationale, *La Maison blanche sans politique* de V. Makanin paru en 2006<sup>295</sup> revient sur un évènement crucial dans le passé postsoviétique du pays – la prise de la Maison Blanche par l'armée en août 1993 lors de la crise constitutionnelle qui a opposé le premier président Boris El'cyn au Congrès des députées du peuple –, pour proposer sa version des faits. Si le discours anti-utopique est absent dans cette nouvelle, le récit de la nuit où l'armée passe à l'assaut foisonne de motifs et d'images apocalyptiques. Le dénouement du conflit, où l'érotique se mêle au politique, présente des similitudes étonnantes avec *Le Dernier Héros*, il nous a paru, donc, évident de mettre en parallèle ces deux œuvres.

En dépit de la présence d'une intrigue anti-utopique classique, le roman de Kabakov n'est pas à proprement parler un roman anti-utopique, puisque deux intrigues s'y entremêlent : la première décrit la vie des protagonistes dans la Russie réelle des années 1990 : la descente aux enfers du héros, Mihail Šornikov (ancien écrivain dissident, qui n'arrive pas à trouver sa place dans la Russie postsoviétique et finit par devenir un SDF puisqu'un gang l'exproprie de son appartement), vécue en même temps qu'une histoire d'amour clandestine avec une très jeune femme, épouse d'un nouveau riche. A cette intrigue se rajoute une intrigue anti-utopique, fruit de l'imagination du héros, qui n'occupe qu'une partie du récit : il invente une Russie de 2096 pour s'adonner à un jeu de rôle avec sa compagne. Notons que la partie anti-utopique du récit est construite conformément au modèle du genre : dans une dictature, un couple qui s'aime s'oppose à l'Etat et cette opposition prend la forme d'un véritable complot ; les protagonistes secondés par deux amis préparent un projet pour mettre fin au système.

---

<sup>294</sup> L'intrigue sentimentale y étant absente, nous n'analyserons pas *Non-retour* ici. Notons l'intérêt que peut représenter l'analyse comparative de ces deux œuvres à l'égard du conflit « intelligentsia et Etat » avant et après la perestroïka.

<sup>295</sup> MAKANIN, Vladimir. « Belyj dom bez politiki ». Ispug, Moskva : Geleos, 2006. 412 p.

Première parution de la nouvelle sous le titre *Sans politique* dans le magazine *Novyj mir*, N°9, 2006. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/9/ma2.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/9/ma2.html). Consulté le 13/07/2016.

Traduction française du recueil : MAKANINE, Vladimir. *La Frayeur*: roman, trad. Yves Gauthier, Paris: Gallimard, 2009. 464 p.

Genre oblige, la Russie de 2096 est un « meilleur des mondes » gouverné depuis plusieurs décennies par un trio de présidents qui, se partageant le pouvoir, ont réussi à mettre fin au chaos d'après la chute de l'ancien régime, pour conduire le pays à la prospérité. Personne dans la population, excepté le héros et ses amis, ne se doute que ce paradis a une face sombre – une guerre perpétuellement menée en province. En ce qui concerne la condition humaine, l'égalité totale règne dans la Russie future, notamment dans la sphère de la sexualité : quels que soit leur origine, sexe ou orientation sexuelle, tous les membres de la société ont des droits égaux. Voici la description qu'en fait le héros :

« во тьме лежала страна, застроенная удобными и красивыми особняками и деловыми небоскребами, покрытая широкими и зеркально гладкими шоссе, стриженными лужайками и чистыми лесами, полная еды, одежды и машин. В этой стране мужчина, прямо взглянувший на красивую женщину, подлежал суду, который чаще всего приговаривал его к смерти в вакуумной камере; в этой стране не вегетарианцев не впускали в рестораны, а за срубленное дерево подвергали изгнанию; для людей белой расы, физически полноценных и гетеросексуальных, была введена процентная норма при поступлении в университеты; все религиозные праздники отменены, поскольку задевали чувства атеистов, хотя атеистическая пропаганда запрещалась, как задевающая чувства верующих; любые способы регулирования рождаемости осуждались, но секс существовал только "безопасный", а рождение более трех детей в одной семье преследовалось законом, поскольку нарушало равновесие между человеком и средой и вело к истощению природы; в этой стране самым строгим образом защищалась свобода печати, но компьютер в ЦУОМе, Центре Управления Общественным Мнением, неукоснительно контролировал все источники информации, отсекая любые сведения о том, что происходило на границах и окраинах державы ».

Le monde de 2096 est, en fait, une dictature de l'égalité : un monde de l'égalité imposée entre les sexes et entre tous les types d'orientations sexuelles, d'opinions politiques et religieuses ; ce monde vit dans la soumission au respect de l'écologie, porte une grande attention au bien-être des personnes handicapées etc. Il s'agit, en fait, d'une sorte d'amalgame entre les idées caractéristiques des sociétés démocratiques occidentales, détournées en moyens d'oppression. Les méthodes utilisées par le régime pour contrôler la population sont les grands classiques des dictatures réelles ou fictives : la censure totale de l'information et, bien

évidemment, la punition des contrevenants aux règles (notons que l'exécution dans une chambre vide nous renvoie à *Nous autres (My)* de Zamjatin).

En finir avec le mensonge et par conséquent faire s'écrouler le système, tel est le projet des protagonistes ; pour cela ils envisagent de pénétrer dans le bureau centralisateur chargé du contrôle de l'ensemble des chaînes de télévision pour remplacer les images de propagande officielle par des images de la vie réelle, de la guerre. C'est le moyen choisi pour causer le dysfonctionnement du système des média, qui fait de ce récit anti-utopique, en somme assez banal, un récit extrêmement intéressant pour notre étude : d'après le projet des protagonistes, ou plutôt du protagoniste - puisque c'est à lui que revient l'initiative – la vérité triomphera après leur coït qui aura lieu sur le bureau du directeur sous l'œil perçant des caméras de surveillance...

« Toute véritable utopie passe par une utopie de la sexualité<sup>296</sup> » dit L. Heller, et le « monde meilleur » de la Russie de 2096 ne fait pas exception : la sexualité y est totalement libre de toute contrainte sociale ou morale (la reproduction est assurée artificiellement). Il est révélateur que la description de la société citée ci-dessus commence par l'évocation de « la question sexuelle » - les hommes qui n'ont pas le droit de regarder ouvertement les femmes qui leur plaisent, puisque ce comportement est considéré comme du harcèlement sexuel. Nous comprenons que c'est justement ce point – la sexualité autre que la sexualité hétérosexuelle dans sa forme traditionnelle, c'est-à-dire avec le rapport classique entre les sexes - l'homme dominant et la femme dominée – qui suscite la plus vive contestation chez le héros<sup>297</sup>. Le couple qu'il forme avec « elle » (désignée par ce pronom, l'héroïne reste anonyme) s'oppose

---

<sup>296</sup> « Risquons cette affirmation : toute véritable utopie passe par une utopie de la sexualité » - c'est ainsi que L. Heller, dont nous partageons le point de vue, commence son article *L'utopie russe et la sexualité*. Il en donne deux arguments: l'utopie «doit maîtriser la passion individuelle, dangereuse pour l'ordre général qu'elle se propose d'établir ; elle doit veiller à organiser sa propre pérennité ». Voir HELLER, Leonid. « À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité ». *Revue des études slaves*, vol. 64 / 4, 1992, p.583. En ligne : [http://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1992\\_num\\_64\\_4\\_6075](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1992_num_64_4_6075). Consulté le 13/07/2016.

<sup>297</sup> Voir par exemple cette réflexion où la guerre est également évoquée en dernier lieu, après une énumération de tous les autres "vices" de cette société future, notamment l'égalité sexuelle :

« Боже мой, думал я, уже входя в темный, теньями окружающий меня поселок, неужели никогда не будут здесь плакать от невозможности счастливой любви... а будут лишь следить за равенством без братства, за свободой без любви, за тем, чтобы в каждой конторе было поровну блондинов и брюнетов, толстых и худых, и чтобы женщины сами носили сумки, и чтобы голубых не называли голубыми, черных черными и красных красными, и чтобы все платили налоги, и чтобы эти налоги шли на армию, и чтобы в армии было не меньше голубых, чем зеленых, черт бы их взял всех, и чтобы там - на востоке, на западе, севере и юге - эта электронная, ленивая, мощная и не умеющая побеждать армия устанавливала такой же порядок...»

donc aux autres non seulement par leur amour, mais également par leur modèle relationnel qui respecte la supériorité masculine<sup>298</sup>. Cela explique pourquoi la caractéristique dominante chez l'héroïne, constamment mise en relief par le narrateur, est son infantilisme: elle est pour le héros sa « petite fille », « son enfant<sup>299</sup> ». La docilité, gentillesse, intelligence avec la jeunesse et la beauté sont les caractéristiques essentielles de la femme idéale pour Mihail dont, nous dit-il, la femme de l'anti-utopie est une incarnation parfaite. En fin de compte, psychologiquement et physiquement leur couple incarne respectivement la virilité et la féminité idéales du point de vue du héros, à savoir un « monsieur élégant et correct » avec sa « belle dame<sup>300</sup> ».

Pour le héros qui porte un regard extrêmement critique sur cette Russie de 2096, les hommes du futur ont perdu leur nature humaine puisque « le rapport sexuel sans danger » (*bezopasnyj seks*) a remplacé l'amour, avec ses joies et ses souffrances, et c'est une des raisons de plus d'y mettre fin. Il va de soi que, contrairement aux autres, le couple des protagonistes vit une véritable attirance amoureuse, c'est pourquoi leur propre rapport sexuel sur le bureau n'aura rien de commun avec *bezopasnyj seks* pratiqué par les autres. Ce sera un acte d'amour érotique d'autant plus puissant qu'il s'agit de leur premier rapport : l'abstinence préalable imposée par le héros a été une des conditions de leur projet. Leur union sexuelle aura, selon l'idée du héros, un double effet transfiguratif sur le spectateur qui commencera à « voir clair » (*prozreet*) sentimentalement et socialement : l'humanité de 2096 découvrira la face cachée de l'utopie, mais elle découvrira également la vraie passion, pour réapprendre à aimer et à souffrir d'amour.

---

<sup>298</sup> Le couple réel c'est-à-dire celui des années 1990, se distingue justement au début du récit par un rapport déséquilibré : déjà supérieure à lui par sa position sociale, elle tend à le devenir au niveau sexuel. Remettre le modèle relationnel dans l'ordre sera le défi du héros. Nous y reviendrons à la fin du chapitre.

<sup>299</sup> La femme en dépit d'une tentative de contestation, accepte cette distribution des rôles, ce que nous suggère ce dialogue: « Какой же я ребенок, - сказала она, - я взрослая женщина... » Я услышал, как она тихонько засмеялась, покосился - испуганно глянув на меня снизу вверх, она зажала рот рукой, сделала еще более круглые, чем обычно, глаза и скорчила, отняв руку, одну из своих детских гримас ».

<sup>300</sup> « Мы сидели у огня, понемногу приканчивая литровый флакон великолепного скотча, а вокруг нашего дома, в котором мирно беседовали два элегантных и корректных господина и спала прекрасная дама, вокруг этого пространства мужества и женственности, приятельства и любви, во тьме лежала страна... ».

La symbolique de la scène est évocatrice: le pays sombrant dans l'obscurité (nocturne, mais aussi idéologique) auquel s'opposent les quatre amis assis autour d'un feu lumineux.

La tenue élégante mentionnée ici fait partie des attributs distinguant les protagonistes du reste de la population : de fait, les protagonistes ont le style vestimentaire caractéristique du cercle des *stiljagi*. D'un côté, cela souligne l'idée de féminité et masculinité, que s'approprient les protagonistes, mais cela renvoie également à l'idée de liberté, de non-conformisme, qu'exprimait cette culture.

La scène finale de l'intrigue anti-utopique, nous l'avons dit, se déroule dans le bureau de la direction où pénètre le couple ; ici, se dresse une grande table qui semble avoir été prévue pour la circonstance puisque le héros se trouve immobilisé par le tapis qui « s'enroule autour de ses pieds », et ne peut s'en éloigner ; sa partenaire allongée sur le bureau, est également privée de sa liberté de mouvements puisque ses cheveux sont aspirés dans des trous répartis à la surface du bureau sous sa tête. Le couple ainsi installé, passe donc à l'acte :

« Мы оба уже были полураздеты, грудь ее стала обжигающе горячей, соски под моими пальцами выпрямились и сделались как бы прозрачными, от них шло темно-коралловое свечение...

Мои пальцы были на ее сосках, и ее - на моих, пальцы двигались, обводя маленькие круги, и внутри этих кругов умещался весь мир - кроме того, который вместился в меня, и со мною вошел в нее, и сейчас пылал и тонул одновременно, заливаемый водами, из которых все вышло и в которых все кончится. Я склонился к ней, поймал ее рот своим ртом, и еще один мир возник в этой общей влаге, двигались, сталкиваясь, языки, это была внятная нам речь, и она объясняла все. Я выпрямился, откинулся, колени ее легли в мои ладони, я ощутил мельчайшие пупырышки кожи и волоски. Впалый ее живот выгнулся кверху, она закричала. Все кончалось, кончалось и никак не могло кончиться, длилось, длилось и никак уже не могло продлиться, и кончалось бесконечно долго, кончалось мгновенно, длилось вечно, кончаясь всегда. Я понял смысл воздержания нашего во все дни и ночи прежде. И все смыслы понял, и смысл всего, всю бессмысленность всего, что не любовь, и весь ее смысл - все понял, наконец. Наконец я все понял. Но тут же забыл понятое, потому что все кончилось окончательно, и начался конец. Нужно было отделиться друг от друга, мы начали разделяться, оба стонали, и я заплакал ».

C'est l'orgasme, donc, qui produit un effet transfiguratif sur le monde : les images de propagande diffusées à la télévision laissent place à des images réelles de guerre civile ; ainsi l'utopie de la Russie 2096 prend fin pour donner naissance à un monde nouveau. L'intrigue anti-utopique s'arrête sur cette scène qui marque le retour à la réalité pour le monde fictif de la Russie 2096, mais également pour les protagonistes, que l'on retrouve dans leur vie réelle des années 90. Nous ne savons pas comment sera le monde nouveau qui succédera au monde

utopique, mais nous pouvons en déduire qu'il sera forcément meilleur - sans être idéal - puisque l'amour en fera partie<sup>301</sup>.

Avant de faire une lecture symbolique de la scène – où de toute évidence l'éros se mêle à l'utopie – nous allons procéder à l'analyse détaillée de la nouvelle de V. Makanin *La Maison blanche sans politique* qui fournit un autre exemple d'orgasme au pouvoir transfiguratif dont la conception présente d'étonnantes similitudes avec celui du *Dernier Héros* de Kabakov.

Les protagonistes de cette nouvelle – Alabin et Daša – se retrouvent dans la Maison Blanche assiégée dans la nuit du 3 au 4 octobre 1993 : la nuit où l'armée donne l'assaut et marque la fin de cette période de confrontation, qui a fait plus de cent morts et quelque trois cents blessés. Comme le titre de la nouvelle l'indique, les deux héros sont très loin des préoccupations politiques : s'ils se retrouvent à la Maison Blanche au moment crucial de l'histoire de la Russie postsoviétique c'est parce Daša, suivie par Alabin, y va à la recherche d'un ami qui pourrait lui fournir sa dose de drogue. Néanmoins, la présence du couple aura un rôle décisif pour l'histoire du pays : c'est leur acte sexuel qui arrête l'arrivée de l'Apocalypse. La description de la nuit passée à la Maison Blanche regorge d'images à symbolique eschatologique : l'obscurité, le chaos humain, le sang qui coule, l'invasion de fumée et le dernier festin auquel procèdent les protagonistes (dans un bureau, ils découvrent une collection de tabac et de pipes et se livrent à une dégustation, tels des dieux insensibles à la souffrance humaine<sup>302</sup>). Sans oublier l'image principale de l'Apocalypse biblique – la femme avec la bête que sont symboliquement ici Daša nue et Alabin, vieux « satyre » comme il se définit. Certes, dans l'absolu, ce n'est pas une fin du monde, mais si la décision de capituler n'avait pas été prise par les défenseurs de la Maison Blanche, la nuit aurait tourné au drame sanglant, avec le spectre d'une guerre civile ; en tout cas, cette nuit eût été la dernière pour Alabin et les autres assiégés. Le rôle transfiguratif de l'acte sexuel est moins explicite au

---

<sup>301</sup> Dans cette optique, il est significatif que ce roman, paru en 1996, en période tumultueuse d'après la chute de l'URSS, est dédié par l'auteur « désespéré » aux amoureux : «Одержимым любовью посвящает эту книгу растерянный автор». Au moment des temps durs, il n'y a que l'amour qui sauve.

<sup>302</sup> « Мы не курили – мы решали судьбы. Боги! Фельдшер Дыроколов сидел счастливый. Он все это затеял. Он вещал. Он это сравнение и выдал – *мы как боги*. Это же так прекрасно – курить! И не обращать внимания на разрывы! » MAKANIN, Vladimir. « Belyj dom bez politiki ». Ispug, Moskva : Geleos, 2006, p. 311.

niveau narratif que dans le cas du Dernier Héros, et pourtant, c'est bien lui qui sauve le monde.

A l'instar du premier couple, Alabin et Daša consomment l'acte dans un bureau vide de l'établissement, symbole de haut lieu du pouvoir, mais cette fois au sol et en deux phases. Au début, Alabin s'allonge à côté de Daša qui somnole toute nue au clair de lune, la prend dans ses bras pour calmer sa crise de manque. Lorsqu'elle s'endort, Alabin, également nu, sort de la pièce par la crevasse laissée par un tir et escalade le mur extérieur de la Maison Blanche pour rejoindre le toit, et la lune au-dessus. Sur une corniche formée par le mur écroulé, il s'arrête, immobilisé, en plein dans la lumière d'un projecteur de l'armée: nu, en état d'érection, Alabin prie le Seigneur d'arrêter la guerre.

L'important à nos yeux dans cette scène c'est la nudité d'Alabin en érection, lorsqu'il fait la prière. Prier nu et en érection ne saurait être qu'un blasphème pour un religieux. Alabin en donne une autre interprétation : pour lui, la nudité exprime sa sincérité la plus profonde. A l'instar d'Adam d'avant la Chute qui ne connaît pas encore la honte de la nudité/du corps, Alabin adresse sa prière à Dieu, dépouillé de toute autre motivation que celle d'obtenir la paix qui sauvera le pays. Il est important de noter que sa prière reste silencieuse (*nemo vykrikivala moja duša*), tandis que son corps « parle ».

A son retour auprès de Daša, il fait l'amour avec elle ; l'orgasme a un effet miraculeux sur la jeune fille : sa crise passe et elle s'endort paisiblement. C'est un tir de char qui réveille le couple : ils ne le savent pas, mais il s'agit d'un signe annonçant la reddition de la Maison Blanche. La confrontation prend fin et la paix est rétablie. Il serait difficile de ne pas voir de lien entre ces trois événements et de ne pas en faire une lecture métaphorique qui nous suggère que l'éros se mêle incontestablement de la résolution de la crise politique dans cette nouvelle. Certes, l'apparition d'Alabin nu devant les projecteurs est explicitement mise en lien avec « l'armistice » : on l'a en effet considérée comme une tentative de communication faite par la Maison Blanche à défaut d'autres moyens (la ligne téléphonique était coupée). Pourtant, cela ne justifie pas son érection à ce moment, le rapport sexuel avec Daša et la danse « dionysiaque » qui s'en suit.

Alabin pris de joie d'avoir, enfin, pu posséder Daša, consomme le reste de drogue qui lui restait pour empêcher Daša de le faire (il y a une notion d'autosacrifice de la part du héros), se met à danser, à bouffonner, à gambader partout dans la pièce tel un satyre. La description de la scène regorge de métaphores allant dans ce sens : Alabin galope (*skačet*),



saute (prygaet) comme un bouc (kozël) ; le mot kozël revient deux fois : Alabin se nomme « vieux bouc » (staryj kozël) ; il se roule une cigarette artisanale qui se dit en russe « pied de biche » (*skrutil koz'ju nožku*) ; il se jette sur Daša pour lécher la drogue collée sous un sein, la langue tirée telle une « lance » (*kop'ë*)... Alabin vu comme un satyre, l'état d'extase démesuré dans lequel il se trouve, sa jubilation déraisonnable et sa danse folle confèrent à son comportement une dimension dionysiaque. C'est justement dans ce contexte que la paix revient : à la fin de sa danse, avant de s'endormir à côté de Daša, Alabin a le sentiment que sa prière a été entendue : « Il me semble alors que ma prière a été entendue... Et qu'à cet instant précis, la décision vient d'être prise au sous sol de mettre fin aux hostilités armées. Une pensée de reddition<sup>303</sup> ».

Comment peut-on, donc, expliquer ce lien entre l'acte sexuel/orgasme et l'apocalypse ? D'où vient cette idée de force transfigurative de l'orgasme ? Précédemment, nous avons évoqué l'importance que toute utopie attribuée à la sexualité, les projets utopiques connus de la pensée philosophique russe de la fin du XIXe-déb.XXe siècles n'y font pas exception. Bien au contraire, ces projets de transformation du monde en monde idéal s'articulent autour de la question de l'énergie érotique : la transfiguration de l'homme et du monde s'effectuant au moyen d'une sexualité modifiée. Arrêtons-nous sur deux projets, fondateurs pour l'utopie érotique russe : celui de Nikolaj Fëdorov et Vladimir Solov'ëv.

Le projet de Fëdorov vise à la suppression de la mort, seul véritable Mal dans le monde, engendrée par la nature afin d'imposer l'ordre divin au chaos universel, et faire ressusciter « les pères » - toutes les générations ayant vécu sur Terre. Pour cela, l'énergie de la naissance qui amène à la mort (*sila roždajuščaja i umerščvljajuščaja*), devrait être transformée en énergie de la résurrection (*sila vossozidajuščaja*): « L'amour de fils et l'amour de fille - l'amour fraternel se transforme plus tard en amour sexuel ; c'est seulement quand l'amour sexuel sera remplacé par la résurrection, quand la restitution de l'ancien remplacera la naissance du nouveau, qu'il n'y aura plus de retour vers l'enfance, parce qu'ainsi le monde entier sera pur<sup>304</sup> ».

---

<sup>303</sup> MAKANINE, Vladimir. «La Maison Blanche sans politique». La Frayeur, Paris : Gallimard, 2009, p. 382.

<sup>304</sup> « Сыновняя и дочерняя любовь, любовь братская, позднее превращается в половую любовь; и только тогда, когда половая любовь заменится воскрешением, когда восстановление старого заменит рождение

L'accomplissement de cette tâche revient à une humanité nouvelle, soudée par des liens fraternels et une vénération commune des pères, pure de l'instinct sexuel et par conséquent de celui de procréation.

Le *Sens de l'amour* de Vladimir Solov'ëv (1892-1893) propose un projet semblable, fondé sur une doctrine d'amour pour la Sagesse divine, la Sophia. Chez Solov'ëv, l'homme transfiguré par cet amour, deviendra Homme-Dieu, et une grande réunification avec l'univers de Dieu s'accomplira. À cet effet, l'énergie érotique dépensée lors de l'acte sexuel qui contribue à la survie de l'espèce tout en perpétuant la mort, doit être détournée. Ainsi, l'homme et la femme en qui Solov'ëv voit l'incarnation de la Sophia, s'unissent dans une union érotisée mais chaste qui donne naissance à un être humain parfait – androgyne originel – et préfigure la fusion universelle qui conduira l'humanité à la réunification avec Dieu<sup>305</sup>.

La réalisation des projets s'effectue donc au moyen de l'énergie érotique détournée ; sachant que l'orgasme est une libération de l'énergie érotique il n'y a qu'un pas à faire pour lui attribuer une puissance métaphysique capable de transfigurer le monde. D'ailleurs, selon Olga Matich, c'est justement sur des images d'un orgasme collectif que débouche *Le Sens de l'amour* de Solov'ëv :

« Смысл любви завершается вереницей фантастических образов, возвещающих грядущее обретение человечеством бессмертия через феерический половой акт в конце истории. ... Иными словами, мощный оргазмический выброс всемирного соития произведет необходимую физическую энергию для преобразования человеческого тела<sup>306</sup> ».

Dans cette optique historique, les deux scènes à l'orgasme transfiguratif chez Kabakov et Makanin prennent tout leur sens. Outre l'idée du pouvoir transfiguratif accordé à l'éros, on y trouve d'autres idées s'accordant avec la thèse de Solov'ëv : abstinence préalable (imposée et respectée volontairement par le héros de Kabakov ; involontaire pour celui de Makanin car Daša refuse toutes ses tentatives préalables d'avant la Maison Blanche) ; homme et femme envisagés dans leur dimension universelle (« monsieur/belle dame » chez Kabakov ; « satire

---

нового, только тогда не будет возвращения к детству, потому что тогда весь мир будет чист ». FĚDOROV, Nikolaj. *Sočinenija*. Moskva : Akademija nauk SSSR, Institut filosofii, Mysl', 1982, p.119.

<sup>305</sup> SOLOV'ĚV, Vladimir. « Smysl ljubvi ». *Sočinenija v 2 tomah*, Moskva : Mysl', 1988, T. 2. 822 p.

<sup>306</sup> MATIČ, Olga. *Ėrotičeskaja utopija : novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, p. 86-87.

et nymphe » chez Makanin<sup>307</sup>) ; création d'un androgyne chez Kabakov suggérée explicitement par l'évocation de la douleur ressentie par les deux protagonistes au moment de se séparer à la fin de l'acte. Notons que la description de l'acte chez ce dernier offre quelques autres images métaphoriques très évocatrices : eaux préhistoriques où se crée un monde, parole universelle à laquelle ils accèdent avec une suspension du temps à l'effet transcendantal pour le héros qui atteint la vérité absolue.

Passons maintenant à l'analyse d'une autre idée issue de l'héritage utopique culturel, à laquelle, à notre avis, les deux œuvres font écho – le mythe de la Russie endormie que doit réveiller le poète.

---

<sup>307</sup> Ce motif sera traité dans le chapitre suivant où nous analyserons d'autres nouvelles du cycle du point de vue de l'érotisme.

## Russie Belle endormie

Le point culminant de la nouvelle de Makanin – pour l'intrigue sentimentale et politique - se trouve dans la scène de l'accomplissement de l'acte sexuel, qui calme la crise de manque de Daša et conduit à l'armistice. Contrairement à ce qui se produit dans *Le Dernier Héros*, chez Makanin, il n'y a pas de description de l'acte, les corps des protagonistes sont quasi absents – il n'y a que la tête de Daša et ses mains qui la soutiennent. D'après les mouvements de sa tête et l'expression du visage, Alabin suit l'évolution de la crise de manque puisque si cet acte n'est pas exempt du plaisir sexuel, ce n'est pas lui qui est son but ultime : le rapport sexuel a un effet curatif sur Daša, ses larmes finales indiquent à la fois l'orgasme et la fin de la crise.

L'apaisement physique chez Daša correspond au retour à la paix pour le pays. Les convulsions physiques de Daša peuvent être comparées aux convulsions métaphysiques du pays, d'ailleurs, le verbe *trjas'ti* (secouer) s'emploie en russe pour désigner à la fois l'état pathologique de la personne et les bouleversements politiques (*eë/stranu trjasët*). Le parallèle est évident : la protagoniste se confond avec le pays, avec la jeune Russie postsoviétique<sup>308</sup>.

En fait, outre l'endroit choisi pour l'acte sexuel et la force transfigurative de l'orgasme, les œuvres de Makanin et de Kabakov partagent également un autre point commun – l'image même du couple. En effet, chez les deux, l'homme et la femme ont une très grande différence d'âge (« père » voire « grand-père » peut dire de lui même le héros) et des positions sociales opposées - lui est un marginal, un sdf, et tandis qu'elle est de condition aisée (soit la fille/Daša, soit la femme d'un homme important/Saša) ; mais également, ce qui est très important, l'homme et la femme sont issus de deux générations différentes – lui de la génération de l'intelligentsia des années 1960, et elle de la dernière génération soviétique, celle qui deviendra la première jeunesse postsoviétique.

Ainsi, à notre avis, si les deux héroïnes peuvent être considérées comme personnification de la jeune Russie postsoviétique, et les héros comme celle de l'intelligentsia soviétique, cela nous amène à penser que nous avons, ici, une reprise d'un des sujets les plus

---

<sup>308</sup> Le même sujet est repris dans une autre nouvelle, intitulée *Stariki i Belyj Dom*, publiée dans le même recueil. Complètement retravaillé (tout le côté sexuel de la relation Daša/Alabin y est omis), le sujet porte sur la question du rôle, du destin de la vieille génération face à l'arrivée de la jeune génération qui fait l'histoire de la Russie postsoviétique. Ici, la symbolique des protagonistes est explicitement exprimée par le narrateur : Daša incarne la jeune Russie qui se libère de l'emprise du totalitarisme, tandis qu'Alabin, incarnation de la vieille Russie, ne peut pas l'aider si ce en l'arrosant avec de l'eau. A la fin, l'idée qu'une nouvelle Russie puisse naître est dénoncée comme fausse par le héros.

chers à la littérature russe, qui s'était formé et avait acquis une grande popularité dans la culture symboliste du début du XX<sup>e</sup> siècle – la Russie endormie d'un sommeil maléfique que doit réveiller/libérer le poète<sup>309</sup>. Ce sujet étant abordé à maintes reprises par d'illustres chercheurs<sup>310</sup>, nous allons nous pencher sur conflit sentimental qui est au cœur du sujet.

D'après Ellen Rutten, professeur de littérature à l'Université d'Amsterdam, la Belle Endormie, qui représente métaphoriquement dans la poésie symboliste soit la Russie, soit « l'âme du monde », soit la vie, est envisagée comme fiancée et épouse potentielle du héros-poète. C'est pourquoi le conflit idéologique – libérer la Russie des forces du Mal - se confond avec le conflit sentimental :

« The two forces that the metaphysical "Russia-bride" is confronted with in these texts are invariably an evil, demonic one and a good one, which could possibly liberate the enchanted or captured heroine – Russia – from the power of the evil force. ... As a rule, he is not able to cope with his task. The Sleeping Beauty remains unattainable to him: she is left in the hands of the evil forces which are associated with either the state or Western domination<sup>311</sup>».

Le conflit amoureux entre deux rivaux - poète et « démon » - qui se disputent donc l'héroïne/Russie, est, pour Ellen Ruther, une transposition poétique d'un questionnement sur l'avenir du pays, sur le rôle possible de l'intelligentsia russe : « Thus, not only Blok but several poets and philosophers of the Silver Age repeatedly turned to this amorous triangle to describe the relations between Russia, the intelligentsia and the state or the West<sup>312</sup> ».

A première vue, la tendance à concevoir les relations entre la Russie, l'élite intellectuelle et l'Etat sous la forme d'un triangle amoureux semble se limiter à la littérature russe du début du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, comme le démontre l'analyse d'Elen Ruther, dans la culture symboliste ce sujet acquiert la dimension de mythe littéraire, il sera ensuite perpétué tout au

---

<sup>309</sup> Voir deux articles d'A. Belyj : « Lug zelënyj » (1905) et « Apokalipsis v russkoj poezii » (1905). BELYJ, Andrej. Kritika, Èstetika, teorija simvolizma. Moskva : Iskusstvo, 1994, T. 1. 477 p.

En ligne : [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml). Consulté le 23/06/2015

<sup>310</sup> Voir par exemple les travaux de Zara Minc. MINC, Zara. Poëtika russkogo simvolizma. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2004. 478 p.; MINC, Zara. Poëtika Aleksandra Bloka. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1999. 726p.

<sup>311</sup> RUTTEN, Ellen. « The Background of the Metaphore 'Russia as Unattainable Beloved' in the Works of Aleksandr Blok », 2002. En ligne : <http://www.jfsl.de/publikationen/2004/Rutten.htm>. Consulté le 23/06/2015

<sup>312</sup> Ibid.

long du XXème siècle jusqu'à l'arrivée du postmodernisme, qui en fera sa propre interprétation<sup>313</sup>.

On l'aura deviné, la lecture postmoderne de ce mythe consiste en premier lieu à lui « donner du corps » : l'héroïne qui personnifie donc la Russie possède désormais un corps bien concret que l'on peut toucher et – évidemment – pénétrer. Autre modification importante – la sexualité débridée attribuée à l'héroïne. Les exemples les plus démonstratifs de la lecture postmoderne sont certainement *La Belle de Moscou* de V. Erofeev (écrit entre 1980-1982)<sup>314</sup> et *Le Trentième Amour de Marina* de V. Sorokin (écrit entre 1982-1984)<sup>315</sup> qui mettent en scène l'histoire de la vie de deux jeunes femmes en Russie des années 70-80, décennies précédant la fin de l'empire soviétique.

Ainsi, les héroïnes postmodernes, Irina (*La Belle de Moscou*) et Marina (*Tridcataja ljubov' Mariny*) présentent une grande liberté dans leur approche de la sexualité comme de l'idéologie soviétique. La vie qu'elles mènent est considérée du point de vue de la morale soviétique comme une vie de débauche, car les deux héroïnes multiplient les aventures en tous genres sans le moindre scrupule. Leur particularité commune est qu'elles ne connaissent pas d'orgasme dans une relation hétérosexuelle, mais le trouvent pourtant avec les partenaires de même sexe. Par conséquent, leur cœur est donné aux femmes (Irina voue un long amour à son amie Ksjuša; Marina connaît plusieurs amours) tandis que leur corps peut être donné aux hommes. Le problème de jouissance que l'on vient d'évoquer sera résolu grâce à l'intervention d'un homme (grand adepte des valeurs soviétiques), l'orgasme qu'elles éprouvent avec lui transformera leur vie : Marina revient sur le droit chemin de la femme

---

<sup>313</sup> Pour l'analyse détaillée de la lecture postmoderne du mythe symboliste de la Belle au bois dormant voir RUTTEN, Ellen. « Putin on Panties: Sexing Russia in Late Soviet and Post-Soviet Culture ». *Between West and East: Festschrift for Wim Honselaar, on the occasion of his 65th birthday*, Amsterdam: Pegasus, 2012, p. 567-597.

RYLKOVA, Galina. « Apocalypse Revisted. Viktor Erofeev's Russian Beauty » in RYLKOVA, GALINA. *The archaeology of anxiety: the Russian Silver Age and its legacy*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007. 270 p.

<sup>314</sup> EROFEEV, Viktor. *Russkaja krasavica : roman i rasskazy*, Moskva : Molodaja gvardija, 1994. 495 p. En ligne: [http://lib.ru/EROFEEV\\_WI/russianbeauty.txt](http://lib.ru/EROFEEV_WI/russianbeauty.txt). Consulté le 04/09/2016.

Traduction française : EROFEEV, Victor. *La Belle de Moscou*, trad. Antoine Pingaud et Luba Jurgenson, Paris: A. Michel, 1990. 326 p.

<sup>315</sup> SOROKIN, Vladimir. *Tridcataja ljubov' Mariny*, Moskva, Astrel', 2008. 350 p. Traduction française : SOROKINE, Vladimir. *Le trentième amour de Marina*, trad. Catherine Terrier, Paris: Lieu commun, 1987. 281 p.

soviétique tandis qu'Irina tombe enceinte et, croyant porter un futur monstre du genre d'Hitler, se suicide.

De ces deux héroïnes, c'est, à l'évidence, Irina de La Belle de Moscou que l'auteur positionne ouvertement comme incarnation de la Russie, ce point est relevé par tous ceux qui s'intéressent à cette œuvre. La « belle de Moscou », elle-même s'affirme d'une « beauté russe », d'ampleur « nationale<sup>316</sup> », allant jusqu'à utiliser une célèbre citation de Puškin pour parler de sa beauté - « génie de la pure beauté » (*genij čistoj krasoty*) - ce qui renvoie à la fois au patrimoine culturel national et à l'idée, chère à la culture russe, de la beauté salvatrice. Notons également que les origines provinciales des ces deux héroïnes permettent de les apparenter à la Russie « d'en bas », la Russie du peuple – cette Russie qui était tellement glorifiée comme l'incarnation de l'âme nationale dans la culture du début du XXe siècle.

Les circonstances dans lesquels se déroule l'acte orgasmique – les deux héroïnes oscillent à ce moment entre rêve et réalité – nous renvoient à l'image fondatrice du mythe symboliste, celle de la Russie endormie comme la Belle au bois dormant, que doit réveiller le héros. Or, justement Irina et Marina (tout comme Daša de Makanin) sont réveillées par leurs amants.

L'orgasme vécu par Marina se révèle donc transfiguratif pour elle, qui se transforme en citoyenne soviétique parfaite, comme l'avait annoncé l'hymne national qu'elle a entendu résonner dans sa tête au moment de jouir. Oubliées les escapades sexuelles et la désobéissance idéologique (elle faisait partie d'un cercle de dissidents), désormais il n'y qu'un seul amour dans sa vie - le Parti communiste et l'homme qui l'a rééduquée idéologiquement et sexuellement, auquel elle voue un amour sans équivoque, tel qu'à un dieu -. Marina abandonne sa vie futile et entre comme ouvrière à l'usine. D'un être de chair et de sang, elle se métamorphose en citoyenne modèle; à la fin du récit, la corporéité de son personnage s'efface complètement, son corps étant devenu la parole, celle du discours propagandiste soviétique.

---

<sup>316</sup> « ...вообще учтите: моя красота очень русская! И Ксюша Мочульская, моя Ксюша, говорит: у тебя, солнышко, народная красота!». Ou encore lorsqu'elle parle des photos d'elle nue publiées à l'Occident et fait comparaison entre sa beauté et le trésor national: «Я ... на вопрос - как ваша красота там оказалась, отвечала честно: понятия не имею... но я всегда была против, потому что красивая женщина, это, мальчики, национальное достояние».

La traduction française du titre – La Belle de Moscou – déforme l'original (La Belle de Russie) et par conséquent l'idée du caractère national du personnage d'Irina.

Bien que l'orgasme d'Irina ait transformé son corps (outre la grossesse aux connotations mystiques, rappelons-le, son vagin perd cette odeur de jasmin qui lui était propre, au profit d'une odeur de pourriture), l'idée de l'orgasme transfiguratif se développe à un niveau autre que celui de sa vie personnelle. Elle est, en effet, placée dans son cadre initial, métaphysique, et national : Irina conçoit le projet de sauver la Russie. Après avoir découvert qu'à la source de tous les malheurs qu'a connus le pays, se trouvait un ennemi mystique (koldun) régnant sur la Russie, et que son propre corps avait le pouvoir d'aspirer le mal, Irina décide de se sacrifier : elle envisage de s'accoupler au démon afin de le déposséder de sa force, dût-elle y perdre la vie, sur le champ de Kulikovo<sup>317</sup> :

« Они / dissidents – А.С./ это понимали и слушали, хотя сомневались: а не будет ли это, Ирина Владимировна, с вашей стороны, терроризмом? не повредит ли экологии? - Нет, говорю, ничему не повредит, и крови людской не прольется. - А что же прольется? - Известно что: вонючее, как гной, семя главного врага России, плотоядного демона, узурпатора и самодержца. А как прольется, он немедленно сникнет, сморщится, ослабеет, и тогда сила справедливости восторжествует, закончится вековечное колдовство, потому что иначе как колдовством всего этого не объяснить ».

Trois fois Irina court dans le champ, trois fois la force du démon l'approche, mais finalement la délaisse. Malgré l'échec du projet, c'est toujours l'orgasme qui est envisagé, comme possédant un pouvoir transfiguratif sur le monde, dernier moyen de le rendre meilleur<sup>318</sup>.

La relecture postmoderne joue donc sur le potentiel sexuel du mythe symboliste (comme nous l'avons déjà évoqué, l'idée de l'acte sexuel est implicitement présente dans le

---

<sup>317</sup> Le choix du lieu n'a rien de hasard : le champ de Kulikovo est chargé de symbolique pour la conscience nationale, mais également - comme le rappelle Ellen Rutten -, pour Blok qui intitule un cycle de poèmes Sur le champ de Koulikovo (1908), où l'on voit émerger l'idée du poète amoureux de son pays.

<sup>318</sup> Notons que par la suite le projet de sauver la Russie est critiqué par l'amant défunt d'Irina comme un acte qui aurait eu des conséquences destructrices pour le pays :

«- Я хотела, как лучше, - сказала я.

- Верю! Но для этой страны (он постучал страшным ногтем по туалетному столику), для нее колдовство охранительно... Стало быть, в этот раз ты была не спасительница, а посягала на разрушение, ты бежала против России, хотя ты и красиво бежала...

- Почему это против? - обиделась я.

- Потому что колдовство заговаривает кровь, но - как цемент - связывает центробежные силы...».



sujet sur lequel il s'appuie- La Belle au bois dormant<sup>319</sup> ) et aboutit naturellement, à l'idée de l'orgasme transfiguratif.

Si l'on revient aux œuvres analysées de Makanin et de Kabakov, nous pouvons constater l'influence de la relecture postmoderne sur leur interprétation de ce mythe. On remarque que leur réécriture a adopté la sexualisation du mythe: leurs héroïnes ont une sexualité débridée, leurs corps sont facilement accessibles et c'est par l'orgasme qu'arrive la transfiguration de la Russie. Pourtant, tout en s'inscrivant dans le cadre de la tradition préexistante, l'interprétation qu'ils en font les écarte aussi bien du mythe symboliste que de sa relecture postmoderne. Dans la version symboliste, celui qui doit sauver la Russie - un représentant de l'intelligentsia - échoue ; la version postmoderne, en tout cas celle d'Erofeev et de Sorokin, va jusqu'à caricaturer l'image de ceux qui représentaient le mieux l'intelligentsia soviétique - les dissidents : les récits regorgent de différents motifs dévalorisants à leur égard (notons simplement qu'Irina qui préparait son projet apocalyptique, aidée de ses nouveaux amis dissidents, a failli être violée par eux sur le champ de Kulikovo). Or, comme nous l'avons vu, chez Makanin et Kabakov, le héros issu de l'intelligentsia soviétique des années 60 réussit à sauver la Russie, la jeune Russie postsoviétique et celle de 2096 en occurrence. Reconnaissons ici une évolution non négligeable. Il serait tentant de voir là une tendance propre à une catégorie d'auteurs, mais il faut se montrer prudent car l'on risquerait de fausser la réalité littéraire: Jurij Bujda fait partie de la même génération que Kabakov et Makanin, pourtant, son roman *Le Sang bleu* paru en 2011 fait une critique poignante du mythe symboliste.

Ainsi, Bujda reprend littéralement le concept symboliste de la Belle endormie: la belle endormie est une belle jeune femme mystérieuse dormant dans un cercueil depuis la fondation de la ville. D'après la légende qui se crée autour d'elle, cette belle endormie, incarnation du sens de la vie pour les habitants de la ville, se réveillera au moment de l'apocalypse pour l'arrêter et instaurer sur Terre une vie nouvelle, immortelle et juste:

« А когда придет время и потрясется земля, когда матери станут пожирать своих детей, а отцы — убивать сыновей, когда свихнувшиеся боги с упоением устроят великую бойню, когда вся эта жизнь окажется на самом краю, и дальше идти будет

---

<sup>319</sup> Comme nous l'avons déjà évoqué (voir la note de bas de page N°79), la version de Perrault s'inspire de la version plus ancienne, publiée par Giambattista Basile en 1634, où le prince, lorsqu'il découvre la Belle au bois dormant, passe à l'acte avant de s'enfuir. Il en résulte la naissance de jumeaux. Voir *Le Soleil, la Lune et Thalie* dans *Pentamerone* de Giambattista Basile.

некуда, — вот тогда и придут к ней миллионы, и она встанет и скажет, и только тогда все эти отчаявшиеся миллионы примут ее правду и не умрут, а сделают по слову ее и установят на земле настоящую правду...<sup>320</sup> ».

Ces espoirs n'aboutiront pas : au moment de « l'apocalypse » révolutionnaire, la belle endormie sera la première victime, mise à exécution par celui qui avant l'idolâtrait et s'apprêtait à l'épouser, le jeune poète devenu commissaire Aleksandr Zmojro (notons l'éponymie du prénom avec celui de Blok). Certes, l'histoire de la Belle endormie que nous propose Bujda a une grande richesse interprétative. De notre côté, nous y voyons une critique de ce grand mythe que devint dans la littérature russe le concept symboliste : l'image de la Russie, le rôle que l'intelligentsia s'attribue dans l'histoire du pays, sa propre image etc. devraient être repensés. La déception et le dénigrement sont le revers de la médaille de l'idéalisation – tel semble être le message du roman.

Ainsi, la notion de génération littéraire (et historique) ne peut pas être appliquée, il n'empêche que cette vision de l'éros capable de transfigurer le monde, partagée par Makanin et Kabakov, se confronte à une contestation émanant de la jeune génération d'auteurs, arrivée dans la littérature russe à la fin de la première – début deuxième décennie postsoviétique. Cette jeune génération, représentée ici par S. Gluhovskij, A. Volos, D. Bykov et S. Kuznecov, propose, donc, sa lecture, contestataire, du conflit apocalyptique. Passons à présent à son analyse. Le roman de Gluhovskij, reflétant, à notre avis, des tendances de cette relecture comme dans un miroir grossissant, nous avons choisi de commencer notre analyse par lui.

---

<sup>320</sup> BUJDA, Jurij. « Sinjaja krv' ». Znamja, 2011, N°3. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/3/bu2.html>. Consulté le 09/07/2016.

## *Eros transfiguratif réfuté*

Le roman de D. Gluhovskij, intitulé *Futur (Futu.Re)*, paru en 2013, met en place ce à quoi aspirait la majeure partie des projets utopiques – humanité idéale immortelle. La révision des bases fondatrices de l’utopie de l’homme immortel proposée par le roman se déroule, donc, à l’intérieur de l’utopie.

Le titre du roman l’indique, son monde fictionnel est celui du futur : l’action de déroule en 2455, dans une Europe devenue une unique mégapole surpeuplée et isolée du reste du monde. En fait, cette future Europe connaît le même problème que l’Europe actuelle – l’immigration, avec cette différence qu’elle n’est plus d’ordre économique ou politique, mais de nature « existentielle » : la population de l’Europe est immortelle grâce à un vaccin qui arrête le vieillissement du corps. Nous ne possédons que quelques informations sommaires sur la situation globale : le héros nous apprend que la Russie, où justement ce vaccin fut fabriqué pour la première fois, est en guerre civile depuis plusieurs centaines d’années puisque le gouvernement s’est approprié l’immortalité au détriment de la population ; les Etats-Unis - où, contrairement à l’Europe, le vaccin est acheté ou distribué selon des quotas, coopèrent avec l’Europe en matière de politique d’immortalité. Quant à l’Afrique et à l’Asie elles restent à l’écart de ces tractations. Nous avons donc une disposition classique pour un roman anti-utopique – un monde meilleur, immortel en l’occurrence, qui s’isole dans son confort du reste de l’humanité.

Cette utopie de l’Europe immortelle est contestée par l’ennemi officiel prénommé Rokomora : il dirige un vaste réseau de résistants également traqué par la police. Pourtant, ce n’est pas le héros : si le lecteur est au courant de la face sombre de l’utopie, c’est parce que le narrateur, ancien enfant rééduqué, fait partie de la police. Grand adepte de l’immortalité au début, il sera donc amené à vivre une évolution idéologique, et c’est lui qui finira par mettre fin à l’utopie de l’homme immortel<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> « Через неделю все станет так, как было пятьсот лет назад. А за следующие полвека сто двадцать миллионов умрут от старости — если так ничего и не поймут.

Меня назовут террористом. Но ведь первым вмешательством в нашу ДНК была именно прививка от смерти. Она — изначальная болезнь, а я пытаюсь ее лечить.

Мы в тупике. Система выдает фатальную ошибку.

У нас нет решения — значит, надо уступить место тем, кто его найдет.

Я просто обнуляю человечество. Перезапускаю его. [...] НАЧАЛО ».

GLUHOVSKIJ, Dmitrij. *Buduščee: roman-utopija*. Moskva : Ast, 2013, p. 477.

Les deux mondes futurs diffèrent – la Russie de 2096 de Kabakov et l'Europe de 2455 de Gluhovskij – mais connaissent le même destin : les héros procèdent à leur destruction. Le deuxième point commun entre les œuvres est l'idée de liberté sexuelle accordée à l'homme utopique.

Ainsi, l'homme immortel a la même liberté d'expression en matière de sexualité que le citoyen de la Russie 2096 chez Kabakov. Un commerce du sexe, avec ses formes habituelles - prostitution, salles de projection, clubs échangistes etc. – est proposé aux habitants de l'utopie. La description des bains – lieu supposé propice aux plaisirs de la chair dans le contexte russe - fréquentés par le héros mérite quelques observations. Ce « paradis de distraction sexuelle » ressemble à un aquaparc : un système de tubes relie des bassins, où on peut inviter une/des personne(s) intéressée(s) ou se joindre à ceux déjà présents. La transparence des tubes et des bassins suggère que le rapport sexuel n'est plus considéré comme relevant de la vie intime<sup>322</sup>, et encore moins comme devant être « sanctionné » par autre chose – amour, mariage etc. - que le désir éprouvé, et sur ce point la société immortelle accorde les mêmes droits aux deux sexes.

Pourtant, contrairement au roman de Kabakov où l'idée de sexualité libre dans le monde futur est très explicitement dénoncée avec l'argumentaire classique – elle supprime l'amour - le récit de Gluhovskij est confus dans son approche de la problématique. Ainsi, l'idée de l'éros collectif ne semble pas se heurter à l'idéal de l'amour monogame. Certes, le mariage est considéré comme un anachronisme, mais des couples amoureux – et non seulement parmi les protagonistes – peuplent ce monde. Si une nette opposition « sexualité libre/amour » y est absente, c'est, à notre avis, parce que la problématique se déplace, pour s'articuler autour de la question de l'immortalité, et non pas de la liberté des mœurs.

Sur quoi est donc fondée cette société immortelle et son idéologie ? Pour l'idéologue principal de l'utopie de l'immortalité, chef du parti gouvernant et donc de la police de sécurité, prénommé Šrejer, l'humanité immortelle est une humanité idéale car éternellement jeune et belle. Sans surprise, la propagande de l'immortalité, de sa politique proposée par son

---

<sup>322</sup> Souvenons-nous des stores qui isolaient pendant l'acte le couple du reste de la société dans *Nous autres* de Zamjatin, les chambres d'amour chez Černyševskij : la sexualité y était, certes, libre, mais on voit qu'elle restait considérée comme une affaire d'ordre individuel. Or, dans *Futu.Re* de Gluhovskij, on voit apparaître l'idée de sexualité vécue collectivement : tous les clients des bains La source, qui se pénètrent ou se regardent se pénétrer, constituent un corps collectif, comme devrait l'être également l'unité de forces spéciales où travaille le héros. En effet, d'après une des recommandations, les membres de cette unité peuvent satisfaire leur besoin sexuel avec le recours à la prostitution, mais de préférence en groupe : unis comme un corps policier, ils doivent restés unis comme corps sexuel.

parti comporte des idées bien connues de toutes les idéologies d'extrême-droite, mais associées, ici, au culte de l'Antiquité<sup>323</sup>. Le choix de l'Antiquité parmi d'autres époques de l'histoire humaine est très significatif : au-delà de l'idée de « jeunesse » de la civilisation européenne et de la « beauté éternelle » qu'elle incarne, la référence à l'Antiquité introduit l'idée d'une humanité divine. Les humains de l'an 2455 sont beaux et immortels comme l'étaient les dieux antiques, mais l'identification avec les dieux ne s'arrête pas là : en fait, d'après le héros, l'homme immortel – cet « homo ultimus » - a pris la place de Dieu : « Se mesurer à Dieu n'a plus aucun sens, car voilà longtemps que nous sommes ses égaux. Jadis, seul Lui était éternel ; désormais, c'est à la portée de n'importe qui. Nous avons conquis les cieux, car désormais ils nous reviennent de droit<sup>324</sup> ».

Le héros étant un adepte de l'idéologie de l'immortalité, la critique de celle-ci est construite par les discours dénonciateurs d'autres personnages (opposants pourchassés et Bazil', seul ami du héros) ou - de manière indirecte - par les situations que vit le héros c'est, alors, au lecteur d'en tirer des conclusions (par exemple, les scènes d'arrestation des parents illégaux avec l'enlèvement de l'enfant ; souvenirs de la vie dans l'internat etc.). Si cette inégalité dans l'accès au vaccin suffit pour que l'utopie de la société immortelle soit dénoncée, elle n'y est pas primordiale : en fait, la contestation se joue à un autre niveau – celui de la stérilité de l'homme immortel.

La face sombre de la jeunesse éternelle que s'est procurée l'humanité a de multiples facettes, la plus évidente – car mise en exergue dès le début du récit – est la « Loi du choix », loi qui gère la politique de natalité : en fait, surpeuplée, l'Europe immortelle exclut l'existence de l'enfant. Objectivement, la procréation est autorisée, mais à condition que l'un des parents « délègue » officiellement son immortalité à l'enfant (dans ce cas, on le « dévaccine » pour

---

<sup>323</sup> « Партия Бессмертия возвращает нас в счастливейшую из эпох, прожитых человечеством с тех пор, как оно встало с четверенек, и по наши дни, говорит Шрейер.

Партия Бессмертия провозглашает новую античность. Возрождается великая древность. Эра настоящего бессмертная, оказавшаяся моложе более поздних железных веков, которые давно проржавели и рассыпались прахом. Заразившая вирусом своей нетленной красоты все последующие цивилизации — и проявившаяся в них всех сотни поколений спустя. Гены сегодняшней Европы пропиты этим вирусом — и именно он сделал ее вечно юной. Мы все несем его в себе, мы его естественный резервуар ». GLUKHOVSKIJ, Dmitrij. Op. cit., p.335.

<sup>324</sup> GLUKHOVSKY, Dmitry. Futu.Re. Nantes: L'Atalante, 2015, p.53.

Dans ce contexte, nous ne sommes pas étonnée de voir que tous les lieux du culte sont abandonnés ou loués comme des maisons closes.

vacciner l'enfant). On place par la suite le parent rapidement vieillissant avec l'enfant dans un des réservoirs tenus à l'écart de la société. On l'aura deviné, rares sont ceux qui se résolvent à avoir un enfant, et parmi eux la plupart décident d'aller à l'encontre de la Loi et de ne pas le déclarer. Devenus illégaux, ils sont pourchassés par l'unité de police spéciale – la « Brigade d'Immortels ». Lorsqu'ils sont découverts – et tous finissent par l'être, vue l'efficacité des services de police– l'un des parents est « dévacciné », mais en guise de punition, on soustrait l'enfant aux parents pour le placer dans un internat spécialisé en rééducation, d'où il ne pourra sortir qu'à sa majorité pour intégrer justement cette unité de police spéciale. Cette pratique et notamment l'existence des internats sont tenues secrètes du reste de la population afin de ne pas troubler l'idéologie du bonheur absolu offert au peuple par le parti gouvernant – le Parti des Immortels.

Si, donc, le héros est amené à mettre fin à l'idéologie de l'homme-dieu immortel, c'est parce qu'il découvre l'amour paternel : chez Gluhovskij, la fin de l'utopie arrive non pas par l'éros, mais par un sacrifice paternel.

Dans la scène finale, le héros prend la décision du sacrifice, à la fois paternel et personnel : il fait appel au reste du réseau des résistants pour envoyer sa fille nouveau-née hors de l'Europe immortelle et se rend à la merci de Šrejer, mais auparavant il s'est contaminé par « le virus de la mort » pour lequel l'humanité n'a pas d'antidote. La fin du monde arrive donc par le héros, et la construction d'un monde nouveau revient à la génération de sa fille, génération de gens « normaux » puisque mortels. Voici les dernières paroles adressées à sa fille: « La Terre s'est arrêtée, Anna. Et c'est justement à toi qu'incombe de lui redonner un nouvel élan. [...] Peut-être saurez-vous, sous l'eau ou dans l'espace, construire un monde où nous n'aurons plus à choisir entre nos enfants et nous-mêmes. Peut-être n'auras-tu pas à mourir pour que vivent mes petits enfants<sup>325</sup> ».

L'amour parental et filial, espéré par le héros, fera son retour dans ce monde nouveau. Il s'agit, ici, à notre avis, de l'idée clé de la contestation de l'utopie de l'homme immortel : l'homme ne peut pas être heureux sans la famille.

Le long parcours suivi par le héros pour abandonner l'idée du bonheur amoureux comme seul refuge possible pour l'homme au profit de l'amour paternel indique l'importance accordée à cette idée par le roman. Ainsi, lorsqu'après une séparation il retrouve sa femme

---

<sup>325</sup> GLUKHOVSKY, Dmitry. *Futu.Re.* Nantes: L'Atalante, 2015, p. 724.

aimée enceinte de faux-jumeaux, il rejette sa grossesse et sa future maternité. Lorsque la mère meurt en couches avec le garçon, le héros met la faute sur l'enfant survivant et le rejette. L'accepter et accepter sa paternité lui prendra, donc, beaucoup de temps ; le récit accorde justement l'attention à la description des étapes de l'évolution psychologique du héros : on le voit devenir père.

Il est très important que l'aboutissement de son évolution se produise au moment de la réconciliation avec son père biologique (tous les deux sont pris au piège par la police de Šrejer et - selon les règles du genre – se produit une demande de pardon suivie d'une réconciliation entre père et fils). En fait, l'acceptation du rôle de père va de pair avec une réconciliation avec les parents.

Nous avons dit précédemment que le héros était un de ces enfants illégaux, rééduqués dans les internats. Nous savons que sa rééducation a porté ses fruits : le héros est rempli de haine à l'égard de ses parents notamment pour sa mère, une femme pieuse, dont il conserve quelques souvenirs. Après avoir découvert la vérité sur son histoire familiale<sup>326</sup>, le héros pardonne à sa mère et de surcroît opère une réconciliation avec la religion. Pour lui, l'image maternelle était associée à celle d'un crucifix : il se souvient de sa mère priant Dieu de les protéger. Cela nous explique pourquoi le rejet des parents s'accompagnait d'un violent rejet de tout ce qui touche à la religion, en particulier au culte de Jésus, qu'il traitait de menteur, et de Marie, traitée de « pute » (voir la scène de l'acte consommé avec une prostituée déguisée en Vierge dans une des chapelles d'une cathédrale). La demande de pardon à la mère s'accompagne d'un geste fortement symbolique : il va à l'église pour faire baptiser sa fille Anna, comme sa mère.

La fin du roman marque le triomphe de l'amour à la fois pour son enfant et pour ses parents, celui qui constitue le pilier de la famille, ainsi qu'une retrouvaille de la verticale divine : l'homme reprend sa place de créature de Dieu.

Comme nous pouvons le constater, si le monde utopique du Dernier Héros est fondé sur un amalgame de revendications d'égalité sociale, celui de Futu.Re repose sur une

---

<sup>326</sup> En fait, sa mère qui était la première épouse de Šrejer, l'avait quitté pour un autre homme, lequel l'avait abandonnée enceinte. Après l'avoir retrouvée et séparée de son fils, Šrejer l'installe dans une chambre de son appartement, isolée du reste de monde, pour l'observer mourir de vieillesse. Il s'avère que le vrai père du héros n'est personne d'autre que le terroriste numéro un, Rokomorra, pourchassé par la police de Šrejer.

combinaison d'idées caractéristiques de la pensée utopique russe où la transfiguration du monde et l'apparition de l'humanité idéale s'effectue au moyen de l'énergie érotique détournée de la procréation. En fait, si Solov'ëv et Fëdorov considèrent l'instinct sexuel avec la procréation comme obstacle essentiel à l'immortalité humaine, c'est parce que pour eux, la procréation est une face inversée de la mort<sup>327</sup>.

Pour Vladimir Solov'ëv, « Dieu de la vie et dieu de la mort c'est le même dieu », c'est pourquoi « tant que l'homme procréera comme un animal, il mourra comme un animal<sup>328</sup> ». Le fait que la procréation va de pair avec la mort est illustré par le comportement sexuel de certains animaux primitifs (le cannibalisme après l'accouplement chez les insectes); chez les humains, malgré les apparences, il en va de même : après avoir donné la vie à la génération suivante, l'homme doit mourir car il a accompli la tâche principale de sa vie, c'est-à-dire la perpétuation de l'espèce humaine sur la Terre. Se soumettre à la loi de la nature – assurer la vie de rod<sup>329</sup> - revient à accepter sa propre mort, à se dissoudre dans le corps collectif de l'espèce humaine. C'est pourquoi l'attraction sexuelle éprouvée par un individu pour un autre s'inscrit dans le cadre « d'une vie qui lui est étrangère, indifférente et impitoyable, c'est la vie de l'espèce humaine qui pour lui signifie la mort<sup>330</sup> ».

D'autre part, la procréation humaine équivaut au meurtre parental et à l'élimination d'une génération – celle des ancêtres – par une autre, celle des descendants :

---

<sup>327</sup> Pour une analyse approfondie du rejet de la procréation chez ces penseurs, et chez N. Berdjajev (que nous n'abordons pas ici), voir NAIMAN, Eric. « Historectomies: On the Mataphysics of Reproduction in a Utopian Age », *Sexuality and the body in Russian culture*, Stanford Californie : Stanford University Press, 1993, p. 255-277.

<sup>328</sup> « Бог жизни и бог смерти – один и тот же бог»; «Само по себе ясно, что пока человек размножается, как животное, он и умирает, как животное». SOLOV'ËV, Vladimir. « Smysl ljubvi ». *Sočinenija v 2 tomah*, Moskva : Mysl', 1988, T. 2, p. 521.

<sup>329</sup> Plusieurs traductions sont possibles pour ce terme russe qui désigne à la fois la famille, le clan familial, l'espèce humaine et le genre grammatical.

<sup>330</sup> «...не есть его собственная жизнь, это жизнь чужая, жизнь равнодушного и беспощадного к нему рода, которая для него есть смерть ». SOLOV'ËV, Vladimir, *Idib*.

Voici également une réflexion de même type de N. Berdjajev où on voit se profiler, entre autres, un dénigrement de la femme enceinte : « Пол принадлежит жизни рода. Любовь же принадлежит жизни личности. [...] Отталкивание во мне всегда вызывали беременные женщины. [...] Но деторождение мне всегда представлялось враждебным личности, распадением личности. Подобно Кирхегардту я чувствовал грех и зло рождения. Перспективы родового бессмертия и личного бессмертия противоположны. [...] Родовая жизнь может вызывать чувство жалости, но не может вызывать любви-эроса. Идеальная влюбленность не соединима с жизнью рода, она есть победа личности над безликой родовой стихией, и в этом смысле над полом. Эрос побеждает пол ».

BERDJAEV, Nikolaj. *Samopoznanie : opyt filosofskoj avtobiografii*. Paris : YMCA-Press, 1989, p. 90.



« Закон того животного размножения, которого мы стыдимся, есть закон вымещения или вытеснения одних поколений другими, закон, прямо противный принципу всечеловеческой солидарности. Обращая силу своей жизни на произведение детей, мы отвращаемся от отцов, которым остается только умереть. Мы не можем ничего создавать из себя самих, - то, что мы даем будущему, мы отнимаем у прошедшего, и чрез нас потомки живут на счет предков, живут их смертью<sup>331</sup> ».

Les descendants vivent donc sur le compte de leurs ancêtres et l'homme est soumis à « la tyrannie du rod ». L'être idéal rêvé par Solov'ëv, l'androgynie primordial à l'image de Dieu, libre de l'instinct de reproduction, se libérera à la fois de l'emprise de rod sur lui et de la mort.

Chez Fëdorov également, la mort, le Mal absolu engendré par la nature, va de facto avec l'instinct sexuel et la procréation – «une force déraisonnable qui ne peut pas ne pas amener la mort en procréant<sup>332</sup> ». La tâche de l'homme consiste donc à transformer cet instinct de reproduction en instinct de résurrection afin de faire ressusciter les « pères » et devenir l'immortel : «sans résurrection des morts, pas d'immortalité des vivants<sup>333</sup> ». Certes, si Fëdorov n'oppose pas vraiment l'individu à rod comme Solov'ëv, l'idée de la reproduction, donc, de la continuité future de la lignée familiale est indissolublement associée chez lui à la mort des parents : « On peut remplacer pertinemment l'expression « le monde comme la volonté et la représentation » par l'expression « le monde comme la concupiscence » qui, procréant, amène la mort : faisant naître les fils elle dévore les pères<sup>334</sup> ».

---

<sup>331</sup> SOLOV'ËV, Vladimir. *Opravdanie dobra*. Moskva : Respublika, collection « Biblioteka étičeskoj mysli », 1996, p.159.

<sup>332</sup> « ...силе неразумной, которая, рождая, не может не умерщвлять ». FËDOROV, Nikolaj. *Sočinenija*. Moskva : Akademija nauk SSSR, Institut filosofii, Mysl', 1982, p. 482.

<sup>333</sup> « ...но без воскрешения умерших невозможно бессмертие живущих ». Ibid., p.160. Le mot russe *voskrešenie* désignant l'acte de faire ressusciter on pourrait le traduire par « ressuscitation » comme le fait par exemple Zen'kovskij (*Dictionnaire de la philosophie russe*, éd. Mihail Maslin et Françoise Lesourd, Lausanne: l'Âge d'Homme, 2010. 1007 p.).

<sup>334</sup> « Выражение «мир как воля и представление» по справедливости можно заменить выражением «мир как похоть», которая, рождая, умерщвляет, рождая сынов, поглощает отцов... ». FËDOROV, Nikolaj. *Op. cit.*, p.481.

L'homme immortel, éternellement beau et jeune<sup>335</sup>, cet homme tout puissant, doit, donc, rester stérile.

Ainsi, le roman de Gluhovskij, reprenant les idées-clé de l'utopie de l'homme idéal immortel, en fait une critique sévère. La stérilité de l'homme idéal, son rejet de la filiation, détournent l'utopie en anti-utopie. En effet, d'après le héros de Gluhovskij, l'immortalité stérile a rendu l'homme impuissant artistiquement (la création n'existe plus) ; la société immortelle est très loin de ressembler à l'humanité « soudée par des liens de fraternité » puisque chacun veut préserver sa propre immortalité (on dénonce les familles) ; les « parents » vivent sur le compte de la souffrance des enfants enfermés dans les internats ou dans les réservoirs (notons ce motif dostoïevskien).

On peut également évoquer une réfutation des idées propres aux utopies socialistes, qui défendent l'apparition de l'homme idéal, mais préservent la procréation en isolant en même temps les enfants et les personnes âgées. Il en est ainsi de la société idéale, divisée en trois tranches d'âge, dont l'adulte est le pilier central, chez Černyševskij et Kollontaj<sup>336</sup>. Ou encore on peut noter l'idée du collectif/Etat remplaçant la famille (sans oublier la rééducation forcée) si chère à l'utopie de l'homme soviétique<sup>337</sup>.

La leçon de morale présentée par ce roman paraît, ainsi, très claire : c'est dans le rejet de la filiation que réside la vraie mort pour l'homme, le but de l'existence humaine est justement d'œuvrer à la perpétuité de sa lignée familiale et avec elle de l'espèce humaine. Cette idée – sous la même forme - la paternité qui l'emporte sur l'immortalité – est également développée dans le roman d'A. Volos *Animator* (2004).

Le titre de ce roman renvoie à la profession du héros – c'est un animator qui ranime les « âmes » des défunts dans un centre funéraire spécialisé. Son travail consiste à « entrer dans la peau » de la personne décédée grâce aux informations collectées auprès de ses proches et à transposer l'image qu'il parvient à créer en flamme éternelle. Pourtant, cette méthode, insiste le héros, n'a rien de commun avec la résurrection des « pères » de Fëdorov, bien qu'elle s'en

---

<sup>335</sup> Voici comment Fëdorov définit la future vie idéale : « Это жизнь вечно новая, несмотря на свою древность, это весна без осени, утро без вечера, юность без старости, воскресение без смерти ». FËDOROV, Nikolaj, Op. cit., p. 529.

<sup>336</sup> KOLLONTAJ, Aleksandra. *Skoro, čerez 48 let*. Omsk : Sibbjuro CKRSM, collection « Miniatjurnaja biblioteka », 1922. 12 p.

<sup>337</sup> Voir le chapitre 4 « Education » dans GELLER, Mihail. *Mašina i vintiki : istorija formirovanija sovetškogo človeka*. Moskva, MIK, 1994. 335 p.

inspire. Le fantastique dans ce roman ne va pas au-delà : l'histoire se déroule dans la Russie des années 2000, alors que la menace terroriste commence à s'étendre au pays entier depuis sa capitale. Le début et la fin de l'intrigue sentimentale sont de la sorte ponctués par deux attentats qui renvoient à des événements réels : des explosions dans le métro de Moscou et la prise d'otages pendant le spectacle musical Nord-Ost en 2002, qui constitua « l'apocalypse personnelle » du héros, puisque sa bien-aimée, qu'il venait de retrouver après plus d'un an de séparation, y a trouvé la mort. Nous l'aurions deviné, avant de mourir elle a rendu le héros père, père d'une fille. En fait, si elle a quitté le héros c'est pour préserver une grossesse qu'il ne désirait pas – ce qu'elle savait. Elle revient vers lui pour lui annoncer la nouvelle et – selon sa réaction – reprendre la vie commune ou se séparer définitivement. Le héros, heureux de la retrouver, opte pour la première solution, commencent alors les préparatifs pour une vie de famille. La jeune femme meurt donc au comble de la félicité du couple. A la fin du roman, le héros doit partir seul à la rencontre de sa petite fille confiée à sa grand-mère maternelle. Pourtant, aussi dévasté soit-il par la mort de Klara - d'autant que lui incombe la faute de sa disparition (voir ci-dessous) – il garde espoir en l'avenir grâce à sa petite fille, qui portera le même prénom que sa mère décédée.

Comme dans le cas du héros de Gluhovskij, l'évolution vécue par le héros consiste dans son cheminement vers la paternité : jouissant de son bonheur amoureux avec Klara, il rejetait au début l'idée de voir leur couple devenir une famille - elle, au contraire, issue d'une famille nombreuse, en rêvait. Certes, son rejet de la paternité s'explique en grande partie par un précédent échec : le héros est en mauvais termes avec une fille née d'un premier mariage. Pourtant, cet échec parental est rarement évoqué pour justifier le refus d'autres paternités. D'autre part, la structure du récit suggère clairement l'idée de l'évolution psychologique du héros : le récit débute par une dispute entre sa fille et lui, qui lui reproche de ne pas avoir été un bon père, et se termine par une réconciliation. L'idée de paternité est de la sorte doublée : devenu père d'une fille de Klara, il retrouve également sa position de père auprès de sa fille aînée.

La dernière question qu'il nous faut aborder dans ce contexte – sur laquelle nous nous sommes déjà penchée avec attention précédemment, est celle du mythe symboliste de la Russie imaginée comme une femme plongée dans un sommeil maléfique, que le poète doit réveiller et sauver. Dans le roman de Gluhovskij, on pourrait entendre un écho lointain de ce mythe dans la représentation de l'héroïne, qui apparaît à trois reprises dans le récit comme

une « belle endormie » : le héros observe, admiratif, la beauté d'Anneli endormie. Ces scènes sont des références directes aux personnages de Blanche-Neige/Belle au Bois Dormant. Ainsi, la première fois Anneli endormie est déposée par le héros dans un « cercueil » (une sorte de boîte transparente où on dépose des déchets alimentaires à réduire en compost, utilisée également par la police pour se débarrasser des corps) et dans la deuxième, la scène de ses funérailles, elle est, en effet, morte. Certes, on peut faire un parallèle entre Anneli qui meurt en couches et l'Europe immortelle qui disparaîtra, mais, à notre avis, le roman ne propose pas une telle interprétation de l'héroïne, malgré cette image de la Belle Endormie. Il nous semble que cette dernière est utilisée avec sa fonction initiale d'érotisation du corps féminin sans faire référence au mythe symboliste.

L'idée de l'éros transfiguratif se confronte, donc, chez ces auteurs à celle de paternité/amour paternel, seul capable de rendre l'homme et le monde avec lui meilleur. Pourtant, si l'approche du concept de l'éros transfiguratif paraît claire dans les deux romans, il en va autrement pour une autre idée fondatrice de l'utopie érotique russe – dénigrement de la femme.

## *Femme et Utopie*

Lorsque nous comparons les scènes finales de l'intrigue sentimentale dans ces deux romans, un détail commun apparaît flagrant : la disparition de la femme devenue mère. En effet, dans les deux cas, la compagne des protagonistes meurt à la naissance de l'enfant. De surcroît, il y a une part de faute masculine dans leur mort brutale : le héros d'Animator, qui a mis sa main sur le nez et la bouche de Klara pour la protéger contre le gaz dispersé par la police lors de l'assaut du théâtre, finit par l'étouffer. Le cas du héros de Futu.Re, moins parlant, reste suggestif : pris de panique lors de l'accouchement, il ne s'est pas aperçu de la perte de connaissance fatale d'Anneli. Cette mort « suspecte » de la femme, placée dans un sujet qui use des motifs des projets utopiques d'un monde meilleur, est, en fait, loin d'être due au hasard : en fait, le dénigrement du féminin comme profondément a-utopique fut caractéristique de la pensée utopique russe du deb. du XXe siècle.

Comme le démontre dans son analyse Eric Naiman, les projets utopiques du tournant du siècle font preuve d'une misogynie certaine : le dénigrement de la femme chez Solovi'ëv, Berdjajev, Fëdorov, d'après ce chercheur, dépasse la fonction reproductive du corps féminin pour viser la sexualité féminine, le féminin comme tel :

« Just as Berdyaev did not attack "paternity", Fyodorov spoke nearly exclusively of the "resurrection of fathers". For both men the solution to man's mortality - whether androgyny or scientific resurrection - surreptitiously marginalized if it did not eliminate women, and their hostility toward the feminine leads one suspect that this was their philosophies' cornerstone rather than a byproduct.

Solovyov is certainly less open to this charge than his colleagues, but rhetorically he also suggests that it is more important that women become like men than the other way around. [...] As it has been defined by Berdyaev and Weininger [...] female sexuality is fundamentally antiutopian; female arousal, unlimited by time or space, never escapes from history or geography, it is never ruptured, always present<sup>338</sup> ».

Cela explique pourquoi, par exemple, l'utopie de société communiste que l'on tente d'élaborer et de mettre en place dans les années d'après la révolution, ne prévoit pas de place pour la femme. Officiellement, la femme y est admise et au même titre que l'homme ;

---

<sup>338</sup> NAIMAN, Eric. "Historectomies: On the Mataphysics of Reproduction in a Utopian Age". *Sexuality and the body in Russian culture*, Stanford California: Stanford University Press, 1993, p. 263-264 et p. 267-268.

pourtant, à lire des textes utopiques parus à cette époque<sup>339</sup> ou des textes littéraires qui évoquent cette tentative<sup>340</sup>, il apparaît que la recherche d'un homme nouveau va au détriment du féminin : c'est à la femme de devenir frère, camarade de l'homme, de tendre vers l'idéal du masculin. Si le monde nouveau d'après la révolution est pensé avant tout comme masculin<sup>341</sup>, c'est, dans un premier temps, parce la femme, par sa nature, est assimilée à la culture bourgeoise, étrangère à la société communiste, et, dans un second temps, parce qu'elle incarne, aux yeux des hommes nouveaux, un danger de péché idéologique : la sexualité qu'elle symbolise risque de corrompre l'homme nouveau<sup>342</sup>. Voici pourquoi des projets utopiques communistes ne se contentent pas d'exclure la femme, mais vont jusqu'à chercher à l'exterminer<sup>343</sup>.

La scène suivante tirée de la nouvelle de Vladimir Zazoubrin, *Le Tchekiste*, parue en 1923, peut servir d'illustration<sup>344</sup>. La scène se déroule dans une cave où les tchékistes exécutent des ennemis de la révolution ; cette fois-ci ils sont face à trois femmes dont une, très belle, aux yeux bleus, les supplie de la laisser vivre. Pour la première fois depuis le début des exécutions, les tchékistes hésitent : à la vue de son corps nu, de sa faiblesse et de sa

---

<sup>339</sup> Voir les textes analysés dans l'article de Leonid Heller, "À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité". HELLER, Leonid. Op. cit.,

<sup>340</sup> Notamment, *Tchevengour d'A. Platonov* (écrit entre 1926-1928) et *L'Acajou* de B. Pil'njak (1929).

<sup>341</sup> Eliot Borenstein propose le terme de bratriarhat pour désigner l'idéal idéologique de la société masculine. Voir BORENSTAJN, Èliot. « Ženoubijcy. Žertvoprinošenje ženščiny i mužskoe tovariščestvo v rannej sovetskoj proze ». Kontinent, 2001, N 108. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2001/108/bor-pr.html>. Consulté le 13/07/2016.

<sup>342</sup> Voir justement les arguments de deux types avancés par l'idéologue principal de l'utopie communiste réservée aux hommes, Čepurnyj, héros de *Tchevengour d'A. Platonov* (1929) : « Разве бабы понимают товарищество: они весь коммунизм деревянными пилами на мелкобуржуазные части распилят » ; « Но Чепурный и сам не мог понять дальше, в чем состоит вредность женщины для первоначального социализма, раз женщина будет бедной и товарищем. Он только знал вообще, что всегда бывала в прошлой жизни любовь к женщине и размножение от нее, но это было чужое и природное дело, а не людское и коммунистическое ». PLATONOV, Andrej. « Čevengur ». *Juvenil'noe more : Povesti, roman*. Moskva : Sovremennik, 1988, p. 397 et 418.

<sup>343</sup> Voir notamment, l'article cité d'Eliot Borenstein (BORENSTAJN, Èliot, Op. cit) ; NAIMAN, Èrik. « Za krasnoj dver'ju – vvedenie v gotiku NĖPa ». *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, N°18, p. 66-90.

NAIMAN, Eric. *Sex in public: the incarnation of early soviet ideology*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1997. 307 p.

<sup>344</sup> ZAZUBRIN, Vladimir. « Ščepka ». *Sibirskie ogni*, 1989, N°2. Paru en français sous le titre *Le Tchékiste*. ZAZOUBRINE, Vladimir. *Le Tchékiste: récit sur elle et toujours sur elle*, trad. Wladimir Berelowitch, Paris : C. Bourgeois, 1990. 154 p.

beauté, les tchékistes sentent une pulsion sexuelle les envahir<sup>345</sup>. Le moment de tentation est grave, mais il se termine par la prise de conscience : la belle aux yeux bleus ne peut pas rivaliser avec « Celle » qu'ils aiment, la révolution :

« Но Та, которую любил Срубов, которой сулил, была здесь же. (Хотя, конечно, какое бы то ни было противопоставление, сравнение Ее с синеглазой немисливо, абсурдно.) А потому – решительно два шага вперед. Из кармана черный браунинг. И прямо между темных дуг бровей, в белый лоб никелированную пулю. Женщина всем телом осела вниз, вытянулась на полу. На лбу, на русых волосах змейкой закрутились кровавые кораллы. Срубов не опускал руки. Скачков – в висок. Полногрудая рядом без чувств. Над ней нагнулся Соломин и толстой пулей сорвал крышку черепа с пышной прической<sup>346</sup> ».

Si nous avons décidé d'illustrer l'idée du meurtre rituel de la femme dans la littérature des années 1920 par cet exemple, impressionnant par sa violence, c'est parce que l'une des scènes du roman de Gluhovskij où l'unité policière du héros pourchasse et arrête un groupe de femmes enceintes, semble y faire écho. Nous y trouvons la même disposition entre tortionnaires et victimes - un lieu clos, des corps morts sur le sol et, notamment, trois jeunes belles femmes, dont une aux yeux bleus :

« На полу валяются две бабы и парень. Парень ткнулся носом в мою бутсу. Голову одной из женщин ореолом окружает зеленая зловонная лужа. Чувствую, как и у меня к горлу подступает едкий сок.

К стенам жмутся еще три девушки. У одной, голубоглазой и в коротком синем платье, на руках — мяучащий сверток. Вторая — раскосая крашенная блондинка [...] в синих глазах можно утопиться<sup>347</sup> ».

Ici, l'attribut de la jeune femme aux yeux bleus est non pas une chevelure luxuriante, mais le nouveau-né tenu dans ses bras et deux taches laissées par la montée de lait sur la

---

<sup>345</sup> « Другая--высокая блондинка. Распущенными волосами прикрылась до колен. Глаза у нее синие. Брови густые, темные. Она совсем детским голосом и немного заикаясь:

-- Если бы вы зн-знали, товарищи... жить, жить как хочется...

И синевой глубокой на всех лъет. Чекисты не поднимают револьверы. У каждого глаза --угли. А от сердца к ногам ноющая, сладкая истома ». ZAZUBRIN, Vladimir. Op. cit., p.14

<sup>346</sup> ZAZUBRIN, Vladimir. Ibid.

<sup>347</sup> GLUHOVSKIJ, Dmitrij. Op. cit., p. 44.

poitrine. Dans cette scène, l'érotisme des yeux bleus s'estompe au profit de la maternité<sup>348</sup>, rejetée violemment par le héros. Ainsi, dans l'utopie de l'homme immortel de l'Europe de 2455, la femme est toujours persécutée puisque perçue comme dangereuse pour sa fonction de reproduction<sup>349</sup>.

Dans cette optique, nous pourrions expliquer la mort « suspecte » de la femme chez Volos et Gluhovskij par un écho de l'incompatibilité présumée entre le féminin et le projet d'une société nouvelle à construire. Pourtant, le fait que l'enfant laissé par la femme disparue soit une fille nous empêche de le faire : la femme disparaît, mais pas le féminin. Nous pouvons tenter deux explications pour comprendre cette situation, a priori illogique : soit nous l'interprétons comme un vestige de la tradition utopique, vidé de sens, soit comme un rejet de la maternité, mais uniquement celle de l'héroïne, partenaire érotique du protagoniste. Ceci peut être compris comme une illustration du conflit, toujours d'actualité, entre deux conceptions de la sexualité féminine (éros vs maternité) que nous avons déjà mentionnée auparavant (voir partie I, chapitre 2, Šiškin). Autrement, la disparition de la femme devenue mère peut être interprétée comme un moyen de mettre en lumière l'idée de la famille et notamment de la paternité. En effet, avec la mort de la femme, le couple se dissout pour laisser la place à une famille monoparentale, où l'homme tient un rôle de père, et non de partenaire érotique.

Le fait que la relation « père-fille » remplace la relation amoureuse, et non pas « père-fils » à laquelle on pourrait s'attendre, éveille également notre curiosité. Outre les interprétations psychanalytiques que nous pourrions en faire, nous remarquons que dans la philosophie « supramoraliste » de N.Fëdorov - dont les idées sont justement dénoncées dans les romans étudiés - l'amour de la fille pour son père a une dimension plus valorisante que

---

<sup>348</sup> Le récit revient sur l'idée dans une autre scène où le héros se force à éprouver une excitation sexuelle faisant venir à son esprit le souvenir de la femme aux yeux bleus, mais échoue – le corps maternel éclipse le corps érotique : « Я делаю большой глоток и закрываю глаза. Хочу увидеть ту сучку в полосатой широкой шляпе, представить себе, как сдергиваю, разрываю на ней кофейный прямоугольник, как она прикрывается крест-накрест руками... А вижу темные круги на коротком синем платье, просачивающиеся сквозь ткань белые капли ». Ibid., p. 49.

<sup>349</sup> Ce qui pourrait expliquer l'absence de l'héroïne enceinte dans les récits de Volos et Gluhovskij : Klara et Anneli disparaissent de la vie du héros et donc du récit pour revenir, soit après l'accouchement, soit sur le point de mettre au monde.



celui du fils<sup>350</sup>. S'agit-il, pour ces auteurs, d'un moyen d'inverser la situation pour mettre en valeur justement l'amour du père pour sa fille ? Ou tout simplement l'amour paternel comme tel (dépouillée de toute ambition patriarcale, la relation père-fille le représenterait le mieux) ? Ou encore on délèguerait à la femme que deviendra plus tard cette fille la tâche de reconstruire et de préserver le monde à venir en conformité de l'image de femme-salvatrice, chère à la culture russe.

Dans ce contexte, il nous semble intéressant d'évoquer le roman de Dmitrij Bykov *Èvakuator* (2004) où, justement, c'est une femme, mère de famille, qui s'oppose à l'apocalypse.

Ce roman relate l'histoire d'amour entre Kat'ka, jeune femme mariée et mère d'une fille, et Igor', un collègue de travail, au moment où la vie en Russie commence à s'écrouler sous une série d'attentats de plus en plus meurtriers et anarchiques, car non revendiqués (le narrateur laisse comprendre qu'il s'agit d'un phénomène échappant à la raison). Le roman tire son titre du jeu inventé par les protagonistes pour tenter de s'échapper de la réalité menaçante : Igor' se prétend extra-terrestre envoyé sur Terre pour évacuer quelques personnes de son choix sur sa planète, à l'abri du péril. Au début, Kat'ka accepte pleinement le jeu, elle ira jusqu'à co-écrire avec lui leur histoire de fuite vers d'autres planètes (ce que nous pourrions interpréter comme un motif commun avec l'utopie de Fëdorov qui prévoyait justement l'expansion de l'humanité idéale dans l'espace), mais finit par le quitter : elle rompt avec Igor' en dépit de son amour pour lui, pour retourner vers sa famille, auprès de sa fille et de son mari qu'elle n'aime pas, restés à la ville. La scène finale du roman est hautement symbolique : en l'absence de moyens de transport, Kat'ka s'y rend à pied, croisant un flot de gens qui fuient la capitale en masse : « Kat'ka, petit soldat triste, allait à Moscou contre

---

<sup>350</sup> «Любовь всемирная рождается из детски-сыновнего и особенно дочернего чувства ...» FËDOROV, Nikolaj. Op. cit., p. 487. Voir également sa « classification » des femmes en deux types : mères vs Antigone et Cordélia.

Chez Fëdorov, dit Berdjajev, « Дочь, как носительница Св. Духа, должна заменить жену ». BERDJAEV, Nikolaj. *Tipy religioznoj mysli v Rossii*, Paris : YMCA-Press, 1989, p.294.

D'après Eric Naiman, « Fyodorov marginalizes "the cult of women" and of mothers, deifying instead fathers and paternalized concept of matter (materia) as the dust of forefathers. He suggest "daugtherliness" as a women's proper function, and as an appropriate role model he suggest, among others, Antigone, whose name means "in place of mother" » (NAIMAN, Eric. Op. cit., p.265.)

courant comme face au vent, dos courbé, mains dans les poches. Il était encore possible de sauver quelque chose<sup>351</sup> ».

La protagoniste s'oppose donc à cette fuite eschatologique : comme un soldat, elle veut accomplir son devoir envers et contre tout, en essayant de sauver ce qu'elle pourra. Justement, que représente ce « quelque chose » que Kat'ka pourrait encore sauver ? Nous pensons qu'il s'agit bien du monde : en effet, Kat'ka fait un parallèle entre son adultère, la défaillance de sa famille et le chaos frappant le monde, ce qui revient à deux reprises dans le texte, dans la première scène de sexe et notamment dans celle de la rupture<sup>352</sup>:

« она все равно возвращалась домой каждый вечер, потому что остаться у Игоря ночевать — значило внести новый вклад в общую энтропию. Объяснить она ничего не могла бы — просто знала, и все. По этой же причине нельзя было сейчас уходить от мужа, лишившегося вдобавок работы и не выпадавшего из протрации, — это было бы уже полное предательство, за которое ее и всю страну должны были окончательно покарать<sup>353</sup> ».

Le dialogue entre elle et Igor', où elle lui annonce sa décision de rompre, illustre l'attitude commune aux héros hommes face à l'arrivée de l'apocalypse : initialement, s'il y a quelque chose à opposer à la catastrophe mondiale, quelque chose où on peut se réfugier, c'est l'amour érotique. Pour la femme, un possible salut du monde se trouve d'emblée dans la famille; Kat'ka rompt, donc, avec Igor' espérant une reconstitution de sa famille, ne serait-ce que de pure forme, pour remédier ainsi à la situation.

---

<sup>351</sup> « Кат'ка, маленький печальный солдат, шла в Москву против движения, как против ветра, ссутулившись и глубоко засунув руки в карманы. Кое-что еще можно было спасти ». ВУКОВ, Dmitrij. Èvakuator . Moskva : Vagrius, 2005, p. 321.

<sup>352</sup> Il existe deux versions du roman : version « longue » enregistrée par Dmitrij Bykov au format audio et version « courte » éditée au format livre. Cette partie du dialogue est omise dans la version papier du roman :

« — Типа я другому отдана и буду век ему верна?

— Да при чем тут другой, — тихо сказала Кат'ка. — Он слабый человек, блеклый, и ничего больше. Но как-то надо на своем месте не отклоняться от правил, понимаешь? Доотклонялись уже. Я иногда всерьез думаю, что все из-за нас ». ВУКОВ, Dmitrij. Èvakuator : audiokniga (čitaet Dmitrij Bykov). Moskva : AST-Audiokniga, 2006.

<sup>353</sup> Ibid., p. 61.

Au début de notre analyse de *Futu.Re* de Gluhovskij, nous avons dit que l'on pourrait le considérer comme représentatif de l'évolution du conflit « éros vs apocalypse ». Contrairement aux œuvres de Kabakov et Makanin, dans ce roman, la prise de conscience idéologique suivie de la destruction de l'utopie arrive par la paternité/idée de famille même si c'est l'amour pour une femme qui fait prendre conscience au héros de la médiocrité de son existence (« Tu m'as montré la liberté » - avoue-t-il). L'idée de famille salvatrice s'oppose, donc, fermement à celle de l'éros salvateur. Nous aimerions conclure cette réflexion par l'analyse du roman *La Ronde de l'eau* de S.Kuznecov paru en 2010 qui revisite les utopies de l'homme nouveau/monde meilleur pour porter à son paroxysme l'idée de la famille/filiation comme seule forme possible de l'existence de l'homme, du monde, de l'histoire<sup>354</sup>.

---

<sup>354</sup> On pourrait également évoquer le roman d'Olga Slavnikova *La Tête légère* (2010) qui relate l'évolution du héros considéré comme cause du dysfonctionnement de l'univers, à qui on demande de se suicider pour sauver l'humanité de la fin du monde, ce qu'il refusera de faire jusqu'à ce que sa femme, enceinte, meure dans un attentat. L'idée du roman paraît très claire : c'est uniquement par et pour l'amour que l'homme pourrait sacrifier sa vie. SLAVNIKOVA, Olga. *Legkaja golova*. Moskva: AST Astrel', 2011. 413 p.

## *Famille, seule utopie possible*

*La Ronde de l'eau* de S. Kuznecov revêt la forme d'une saga familiale : il relate l'histoire de trois générations d'une même famille. La première, celle des grands-parents, vit à l'époque révolutionnaire, la suivante, celle des parents, traverse la période soviétique, la dernière, celle des petits-enfants évolue dans la Russie postsoviétique<sup>355</sup>. Les projets utopiques y sont simplement évoqués ou illustrés sous forme de rêves d'une héroïne-médium (possédée la nuit par les âmes des gens disparus, elle revit leur vie) pour être dénoncés par le récit à cause de leur réfutation de la procréation.

Ainsi, nous faisons la connaissance d'un adepte du *Sens de l'amour* de Solov'ëv, dont le caractère lui paraît moins utopique et moins « charnel », que celui du projet de Fëdorov. Il sera déçu, car le concept de chair spiritualisé (*duhovnaja telesnost'*) proposée par Solov'ëv, se révèle être un concept éphémère à jamais irréalisable, puisque la femme ne sera jamais capable de vaincre l'instinct sexuel qui est en elle.

L'abstinence est donc le seul moyen de résister à la femme/sexualité. Son vœu de célibat faillira avec la rencontre d'Irina en qui il voit une incarnation de la Sophia, et avec qui il pense pouvoir accomplir l'union spirituelle idéale. Tombé dans le piège de la chair, il se suicide par dégoût et déception : il découvre que l'homme n'est pas mieux que la femme, tous les deux ont une nature animale<sup>356</sup>. Le roman de Kuznecov remet, donc, en question la supériorité de l'homme par nature, autre que féminine, pour dénoncer finalement l'idée de l'abstinence transcendante. Le final de cette histoire se déroulant dans l'au-delà indique comment on doit l'interpréter : l'âme du suicidé rencontre la Sophia sous l'apparence d'Irina qui lui annonce avoir toujours été à ses côtés, mais il n'a pas su la reconnaître et n'a pas réussi

---

<sup>355</sup> La problématique même du roman – reconstitution du passé soviétique afin de mieux connaître/comprendre à la fois l'histoire de sa famille et de son pays – permet de le rapprocher de *Le Pont de pierre* (A. Terehov), chacun traitant cependant de deux couches différentes de la société soviétique : les hommes du pouvoir chez Terehov, et le « petit » peuple chez Kuznecov. A notre avis, ces deux romans partagent une même approche dans leur façon d'aborder cette thématique : essayer de comprendre, au lieu de juger, la génération des « grands-parents », acteurs et témoins des débuts de l'ère soviétique. Si *Kammenyj most*, paru en 2009, se terminait par une sorte de résilience historique, *La Ronde de l'eau*, paru en 2010, défend l'idée d'une réconciliation entre les générations – celle des « petits-enfants » avec celle des « grands-parents » : « История семьи проста: дети будут нас судить, внуки – прощать ». KUZNECOV, Sergej. *Horovod vody*. Moskva : Astrel', 2012, p. 596.

<sup>356</sup> « Я еще помню, что было дальше, но, надеюсь, милосердие Иисуса пошлет мне забвение.

Это было ужасно, противно, мерзко. И – самое страшное – я не остановил Ирину, нет, я стал таким же, как она. Теперь я знаю: *мужская природа сама по себе* ничуть не лучше женской, она тоже – воплощение *природы животной*.

Половое соитие омерзительно хотя бы потому, что в момент наивысшего экстаза мужчина исторгает семя – белесую, дурно пахнущую слизь. А затем приходят апатия и стыд». Ibid., p. 467.

son sacrement puisqu'il l'a rejetée au lieu de créer avec elle une vie nouvelle, une descendance. Sa vie fût vaine car stérile : « Non, tu n'as pas réussi le sacrement. Tu as renoncé à ton amour, tu t'es donné la mort sans laisser un fils ou fille. Tu as vécu une vie vide, stérile<sup>357</sup> ».

La misogynie de l'utopie révolutionnaire est illustrée par un rêve de Maša : un homme raconte son histoire d'amour avec Jan, ancien combattant de la Guerre civile, actuellement au service de la Tchéka. Toutes les idées caractéristiques, parmi lesquelles l'élimination du féminin, sont présentes dans son récit<sup>358</sup>. Certes, l'homosexualité assumée de deux partenaires pourrait expliquer le rejet de la sexualité hétérosexuelle et donc du corps féminin; pourtant, s'ils sont repoussés c'est avant tout pour le dégoût que lui inspire l'idée de procréation incarnée par le sexe féminin :

« Я не спрашиваю, спал ли он с женщинами. Эта мысль непереносима: представить Яна с женщиной, вообразить, как его могучий орган погружается в затхлое мокрое человеческое нутро. Женская секреция омерзительна, словно ржа, разъедающая ствол орудия. Не могу представить, как семя Яна, семя смерти, вливается в женское лоно, тошнотворный источник новой жизни<sup>359</sup> ».

Notons l'opposition symbolique entre les natures féminine et masculine : la femme, incarnation de la vie, rejetée violemment vs l'homme, incarnation de la mort (« sperme de Jan/sperme de la mort », « odeur de Jan/odeur d'une arme »), admiré.

Les références au projet de Fëdorov sont introduites dans le récit de façons diverses: certains personnages travaillant dans le domaine de l'aéronautique disent que les pères de la conquête spatiale soviétique (Cyolkovskij, Korolëv) étaient des adeptes du projet de résurrection de Fëdorov. La scène principale pour ce motif – où un personnage expose la partie du projet de Fëdorov liée à l'expansion de l'humanité nouvelle dans l'espace – est hautement symbolique, puisque l'exposé de l'utopie de résurrection coïncide avec un acte procréatif : sous l'emprise de l'enthousiasme utopique, le vieil ingénieur aérospatial Okunëv éprouve une pulsion sexuelle qu'il assouvit avec la jeune Džamilja qu'il mettra enceinte, sans

---

<sup>357</sup> « - Нет, ты не прошел посвящения. Ты отрекся от своей любви, убил себя, не оставил миру ни сына, ни дочери. Ты прожил пустую, бесплодную жизнь ». Ibid., p. 470.

<sup>358</sup> La maîtrise du sujet par l'auteur est à tel point surprenante (homoérotisme, élimination de la femme assimilée à l'ennemi de la société communiste – tous les motifs y trouvent une réalisation), qu'il semblerait qu'il s'inspire des travaux de spécialistes de la question (E. Borenstein, E.Naiman).

<sup>359</sup> Ibid., p. 379.

jamais le savoir. Le moment de la fécondation se produit le 12 avril 1961 – le jour du lancement du premier homme dans l'espace:

« До самой смерти Окунев был уверен: в тот день он внутренним взором увидел старт корабля «Восток». Это видение было наградой за многие годы работы физиком-ядерщиком; оно подарило Окуневу силу для последнего в жизни оргазма. Сперма, исторгнутая в лоно случайной партнерши, – брызги огня, салют в честь грядущего воскрешения умерших, семя новой эпохи, эпохи покорения космоса<sup>360</sup> ».

La scène prend ainsi une tournure fortement symbolique : l'homme s'exalte à l'idée que la conquête de l'espace puisse aboutir à la réalisation d'autres idées de Fëdorov, bien que ce ne soit jamais le cas par la suite, alors que son acte procréatif, passé inaperçu pour lui, permettra de perpétuer la vie sur Terre.

À la « stérilité » des trois projets utopiques évoqués, le roman de Kuznecov oppose donc l'idée de procréation, de la perpétuité de la lignée familiale. Tel est le thème majeur de l'œuvre: l'homme doit laisser une descendance, c'est sa raison de vivre, dit un « grand-père » à son petit-fils : « Que ta lignée se soit perpétuée ou non au-delà de toi. Voilà ce qui est important<sup>361</sup> ». L'idée de rod, dénigrée par Solov'ëv et par l'utopie révolutionnaire (et par le régime soviétique par la suite), s'impose triomphalement dans le roman. C'est probablement la raison pour laquelle parmi les projets utopiques, celui de Fëdorov qui, se passant de la procréation, vénère les « pères », semble être le moins touché par le regard critique du narrateur.

L'épilogue de *La Ronde de l'eau* nous offre une grande fresque du bonheur familial de la plupart des protagonistes : la famille accueille sa quatrième génération (voir le chapitre intitulé « Années 2000. Naissance ») et renforce son unité identitaire (le chapitre Sacrifice décrit une scène, de toute évidence imaginaire, où trois protagonistes – cousins – demandent pardon à leur ancêtre, afin que leur clan familial retrouve la paix). Ainsi, à comparer les scènes finales des romans étudiés, *La Ronde de l'eau* s'en distinguera justement par son enthousiasme familial, l'image des familles heureuses qu'il nous donne à voir.

---

<sup>360</sup> KUZNECOV, Sergej. Op. cit., p. 507.

<sup>361</sup> « Род твой продолжился – или на тебе и прервался. Вот что важно ». Ibid., p. 356.

A cette idée de perpétuité de la lignée familiale s'ajoute une autre qui, nous semble-t-il, peut être interprétée comme un contre-pied à l'utopie du réalisme socialiste, où la « grande famille » l'emportait sur la « petite », et l'Histoire de la Nation sur la vie privée<sup>362</sup>. Loin de proposer une simple inversion dominant/dominé, *La Ronde de l'eau* propose une approche particulière - une synthèse des deux : l'une n'existe pas sans l'autre et vice versa :

« Но самые волнующие и трогательные смыслы не найти в толстых книгах: они возникают, когда история человека и его семьи вплетается в ткань Большой Истории. Мужчина говорит: Гитлер напал на Россию, чтобы сдержал слово мой отец. Старик думает: ракета полетела к звездам, чтобы у меня встал член. Мать считает: Гагарин махнул рукой, чтобы у меня родилась дочь. Рождение девочки и оргазм старика – что может быть лучше? Разве полету в космос нужны иные смыслы?<sup>363</sup> ».

L'avant dernier chapitre du roman intitulé « 2005. Grand Jeu » reprend et approfondit cette idée : le « grand jeu » est une « mission secrète » à laquelle participent tous les hommes – assurer la perpétuité de la vie sur Terre, par leurs actes civiques et par la procréation d'une autre génération. Le « grand jeu » est l'histoire de la famille qui fait la Grande Histoire. Participer au « grand jeu » - qui comme une grande toile « relie tout ceux qui ont un lien de parenté : ancêtres et descendants, parents décédés et enfants pas encore nés » – est « la meilleure des choses qui puisse arriver à l'homme<sup>364</sup> ».

C'est probablement l'image de la toile composée des humains reliés par un lien de parenté recouvrant le monde et assurant ainsi sa perpétuité, trouvée chez Kuznecov, qui pourrait servir de meilleure illustration de l'opposition idéologique entre l'éros transfiguratif et la filiation salvatrice que manifeste le corpus étudié. Nous trouvons une image de même style chez Kabakov qui parle d'une chaîne constituée de maillons d'hommes et de femmes,

---

<sup>362</sup> Voir sur ce sujet CLARK, Katerina. « The Stalinist myth of the « Great family » ». *The soviet novel: history as ritual*. Chicago : University of Chicago press, 1981. 293 p.

<sup>363</sup> KUZNECOV, Sergej. Op. cit., p. 508.

<sup>364</sup> « Если ты – часть Игры, тебя не волнует счастье, богатство, любовь. Большая Игра дает силы сделать выбор... История семьи проста: дети будут нас судить, внуки – прощать. Все, что нам остается, – помнить. Помнить, что мы – часть сети, часть узора, часть Большой Игры. Мы обрели в этом силу, сделали то, что должны, перед лицом неизбежного суда и прощения. Теперь уже не важно, что случится с нами дальше ». Ibid., p. 596.

anciens amants. En conformité avec la pensée utopique, lorsque cette chaîne érotique aura atteint sa longueur maximale, c'est-à-dire lorsqu'elle reliera toutes les personnes sur la Terre, la fin du monde aux apparences du Dernier Jour s'accomplira :

« Тогда же, если не ошибаюсь, я впервые и представил себе ту цепь связей, любовей, длительных или мгновенных сцеплений между мужчинами и женщинами, цепь, опутавшую весь мир, которая, в конце концов, и должна объединить мир и мирь, world and peace, и когда-нибудь будет написана, наконец, не "Война и мир", а "Мир и мирь", и это и будет конец света, а отнюдь не какой-то идиотский гриб. Затрубят трубы, и поднимутся мертвые, чтобы занять свои места в цепи, и мы все двинемся держать ответ за любовь ».

A cette image apocalyptique qui met en scène une humanité transfigurée, unie par le passé érotique commun, préfigurant la fin du monde avec la résurrection des morts, se confronte celle du roman de Kuznecov. *La Ronde de l'eau* propose également une image apocalyptique où la fin du monde s'entremêle à l'éros, mais d'une toute autre manière : au moment de l'acte sexuel, la partenaire du vieil Okunëv oscille entre rêve et réalité. Dans ce demi-rêve, elle entend un bruit de trompette (c'est son corps qui l'émet !) et voit sa mère, et d'autres personnes connues au long de sa vie, ressusciter pour vivre ensemble une communion parfaite<sup>365</sup>. Cette communion qui pourrait faire allusion à l'union finale de l'humanité préfigurant l'apocalypse dans la pensée utopique, est placée, ici, dans le cadre d'un acte procréatif : c'est dans et par la perpétuité de la lignée familiale que s'opère la communion.

---

<sup>365</sup> « Они окружают ее, и тут Джамиля понимает: трубный глас порождает она сама. Ее тело – гигантская труба. Потоки воздуха пронзают ее насквозь, ветер врывается в лоно и со стоном выходит из раскрытого рта. Джамиля изгибается, звук усиливается, тела мужчин и женщин, стоящих рядом с ней, тоже начинают выводить свои мелодии, все звуки сливаются в один, подобный реву тысячи труб, на бесконечный миг счастья Джамиля сливается со всеми этими людьми – и труба испускает прощальный пронзительный вскрик, Джамиля просыпается, на самой границе сна почувствовав финальное содержание Окунева ». KUZNECOV, Sergej. Op. cit., p. 506.



## *Héritage utopique complètement réfuté ?*

Si l'idée de l'éros au pouvoir transfiguratif semble être dépassée chez les auteurs de la nouvelle génération à en juger d'après les œuvres analysées, qu'en est-il de la conception de la sexualité hors conflit apocalyptique ? En fait, force est de constater que quelques idées caractéristiques de la pensée utopique y sont toujours d'actualité, notamment, l'image de l'androgynie et l'animalité de la nature féminine.

Ainsi, le motif d'intégrité, à l'instar de celle de l'androgynie préhistorique, retrouvée au cours de l'union sexuelle est un motif qu'on en commun les romans de Gluhovskij et Bykov. Dans *Futu.Re*, cette idée est explicitement mise en exergue par le narrateur lorsqu'il décrit sa troisième nuit avec Anneli avec l'évocation des idées clés du concept comme une suspension du temps et l'infini ressenti, déjà vues chez Kabakov (p. 140)<sup>366</sup>.

Chez Bykov, le motif d'androgynie est clairement associé à l'idée d'un amour idéal, ce qu'on perçoit dans le discours féminin cette fois-ci. Son héroïne réfléchit à l'absence de honte sexuelle avec Igor' en qui elle croit trouver sa seconde moitié : « La personne qui te convient est faite comme il faut. Il n'y a rien de déplaisant, d'obligeant à détourner un regard perplexe. Il n'y a rien qu'il faille surmonter. Cette totale intégrité est insupportable comme l'oxygène pur : après, tout devient outrageant et sale ; il vaut mieux alors ne pas se détacher l'un de l'autre<sup>367</sup> ».

Ce qui paraît plus intéressant, à notre avis, est que le roman de Bykov où la sexualité fait partie intégrante de l'amour des protagonistes, semble reprendre la thèse de Solov'ëv sur la sexualité et l'attraction érotique. Ainsi, d'après l'héroïne du roman, deux types d'expression sont possibles pour le désir de l'autre : la passion charnelle déshumanisante, à l'instar de celle vécue par Othello et Desdémone, et le véritable amour:

---

<sup>366</sup> « Физика учит: если поднести атомы разных тел достаточно близко друг к другу, они могут вступить во взаимодействие, и два тела станут одним. ... мы замыкаемся друг на друга и образуем бесконечность. И опять все иначе [...] Сейчас мы сочетаемся, сливаемся. ... Нет ее и нет меня; мы кричим синхронно, мы дышим синхронно, наш пульс синхронизируется. Когда я делаю неловко и мы случайно распадается, Аннели паникует... ..я понимаю, что остановил время. Потом Аннели берет меня за руку, и мы засыпаем, и нам снится, как мы опять и опять занимаемся любовью, упрямо и бесплодно пытаюсь стать одним существом ». GLUHOVSKIJ, Dmitrij. *Op. cit.*, p. 301.

<sup>367</sup> « В своем все устроено, как надо. Нет ничего, что резало бы глаз или заставляло в смущении отворачиваться. Нет ничего, что надо преодолевать. Такая полнота совпадения невыносима, как чистый кислород: после этого все оскорбительно и грязно, и лучше вообще не разлипаться ». BYKOV, Dmitrij. *Op. cit.*, p. 37.

« От мавра можно сбежать — потому что в любом мавре есть чудовищная пошлость, даже если он, как Отелло, приличный человек не без чувства долга; с мавром ты всегда животное, и в этих животных соитиях, при всей их жаркой привлекательности, есть та же мерзость, что и в коленчатых, чешуйчатых шевелениях ядовитых гадов, у которых то самка сжирает самца, то самец убивает самку, то оба с аппетитом обедают потомством. Это адская сторона любви, но есть еще райская — товарищество и союзничество, в самом буквальном смысле; ибо союзники — как раз и есть совместно заклепанные во узы...<sup>368</sup> ».

L'image métaphorique, centrale pour cette réflexion – deux insectes répugnants s'entredévorent ou dévorant leur descendance – est très éloquente : on y retrouve la métaphore utilisée par Solov'ëv pour justifier la nature animale de la sexualité qui prédestine l'homme à la mort (voir p. 158). A cette face – « infernale » – de l'amour s'oppose donc sa deuxième face - « paradisiaque » - définie ainsi par Kat'ka :

« Но есть еще один вариант душевного и телесного совпадения, редчайший, почти не встречающийся, — мы назвали бы его братством в позоре, товариществом в смертности; так совокуплялись бы разнополые пленники перед казнью или побегом, как друг, обнявший молча друга пред заточением его — но точнее, пред заточением обоих. Это и есть настоящая любовь, с которой ничего невозможно сделать<sup>369</sup> ».

Contrairement à la théorie de Solov'ëv où l'amour idéal prévoyait une sublimation de l'attirance érotique, chez Bykov, la face « paradisiaque » de l'amour n'exclut pas l'union charnelle. Comme nous pouvons le voir, la sexualité est, ici, sanctifiée par la notion de fraternité/camaraderie des amoureux et celle de déshonneur/mort. L'image métaphorique est forte : l'héroïne compare les amoureux à deux prisonniers face au déshonneur, ou à la mort. Ainsi, sans connaître l'utopie érotique russe, on pourrait considérer cette conception absurde : en effet, la sexualité est perçue comme naturelle dans une relation qui se rapproche d'un cadre fraternel (donc, à priori asexué) et tragique puisque avec une mort en perspective (comme c'est le cas des « prisonniers avant l'exécution », ou des « amis avant l'emprisonnement » cités par l'héroïne). Il est à noter que le mot *smertnost'* (mortalité) associé à l'idée de camaraderie rend le message ambigu : « camaraderie dans/de la mortalité » peut être compris

---

<sup>368</sup> БУКОВ, Dmitrij. Èvakuator : audiokniga (čitaet Dmitrij Bykov). Moskva : AST-Audiokniga, 2006.

<sup>369</sup> БУКОВ, Dmitrij. Èvakuator . Moskva : Vagruis, 2005, p. 42.

comme camaraderie avant l'exécution ou encore comme camaraderie dans le pêché mortel qu'est la sexualité du point de vue de la pensée utopique.

Le deuxième point commun pour les récits réside dans leur manière de représenter la sexualité féminine comme étant de nature animale<sup>370</sup>. Ainsi, le narrateur de Kabakov évoque l'« avidité animale » qu'il lit sur le visage et dans les gestes de sa partenaire, tandis que le narrateur d'Animator de Volos parle d'un « petit animal agité à l'instar d'un hamster ou d'une guenon » glapissant à l'arrivée de l'orgasme. Cette scène où le narrateur parle pour la seule fois de sa vie sexuelle avec Klara, et plus précisément de son comportement sexuel, mérite d'être citée :

« Надо сказать, Клара всегда умиляла меня тем, как деятельно хлопотала в постели о своем сексуальном благополучии. Она становилась совсем иной – в ней просыпалось маленькое суетливое животное вроде мелкой обезьянки или хомяка, и даже поволока любимых глаз казалась мне тогда не совсем человеческой. Я чувствовал, что в эти минуты несмотря на нашу близость Клара все же неумовимо отдалялась: она оставляла мне всего лишь тело, в то время как душа покидала его, чтобы взмыть в иные пространства. Отрешенная и чужая, бьющаяся в ритме собственного танца, она казалась усталым пловцом, который вот-вот коснется спасительного берега; за несколько мгновений до развязки с ее губ срывался бессвязный лепет, который я ни разу не сумел разобрать; сама же она, придя в себя, недовольно и сонно отвечала, что у нее не было и нет привычки чесать языком в такие моменты. Как правило, сладко пососав мой правый мизинец в знак благодарности и пожелания спокойной ночи, она тут же засыпала ».

La femme, en proie à son instinct sexuel, devient, donc, une bête ce qui est souligné par l'évocation de son âme s'échappant dans l'au-delà, lorsque son corps cherche le plaisir.

Un autre motif significatif allant de pair avec l'idée de nature animale du désir sexuel féminin, suggéré dans la citation de Volos (balbutiement orgasmique de Klara échappant de sa volonté), est porté à son paroxysme chez Kuznecov – caractère mystique de la sexualité féminine. Ainsi, plusieurs personnages féminins du roman sont des médiums – des esprits communiquent à travers elles ; les cas les plus intéressants sont ceux de Maša et de Daša, l'épouse et l'amante de Nikita. Maša est « visitée » par des esprits de défunts la nuit, tandis que Daša entre en contact au moment de l'orgasme et verbalise leur message ; pour les deux

---

<sup>370</sup> Outre le fait que les descriptions corporelles regorgent de métaphores zoomorphes : petites griffes d'oiselet, croupe d'un cheval de cirque, petit hérisson etc.

femmes il s'agit d'un phénomène indépendant de leur volonté, avec cette différence que ce contact avec le monde des esprits s'opère au détriment de la santé de Maša, alors que Daša en est presque inconsciente. Pour la première fois, Nikita est confronté à la nature mystique du corps féminin avec Daša : les spasmes orgasmiques s'accompagnent chez elle d'une humidification de la peau à tel point que son corps semble ruisseler d'eau ; de quelques paroles au sens symbolique dont elle ne se souvient plus après ; d'un cri d'une puissance surnaturelle : « A ce moment, un son puissant surgit des profondeurs de son corps, un cri utérin, sourd, inhumain. Dans un récit de Bradbury, l'animal préhistorique hurle de la même manière quand il émerge des flots pour retrouver le phare en tempête<sup>371</sup> ».

Les métaphores et les images utilisées à l'égard du corps sexuellement actif de Daša – « animal préhistorique », « récit de Bradbury » c'est-à-dire un récit de science-fiction, « ruisseau », « lac » - renvoient clairement à l'idée d'une sexualité de nature animale voire surnaturelle.

Pour Nikita, le corps de Daša cache dans ses profondeurs « la femme des tréfonds» (*ženščina iz omuta*), cette mère aïeule de toutes les femmes, de la nature, de la vie. C'est elle qui possède son corps, aussi bien sexuellement actif ou inactif.

« Отдельно – Даша, двадцать два года, сережка в брови, скобка в языке, Пауло Коэльо на книжной полке. Отдельно – женщина из омута, глубинная Дашина сущность, являющая себя только на пороге глубокого оргазма. Волны, колыхания, колебания, утробный вой и обильная влага – вот спутники женщины из омута, древней Дашинной ипостаси, до которой Никита смог дотянуться с помощью своей *яшмовой флейты*. Он спрашивал себя: не спит ли эта женщина из омута в сокровенной глубине каждой девушки, каждой праведницы и потаскушки, дурнушки и красавицы?<sup>372</sup> ».

Quelques temps après, Nikita réalise que ce qu'il pensait être une particularité de Daša – présence de « la femme des tréfonds » dans son corps – serait probablement une caractéristique propre à la femme en général. Le lecteur, quant à lui, n'a aucun doute sur la nature mystique de la sexualité féminine dans ce roman puisqu'ayant accès à la vie intime

---

<sup>371</sup> « И тут из глубины ее тела поднимается мощный звук – глухой, утробный, нечеловеческий. Так в рассказе Брэдбери ревет доисторический зверь, выплывая на свидание к завывающему маяку ». KUZNECOV, Sergej. Op. cit., p.21.

<sup>372</sup> Ibid., p. 173.

d'autres héroïnes, il voit une force mystique se manifester au moment de leur orgasme. Nous avons déjà évoqué la vision apocalyptique de Djamilja au moment de l'orgasme, on peut y ajouter le cas de Kat'ka, héroïne de Bykov, qui au moment de sa première jouissance amoureuse, accède à la Vérité et a une vision de l'avenir apocalyptique les attendant.

Si la sexualité féminine, perçue comme archaïque, incontrôlable et pour cette raison dangereuse pour toute utopie ou tout simplement pour un homme se faisait rejeter auparavant, ici, le côté surnaturel de la sexualité féminine n'est plus perçu ainsi : l'idée que le vagin puisse être denté (motif répandu dans le folklore) est tournée en dérision par certains héros. Nikita, cité ci-dessus, est plutôt curieux qu'effrayé, et désireux d'établir un contact avec cette autre qui « dort à l'intérieur de chaque femme ». La métaphore utilisée par Nikita pour parler de son sexe - « flûte de jaspé » - peut être comprise comme une référence à toutes ces flûtes magiques du folklore de tous les pays qui servent à écarter le danger. La nature animale de la femme ne fait donc plus peur à l'homme qui se sent capable de la maîtriser, il n'empêche que ces vestiges de la pensée utopique sont toujours là.

Si la sexualité féminine n'est plus perçue sous l'œil menaçant, quel est le regard porté par les héros sur elle ? sur la femme sexuellement décomplexée ?

### *Erotisme féminin accepté ?*

Qu'elles soient célibataires ou non, avec ou sans enfants, jeunes filles ou femmes plus âgées, les héroïnes du corpus étudié n'ont pas de complexe à l'égard de leur corps, désir et plaisir sexuels. Elles prennent facilement l'initiative : Kat'ka de Bykov qui propose à Igor' d'aller chez lui et passer enfin à l'acte ; Daša de Kuznecov qui embrasse Nikita pour lui montrer si son piercing gêne le baiser ; elles acceptent sans vergogne différentes positions, voire des pratiques stimulant l'érotisme à la recherche de toujours plus de plaisir (Klara d'Animator qui utilise des sex-toys) ; toutes pratiquent le sexe oral ; elles sont très actives pendant l'acte et certaines vont jusqu'à inverser le rapport classique usurpant le rôle dominant. Evidemment, elles n'éprouvent aucune difficulté pour jouir. Certes, il y a des exceptions comme, par exemple, Rimma de Kuznecov qui rejette son corps et le sexe. Mais il s'agit d'un cas à la limite du pathologique ; la majeure partie des personnages féminins de ce corpus ont une sexualité décomplexée ce qui se reflète dans leur langage.

Les héroïnes n'ont pas froid aux yeux pour exprimer leur désir ; ainsi, elles maîtrisent parfaitement le vocabulaire sexuel. La dépoétisation du rapport charnel et notamment du corps chez les héroïnes peut aller parfois jusqu'à la vulgarité : par exemple, lorsque Kat'ka de Bykov explique à Igor' – qui fait semblant d'être un extraterrestre – comment procéder pour faire l'amour avec une femme, elle utilise le mot trou qui, choquant par nature, l'est encore plus dans le contexte de la phrase précédente où elle parle de la fragilité du corps féminin<sup>373</sup>.

Si les héroïnes n'ont pas de complexe à l'égard de leur sexualité, qu'en est-t-il du regard masculin ? Les hommes, acceptent-ils cette sexualité décomplexée, sans porter de jugement moral ?

Au premier abord, les personnages masculins n'ont pas de difficulté ni à faire face au désir féminin, ni à accepter son existence. Dans *La Ronde de l'eau*, l'un des principaux protagonistes nous fait part de ce qui lui a permis de porter un regard nouveau sur la femme et l'amour érotique : adolescent, il était amoureux d'une jeune fille qu'il idéalisait de loin. Un jour, l'image idéalisée de cette jeune fille fut confrontée à la réalité de son corps : la jeune fille s'était blessée à un genou, la vue de la plaie bouleversa le héros - il découvre que cette jeune fille avait un corps, de même nature, de la même chair que le sien :

---

<sup>373</sup> « Я должна тебе все объяснить. Ты можешь сделать не так, мы хрупкие существа. Значит, есть три дырки... ». БЫКОВ, Дмитрj. Op. cit., p. 37.

« Вероятно, я подумал: она содрала коленку, как мальчишка. Она сделана из той же плоти и крови, что мы. [...] Я увидел Нику по-новому: чуть покрасневшая от смущения, замерзшая девочка... В краткий миг касания между нами не было преграды: эфемерный, воздушный призрак первой любви исчез, напротив меня сидела обыкновенная девочка. Она была такой же, как я, – живой, ранимой, беззащитной...

Когда-то маленькая ссадина позволила увидеть вместо бесплотной фантазии юную девушку; открыла возможность ласки и касания, телесной любви и чувственной близости<sup>374</sup> ».

Cette petite plaie lui a donc permis de désacraliser la femme, son corps et par conséquent l'amour qu'il lui portait. Nous ignorons le cheminement vers cette vision de l'amour érotique chez les autres protagonistes, s'ils ont connu un déclic du même type que le héros cité ou s'ils l'ont toujours eu. L'essentiel est que cette vision leur est commune.

Les conséquences de la « désacralisation » érotique de la femme ont leur importance : grâce à elle, la femme acquiert le droit au désir et au plaisir aux yeux masculins. Ce qui explique pourquoi nous n'avons retrouvé aucun dénigrement allant dans le sens de l'opposition classique « sainte/putain », ni d'allusions à la nature diabolique de la sexualité féminine. Ni la chair ni la sexualité féminine ne sont pensées dans le sens du discours religieux ; la notion du péché est ici dépassée.

Si la sexualité féminine décomplexée semble ne plus être concernée par des jugements de morale quelconque (religieuse, sociale), la question qui nous intéresse est de savoir dans quelle mesure la sexualité décomplexée se marie avec le statut matrimonial et notamment la maternité de la femme, dont nous avons discuté à la fin du chapitre précédent. En regardant de près le corpus, nous verrons que dans les œuvres étudiées, aussi glorieuses à l'égard de la joie érotique soient-elles, l'érotisme a du mal à pénétrer le cadre conjugal : compagnes légitimes ou pas, aucune des héroïnes ne passe le cap matrimonial (soit le couple se défait, soit le mariage annoncé sera hors récit). Il en va de même pour la maternité de l'héroïne : soit les héroïnes sont mères mais d'un enfant d'un autre homme que le héros, soit elles disparaissent

---

<sup>374</sup> KUZNECOV, Sergej. Op. cit., p. 202.

au moment de devenir mère (Klara, Anneli), soit la vie érotique du couple n'est plus évoquée dès que l'enfant arrive (Nikita et Maša)<sup>375</sup>.

La deuxième question concerne la manière dont les héros vivent la sexualité féminine décomplexée, la recherche du plaisir par les femmes. En fait, explicitement ou implicitement elle est décrite comme obsessionnelle. Par exemple, d'un ton neutre le héros *d'Animator* nous apprend que Klara aime utiliser des sex-toys, ce que nous pourrions considérer comme valorisant pour l'image de la sexualité féminine décomplexée. Pourtant, cette information est placée dans un contexte qui ne peut qu'être perçu comme critique : Klara a oublié ses sex-toys à Moscou. Ne parvenant pas à jouir sans, elle exige de son partenaire qu'il l'accompagne en pleine nuit sous la pluie, pour en chercher dans un sex-shop de Saint-Pétersbourg. L'image qui conclut la scène nous montre une Klara apaisée après l'orgasme qui s'endort à côté du narrateur épuisé, lui suçant le petit doigt. Le message nous paraît clair : c'est une enfant gâtée qui fait son caprice.

Pourtant, seulement un seul récit cherche à dénoncer la sexualité décomplexée comme anormale ; il s'agit du roman de Kabakov, le plus daté du corpus de ce chapitre (1993). Un exemple d'autant plus suggestif que la critique émane de la bouche de l'héroïne : l'un des derniers chapitres du roman est consacré à une confession sous forme de monologue de l'héroïne qui avoue d'avoir été rééduquée par Mihail. Son vieil amant lui fait prendre conscience du fait qu'elle « consomme » les hommes comme des objets sexuels, en usurpant le comportement masculin<sup>376</sup>. Initialement réfutée, cette opinion est approuvée par elle ensuite : désormais, elle se juge elle-même comme « une salope » qui a « besoin d'un peu de pourriture ». La dévalorisation ne s'arrête pas là : elle va jusqu'à s'appliquer des jugements de morale religieuse comme « corruption », « péché », « orgueil ».

---

<sup>375</sup> L'évolution de Maša, épouse de Nikita, doit également être mentionnée : jeune femme sexuellement épanouie au début de leur relation, elle s'obstine à devenir mère. Ce désir la prive de son identité (devient un médium) et de son corps : devenu inutile, puisqu'il ne peut pas enfanter, son corps ne lui inspire que du dégoût. C'est elle, donc, qui rejette son corps en l'absence de maternité. Uniquement la naissance des enfants (arrivée miraculeusement grâce à un traitement reçu aux Etats Unis où l'amène son mari) la sauve d'une mort certaine.

<sup>376</sup> « Он сказал, что есть женщины, которые целуют, чтобы ласкать мужчину, а я - чтобы ласкать свои губы... Он сказал, что он чувствует себя инструментом, что я им себя глажу... [...] Он сказал, поэтому ты любишь быть сверху... Ты себя мною любишь, сказал он... [...] Он сказал, что я отношусь к мужикам, как мужчины относятся к женщинам, понятно? Ну, сейчас я тебе объясню, только я уже не помню точно. Примерно так: нормальная простая баба, конечно, любит мужчину за силу [...] А я что люблю? Я красоту люблю, он сказал - ты нашего брата потрепляешь, как обычный бабник вашу сестру. Фигура, глаза, ну, и так далее ».



La rencontre avec Mihail, qui lui a fait prendre conscience de l'anormalité de son comportement sexuel, fut donc pour elle une délivrance : il lui enseigne les bases de la « vraie » sexualité féminine. Après avoir été remise dans le droit chemin par Mihail, elle découvre le bonheur d'être une femme-objet :

« впервые в жизни, почувствовала, что от меня ничего не зависит, что война закончена, и я потерпела поражение навсегда, это было такое счастье, так сладко, так хорошо, впервые, слышишь, впервые я была собственностью действительно, ничего не зависело от меня, он меня вел, он знал все за всех, за себя и за меня... [...] я никогда не предполагала, что такое может быть, чтобы я от него зависела, как вещь от человека зависит, а он от меня - как человек от вещи, понятно, да? »

Le bonheur se trouve donc dans son retour à la position de dominée – sexuellement, sentimentalement, financièrement (elle quitte son mari riche pour vivre avec Mihail « d'amour et d'eau fraîche » à Paris).

Si la réfutation de la sexualité féminine décomplexée comme anormale reste un cas unique dans le corpus, l'idée d'une rééducation de la femme pour son bien se manifeste dans d'autres romans : en fait, grâce à l'homme, la majeure partie des héroïnes connaît une évolution sexuelle qui démontre les bienfaits de la sexualité féminine traditionnelle. Par exemple, Anja de Kuznecov dont nous avons évoqué précédemment la puissance orgasmique, consommait depuis toujours le sexe pour le plaisir final qu'elle n'avait aucune difficulté à obtenir, le rôle actif lui revenant<sup>377</sup>. Mais avec son dernier amant elle découvre un autre type de plaisir : faire l'amour avec une implication sentimentale en déléguant l'initiative à l'homme. Au niveau symbolique, l'évolution s'exprime par le changement d'images métaphoriques : « nageuse solitaire » qui se souciait peu du plaisir masculin, le sien étant primordial (voir la scène où Anja se félicite d'avoir joui la première telle une sportive qui se félicite de sa victoire : « j'ai gagné »), elle devient « l'eau » où l'homme vient chercher son plaisir. Il est à noter que cette évolution est due à un geste masculin hautement symbolique – son amant, Andrej, lui propose de racheter le lit qui vient de craquer à la suite de leur ébats amoureux, avec ses deniers personnels ; Anja accepte et lui cède ainsi sa place d'homme dominant, chef de famille.

---

<sup>377</sup> Notons, comme c'est souvent le cas lorsqu'il y a question d'une sexualité féminine libre de conventions, la référence à la fameuse théorie du verre d'eau (attribuée à Alexandra Kollontaï pour caricaturer et dénoncer ses idées sur la sexualité et l'amour) apparaît : « – Секс – это просто секс, – отвечает Аня. – Иногда приятно, иногда не очень. Как водки выпить. От человека зависит. А тут – что я могла поделаться? Не увольняться же мне. Да и на новой работе вряд ли лучше будет ». KUZNECOV, Sergej. Op. cit., p. 136.

La supériorité voulue par les héroïnes de Kabakov et Kuznecov au lit, nous suggère que la sexualité décomplexée de la femme rime aux yeux des narrateurs masculins avec l'idée de compétitivité voire de bataille où la femme veut l'emporter. Cela explique pourquoi certaines scènes sexuelles tournent à l'affrontement, en un combat où les partenaires cherchent à triompher l'un de l'autre. Dans ce contexte, les scènes de sexe avec Anneli dans *Futu.Re* sont très parlantes : leur premier acte sexuel prend la forme d'une confrontation. Malgré ce « règlement de comptes » rétablissant la paix entre les protagonistes, le motif de « bataille » sexuelle ne disparaît pas : le protagoniste cherche constamment à dominer Anneli<sup>378</sup>. Ce désir de domination peut facilement basculer vers une agression, de la brutalité sexuelle aux limites de l'admissible, ce que l'on perçoit lors d'une relation avec une autre femme (l'épouse de Šrejer).

La déidéalisaiton, la dédiabolisation de la sexualité féminine ont permis à la femme d'avoir droit au désir et au plaisir ; sa sexualité ne fait plus peur, mais force est de constater qu'elle n'a pas cessé pour autant d'être dérangeante. La liberté sexuelle des héroïnes qui prend aux yeux des narrateurs masculins la forme d'une obsession du plaisir, amène la femme à contester la supériorité masculine. À l'homme revient donc la tâche de rétablir l'ordre initial, de faire (re)découvrir à la femme le bonheur du rapport classique entre les sexes. Sur ce point les œuvres de l'ancienne et de la nouvelle vagues d'auteurs analysées ici semblent s'accorder parfaitement.

Malgré le temps qui sépare le tournant du XXe siècle marqué par la pensée utopique de notre temps, son héritage reste bien ancré chez les auteurs contemporains en dépit de leurs manières différentes de l'aborder. Si les œuvres de Makanin et Kabakov maintiennent un dialogue avec cet héritage pour approuver l'idée de l'éros salvateur, les œuvres des autres auteurs préfèrent le couper et – remplaçant l'éros par la famille salvatrice – proposent, en fin des comptes, une nouvelle utopie, celle de la Famille. Que l'on considère utopique ou non, mais l'idée de la famille et de l'amour paternel qu'on voit, ici, portée à son paroxysme, est

---

<sup>378</sup> « ...она забывает, чего хотела только что, и начинает желать того, чего хочу я » ; « И чтобы наказать ее... » ; « И я уже пытаю ее, пытаю... ». GLUHOVSKIJ, Dmitrij. Op. cit., p. 301.

Le sort subi par Anneli dans un rêve érotique du protagoniste est également à noter : puisqu'elle se débat en refusant l'acte sexuel, il lui cloue les mains au sol ; son cri dans le rêve qui se confond avec le sien dans la réalité, le réveille.

d'une grande importance puisqu'elle évoque, entre autres, une évolution importante par rapport à l'utopie soviétique de la famille étatique.

Pourtant, comme nous l'avons vu, cette démarche contestataire perd de son ampleur lorsqu'il s'agit de la sexualité féminine : au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, l'accès au monde meilleur reste toujours interdit pour elle.

## Chapitre 2. Eros hédoniste

Andrej Turgenev *Un Mois d'Arcachon* (2004) ; Vladimir Novikov *Un Petrov ordinaire* (2005) ; Vladimir Makanin *La Frayeur* (2006); Denis Osokin *Les Bruants* (2008).

L'hédonisme et l'érotisme, deux notions qui ont longtemps posé problème à la littérature russe, s'imposent, rayonnants, chez les auteurs analysés dans ce chapitre. Plusieurs points seront, donc, abordés : à commencer par la question de la réception critique et le problème de la verbalisation du sexe en absence du discours érotique russe ; ensuite nous parlerons des procédés adoptés par les auteurs pour rendre l'érotisme légitime et, enfin, nous nous concentrons sur la conception de la sexualité véhiculées par les œuvres. Mais d'abord disons quelques mots sur le choix du corpus.

Le corpus pourrait surprendre par son hétérogénéité et ce, à tous points de vue: les auteurs s'opposent, d'un côté, par la période à laquelle se rapporte le début de leur carrière littéraire et, de l'autre, par le type de l'écriture qui leur est propre. Parmi eux, Vladimir Makanin, auteur de renommée internationale (ses livres sont traduits en plusieurs langues étrangères), est de loin le plus connu : sa première publication datant de 1965, il reste une figure majeure de la littérature russe contemporaine<sup>379</sup>. Denis Osokin, malgré un début de carrière littéraire récent, connaît également un succès important dans son pays et au-delà: lauréat du concours Début en 2001 pour son cycle de récits *Les Anges et la Révolution*, en 2013 il reçoit le premier prix du Prix Andrei Biély pour son recueil *Epouses célestes de Maris des champs* dont fait partie la nouvelle *Les Bruants*, analysée ici<sup>380</sup>. Pour certains critiques

---

<sup>379</sup> Connu du grand public notamment pour sa nouvelle *Le Prisonnier du Caucase* (1994) portée à l'écran en 2008, pour ses romans *Underground ou un héros de notre temps* (1998) et *Assan* (2006), Makanin est lauréat de plusieurs prix littéraires dont le Prix européen de littérature en 2012. Aucun prix n'a été, pourtant, attribué au cycle des nouvelles *La Frayeur*, ce que nous analyserons dans les pages qui suivent.

Une note importante est à faire: certaines nouvelles furent initialement publiées dans le magazine *Znamja* dans le cadre du cycle intitulé comme *Haute, très haute lune*. Pour notre travail, nous avons pris la version papier du cycle datant du 2006, intitulée *La Frayeur*, sans, pourtant, écarter complètement de notre analyse la première version pour faire, lorsque cela nous paraît important, des points de comparaison.

MAKANIN, Vladimir. *Ispug*, Moskva : Geleos, 2006. 412 p. Traduction française: MAKANINE, Vladimir. *La Frayeur*: roman, trad. Yves Gauthier, Paris: Gallimard, 2009. 464 p.

<sup>380</sup> A ce jour, Osokin est l'auteur de trois recueils où la prose se mêle à la poésie, et la présentation visuelle du corps du texte renvoie aux pratiques innovantes du début du XXème siècle (il n'utilise pas de majuscules, évite une grande partie de signes de ponctuation, joue avec les polices et coupe librement les lignes de texte).

russes, Osokin incarne l'espoir de la nouvelle littérature russe (Bavil'skij), qui doit lui être reconnaissante d'avoir créé une nouvelle version, postmoderne, du skaz (Mark Lipoveckij)<sup>381</sup>.

Quant à Andrej Turgenev et Vladimir Novikov, leur réputation ne se limite pas seulement à la production littéraire: Andrej Turgenev est un pseudonyme de Vjačeslav Kuricyn, personnalité emblématique du milieu littéraire contemporain, notamment de ce courant désigné par le «mainstream du postmodernisme russe». Critique, blogueur, journaliste, Kuricyn est auteur de plus d'une dizaine de romans dont *Un Mois d'Arcachon* ayant figuré sur la liste des finalistes de Bestseller national en 2004. Quant à Vladimir Novikov, professeur de littérature russe à la faculté de journalisme à l'Université de Moscou, il est l'auteur de plusieurs ouvrages portant sur la théorie et l'histoire de la littérature et de la langue russes.

Si nous avons choisi ces quatre œuvres malgré leur hétérogénéité, c'est d'abord parce que l'amour est au cœur de leur sujet<sup>382</sup> - ce qui les distingue par ailleurs du reste de corpus – ensuite parce que cet amour est avant tout charnel. Ainsi, *Tipičnyj Petrov* nous raconte l'histoire d'un homme, mari fidèle heureux en ménage depuis 20 ans, qui commet pourtant l'adultère pour devenir un « don juan » (avec trois relations extra-conjugales avérées et une quatrième en vue)<sup>383</sup>. Mais en même temps sa conception de l'amour et de la femme évolue (connaître d'autres partenaires lui a permis de dépasser la dichotomie amour/femme idolâtrée vs sexe/femme consommée). Les Bruants d'Osokin évoque également un couple marié, mais

---

Pour la première fois la nouvelle paraît dans le magazine *Oktjabr'*, attribuée à Aist Sergeev (pseudonyme d'Osokin). SERGEEV, Aist. « Ovsjanki ». *Oktjabr'*, 2008, N°10. En ligne: <http://magazines.russ.ru/october/2008/10/se12.html>. Consulté le 17/07/2016.

<sup>381</sup> ÉDEL'STEJN, Mihail. « Éto kritika : Interv'ju s Markom Lipoveckim » En ligne: <http://www.litkarta.ru/dossier/lipovetsky-interview/>. Consulté le 19/07/2016. ; BAVIL'SKIJ, Dmitrij, « Znaki prepinanija N°49. Meždu sobakoj i volkom » En ligne: <http://www.topos.ru/article/1715>. Consulté le 19/07/2016.

<sup>382</sup> Notons, que dans le cas de *Tipičnyj Petrov*, le roman est clairement positionné par l'auteur comme une production sentimentale : « mauvaise littérature à l'eau de rose » (« ljubovnoe čtivo ») - c'est ainsi que l'auteur définit le genre de son roman. Cette note péjorative venant de l'auteur lui-même est significative et ce d'autant plus que la connotation négative du mot russe *čtivo* dépasse celle de l'expression française - « mauvaise littérature » (il s'agit toujours d'une production appartenant au domaine de la littérature contrairement au « čtivo »). On pourrait la considérer comme un moyen de défense face à des confrères littéraires: le sentimental apparaissant comme fortement dépassé voire dévalorisé aux yeux de certains critiques, cette note d'autodérision permettrait donc à Vladimir Novikov d'éviter d'éventuels reproches (Voir l'article d'Olga Slavnikova *Rendez-vous v konce milleniuma* où elle analyse la difficulté que pose le sujet sentimental aux auteurs contemporains. SLAVNIKOVA, Olga. « Rendez-vous v konce milleniuma ». *Novyj mir*, 2002, N°2. En ligne: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/2/slav.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/slav.html). Consulté le 19/07/2016.

<sup>383</sup> NOVIKOV, Vladimir. « Tipičnyj Petrov ». *Novyj Mir*, 2005, N°1. En ligne: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/1/nov2.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/1/nov2.html). Consulté le 14/07/2016.

dans le contexte très particulier des funérailles de l'épouse décédée prématurément. Sur le chemin funèbre entrepris par le mari pour amener en voiture le corps de son épouse vers le lieu de l'incinération, il raconte à son compagnon de route l'histoire de leur amour en lui donnant les détails de leur vie intime.

C'est *Un Mois d'Arcachon* qui se rapprocherait le plus d'un récit sentimental classique – dans sa version canonisée par le roman *Harlequin*, puisque nous avons à la fois un triangle amoureux entre un homme et deux femmes, une intrigue stéréotypée avec l'incontournable annonce de mariage à la fin<sup>384</sup>. Son sujet penche vers un type particulier du roman d'amour – roman érotique où la relation entre les protagonistes est centrée sur son aspect charnel – ce qui est mis en exergue par « la profession » du héros – un prostitué de luxe. Le roman de Turgenev va jusqu'à l'extrême dans l'inversion des rôles habituellement dévolus aux protagonistes: la femme, jeune veuve richissime habitant une villa au bord de la mer face à l'homme, danseur de rue et gigolo. D'après les codes du genre, de leurs ébats, simple rapprochement physique, naîtra une attirance amoureuse. Mais le happy end n'est pas donné d'emblée : le héros aime une autre femme tandis que sa patronne n'a toujours pas fait le deuil de son mari disparu dans des circonstances mystérieuses. Comme dans les meilleurs classiques du genre, dans ce roman de Turgenev, qui joue habilement de la variété des topos littéraires, l'intrigue sentimentale est ainsi doublée d'une énigme à résoudre.

Quant au cycle de nouvelles de Makanin, le lecteur pourrait être dupé sur le côté sentimental de l'intrigue face à un kaléidoscope de partenaires du héros et notamment la situation stéréotypée des scènes érotiques : le héros s'introduit la nuit dans une maison où dort une femme. Compte tenu du fait que le héros est un « vieux » (nous ne connaissons pas exactement son âge, mais il se considère - et il est considéré aux yeux de la société - comme « un vieux ») qui pénètre par effraction de nuit dans des maisons pour posséder à leur insu de jeunes femmes (elles ont entre vingt et trente-cinq ans), l'interprétation de son comportement peut largement prêter à confusion. Certes, le stratagème inventé par le héros qui apporte avec lui un bouquet, preuve d'une erreur involontaire, au cas où la femme se réveillerait et se débattrait (dans ce cas, il aurait invoqué une visite à sa *staruška*, mais se serait trompé de demeure) montre qu'il est conscient de son hypocrisie et du caractère immoral de ses actes. Pourtant, tout est fait dans le récit pour qu'il n'y soit pas question de violence sexuelle explicite : si la femme se réveille et n'accepte pas de passer à l'acte, le héros ne songe à

---

<sup>384</sup> TURGENEV, Andrej. *Mesjac Arkašon*. Moskva : Éksmo, 2008. 350 p.

aucune agression pour assouvir son désir : il s'esquive rapidement ; s'il passe à l'acte, l'attitude de la femme à son réveil ou dans la suite de l'histoire est exempte de signes d'outrage<sup>385</sup>. D'autre part, le héros sur lequel s'opère la focalisation, cherche à faire comprendre au lecteur, qu'au fond, c'est l'amour qu'il recherche auprès de ces jeunes femmes et qu'il en est sincèrement amoureux.

Nous l'avons dit, les œuvres du chapitre insistent sur le côté charnel de l'amour ce qui nous paraît d'autant plus intéressant que *Un Mois d'Arcachon* et *Un Petrov ordinaire* peuvent être considérées comme des romans à thèse, puisque leurs auteurs sont des critiques littéraires. Sans surprise, les textes de fiction de Kuricyn et de Novikov se voient souvent attribuer l'étiquette de « prose du critique littéraire » puisqu'ils sont, d'après certains critiques, une mise en pratique des idées, voire des projets du renouveau de la littérature russe portés par eux. Pour Asja Kramer, le projet d'*Un Mois d'Arcachon* n'est rien d'autre que la proposition d'un nouveau héros pour la nouvelle littérature russe. Voilà pourquoi il devrait être considéré comme « roman emblématique » (znakovyj roman) des années « zéro<sup>386</sup> ». Notons, qu'en effet, l'approche inédite de la sexualité manifestée par le héros de Turgenev, pourrait le rapprocher de son lointain prédécesseur - Sanin, héros du roman éponyme de M. Arcybašev, proclamé héros des temps modernes par ses adorateurs.

Si l'hédonisme assumé du héros d'*Un Mois d'Arcachon* pourrait être une partie du jeu postmoderne auquel se livre son auteur, pour Novikov, renouveler le concept de l'éros dans la littérature russe est une des ses grandes préoccupations à laquelle il a consacré plusieurs articles. « Pauvre éros » c'est ainsi qu'il qualifie la représentation classique de l'amour érotique dans la littérature russe, analysée dans l'article éponyme paru en 1998<sup>387</sup>, où Novikov affirme que l'image de l'amour érotique comme sensuelle et hédoniste, radieuse et joyeuse, sans rapport avec une problématique existentielle reste encore inconnue de la littérature russe à la fin des années 1990. En fait, le critique reproche à la littérature russe de charger depuis toujours le sujet sentimental d'une dimension « philosophique et

---

<sup>385</sup> L'absence d'agression explicite permet à certains d'avancer la thèse du consentement de la femme et de renverser la situation : ce serait donc elles qui séduisent le héros, qui laissent les portes entrouvertes et font semblant de dormir. Ce point de vue, qu'une lecture attentive dénonce facilement, est révélateur de la représentation de la sexualité féminine dans la conscience des masses, et non seulement en Russie (voir par exemple le texte de la quatrième de couverture pour la première édition de *La Frayeur* de 2006).

<sup>386</sup> KRAMER, Asja. « Mesjac Arkašon ». *Znamja*, 2005, N°3. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/3/kra16.html>. Consulté le 10/10/2016.

<sup>387</sup> NOVIKOV, Vladimir. « Bednyj éros : nepod"ëmnaja tema russkoj slovesnosti ». *Novyj mir*, 1998, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/1998/11/novik.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1998/11/novik.html). Consulté le 09/09/2016.

symbolique<sup>388</sup> ». En ce qui concerne la représentation de la sexualité, les auteurs russes privés des outils stylistiques appropriés et fidèles au « point de vue uniquement phallique » sont incapables de réussir une scène de sexe belle esthétiquement. À la fin de son article, Novikov propose une solution originale pour remédier à cette situation (et pourquoi pas, innover ainsi le concept de l'éros russe) à savoir donner la parole à la femme : introduire un deuxième point de vue, féminin, aussi bien dans la narration de l'histoire d'amour que dans les scènes érotiques. Ces réflexions se sont par la suite approfondies et enrichies dans une série d'articles publiés dans le cadre du Journal de deux écrivains (*Žurnal dvuh pisatelej*)<sup>389</sup>, fruit de la collaboration entre Vladimir Novikov et son épouse Olga, notamment connue comme auteur d'une dizaine de romans sur l'amour. Il faut dire que la collaboration des époux ne s'arrête pas là : en 2007, ils publient un livre constitué de deux romans – Tuer ? (*Ubit' ?*) dont l'auteur est Olga et Aimer ! (*Ljubit' !*) dont l'auteur est Vladimir, déjà paru en 2005 sous le titre Un Petrov ordinaire. Cette coédition avec le titre si équivoque vient à l'appui notre intuition sur la mise en application des idées exposées précédemment par le critique dans ses articles. Raison de plus pour inclure le roman – malgré son absence sur les listes des concours - dans le corpus de notre thèse.

---

<sup>388</sup> « Вопрос о чувствах героев неизбежно приобретает философское, символическое измерение и перерастает в вопрос о принципиальной возможности гармонии в этом мире». NOVIKOV, Vladimir. Ibid.

<sup>389</sup>Voir notamment, NOVIKOVA, Olga et NOVIKOV, Vladimir, « Androgin : Ženstennost' i mužestvennost' protiv babstva i mužlanstva ». Zvezda, 2008, N°1. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/1/no17.html>; NOVIKOVA, Olga et NOVIKOV, Vladimir, « Sladostrast'e potesnilo serdečnost'. Ili net ? ». Zvezda, 2007, N°3. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/3/no13-pr.html>. Consulté le 10/09/2016.



## *Réaction de la critique face à l'érotisme des œuvres*

Le degré d'érotisme étant élevé dans ces quatre textes, il est intéressant de voir quelle fut leur réception auprès de la critique russe forcée de réagir, compte tenu de la renommée de l'auteur, notamment dans le cas de Makanin et Kuricyn. Force est de constater que leurs œuvres furent accueillies bien différemment : *Un Mois d'Arcachon* avec son héros prostitué a provoqué moins d'embarras que *La Frayeur* avec son « petit vieux lubrique » (appelé ainsi par les époux Novikov). Pour le premier, les critiques ont noté sa vivacité et son optimisme débordant, sans pourtant prêter trop attention à l'écriture érotique, l'esquivant même au profit de l'écriture postmoderne et de l'écriture mainstream, dont le roman constitue un exemple<sup>390</sup>. Globalement sa réception a été plutôt positive. Pour *La Frayeur*, en revanche, l'accueil fut plus que mitigé : Vladimir Kozlov, au début de son article, constate que « ce roman fut rejeté par la critique russe<sup>391</sup> ». En effet, paru peu après le roman *Andegraund*, loué par la totalité de la critique, la publication du cycle est passée sous silence par la majeure partie de la critique russe. Rares furent ceux qui souhaitèrent en parler – pour y voir, par exemple, une crise du vieillissement et/ou l'assimiler à la production érotique voire pornographique<sup>392</sup> ; encore moins nombreux furent ceux à qui *La Frayeur* a paru digne d'intérêt. Parmi ces derniers, ce sont justement les époux Novikov qui ont porté une grande attention à l'érotisme du texte ; d'après ces critiques, le vieux Alabin doit être considéré comme une personnification de l'hédonisme absolu qui ne saurait se soumettre à une lecture réaliste.

Contrairement à *La Frayeur*, la nouvelle *Les Bruants* de Denis Osokin, fut appréciée de la critique, notamment par sa jeune vague. Certes, c'est la mythopoïétique de l'œuvre - si

---

<sup>390</sup> Voir notamment URICKIJ, Andrej. « Čelovečeskie priključenija ». *Družba narodov*, 2005, N°7. En ligne : <http://magazines.russ.ru/družba/2005/7/uri16.html>; IDILIS, Julija. « Recenzija na knigu Mesjac Arkašon A. Turgeneva ». *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2004, N°66. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/sh22.html>. Consulté le 16/07/2016.

<sup>391</sup> KOZLOV, Valerij. « Èkzistencial'nyj zadačnik ». *Voprosy literatury*, 2010, N°1. En ligne : <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/1/ko5.html>. Consulté le 16/07/2016.

<sup>392</sup> « Самое интересное, что “Испуг” можно прочитать и так — именно как дешевую, хотя и со специфическим душком, эротику. Причем скучноватую ». AGEEV, Aleksandr. « Graždanin ubegajuščij ». *Novyj mir*, 2007, N°5. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novi\\_mi/2007/5/aa17.html](http://magazines.russ.ru/novi_mi/2007/5/aa17.html). Consulté le 16/07/2016.

« Темные аллеи » Владимира Маканина — цикл рассказов “Высокая-высокая луна”, долго делавший “Новый мир” похожим на текстовую часть журнала “Loaded” (“Playboy” целомудреннее все-таки) ... Любопытна тенденция критики искать в этих текстах (теперь уже — в этом тексте) аллюзии и параллельные смыслы — чтобы только избежать конфузного прямого их прочтения ». KUZNECOVA, Anna. « Vladimir Makanin. Ispug ». *Znamja*, 2007, N°9. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/9/ku25.html>. Consulté le 16/07/2016.

chère à la critique littéraire russe - qui lui a valu tant d'éloges. Pourtant, cette mythopoïétique étant indissociable d'une représentation inédite de la sexualité - voire basée sur elle - les critiques ne pouvaient pas éluder la question de l'érotisme du texte. Ils s'accordent alors à relever l'originalité de l'approche de la sexualité proposée par Les Bruants où « l'érotisme va de pair avec des motifs nécrotiques et mystiques<sup>393</sup> », qui plongerait ses racines, d'après les critiques, dans la culture païenne<sup>394</sup>. Dans le monde fictionnel d'Osokin, dit, par exemple, Raisa Šillimat :

« эротика, неотделимая составляющая жизни, ... тесно сплетается еще и со смертью, образуя триединство жизни, смерти и эроса... свойственное древнему миру язычества, в котором нет страха смерти. Осокин спокойно констатирует, что эротическое не является ни запретным, ни стыдным, напротив, оно есть само естество<sup>395</sup> ».

Les critiques constatent donc l'originalité de l'approche d'Osokin touchant à la fois à la conception de la sexualité (de nature mystique comme le sont la vie et la mort) et à sa place dans la société (le corps et la sexualité remplacent le langage dans la communication sociale<sup>396</sup>). Pourtant, personne à notre connaissance n'a essayé de dépasser l'interprétation

---

<sup>393</sup> DAVYDOV, Danila. « Monologi i maski ». En ligne : [http://www.litkarta.ru/dossier/monologi-i-maski/dossier\\_2088/](http://www.litkarta.ru/dossier/monologi-i-maski/dossier_2088/). Consulté le 11/09/2015.

<sup>394</sup> De formation folkloriste, Denis Osokin se passionne pour l'héritage culturel de groupes ethniques de langue finno-ougrienne peuplant jadis la région du nord-ouest russe, en particulier pour les Mériens, groupe ethnique disparu aujourd'hui, après son assimilation par les Russes. Ainsi, les protagonistes des Bruants se définissent comme des autochtones appartenant au peuple mérien à forte identité nationale, très attaché à sa terre natale, qui continue de vivre selon les coutumes et les croyances traditionnelles, si différentes de celles des Russes. Néanmoins, la prose d'Osokin est loin d'être une reconstruction de la culture mérienne aujourd'hui disparue, puisqu'en s'en inspirant l'auteur donne sa version personnelle de ce à quoi elle pourrait ressembler aujourd'hui. Ainsi, le rite funéraire décrit dans la nouvelle est pure invention de l'auteur, même si l'on peut y trouver un écho lointain des pratiques slaves.

<sup>395</sup> ŠILLIMAT, Raisa. « Denis Osokin. Ovsjanki : Dvadcat' sem' knig ». Zinziver, 2012, N°1. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zin/2012/1/r14.html>. Consulté le 14/07/2016.

Voir, également, l'article de Valerija Pustovaja, que nous tenons, par ailleurs, remercier de nous avoir conseillé cette œuvre d'Osokin. PUSTOVAJA, Valerija. « Svjato i tat' ». Novyj mir, 2009, N°3. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2009/3/pu11.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/3/pu11.html). Consulté le 19/07/2016.

<sup>396</sup> Ce qui est illustré par la scène du dialogue muet entre Aist et sa collègue Zoja : en guise de salut, Aist met son petit doigt dans la bouche de Zoja qu'elle mord doucement. A son tour, elle met son doigt dans son sexe et touche le nez d'Aist pour y déposer son odeur. Les partenaires ferment les yeux et se déroule un dialogue tacite : « все это означало: как дела зююшка? все хорошо? рад тебе! ты умница! будем жить!.. — здравствуй аист! доброе утро! ты хороший! береги себя!.. ». SERGEEV, Aist. Op. cit.

L'expression du corps l'emporte sur l'expression orale. Bien que la communication entre Aist et Zoja prenne la tournure des préliminaires, nous remarquons que toute connotation du plaisir sexuel en est exclue à l'instar de quelconque connotation péjorative. Au contraire, la mise en discours de ce dialogue montre son caractère affectif grâce au recours à des diminutifs, des compliments, des formules de politesse (dont une - « budem žit' »/ « on va vivre » - relie clairement la sexualité à la notion de vitalité).

mythopoïétique de la sexualité chez cet auteur, pour réfléchir à son originalité par rapport à la tradition russe<sup>397</sup>.

L'impression laissée par les articles consacrés aux œuvres analysées ici fait penser que la majeure partie des critiques contemporains, à l'instar de leurs prédécesseurs, a toujours du mal à accepter dans une œuvre littéraire la présence de scènes de sexe explicitées, d'autant plus à caractère hédoniste. La tendance à vouloir « cataloguer » les textes comme pornographiques ou érotiques, simplement parce qu'ils parlent de sexe confirme, à notre avis, cette hypothèse<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> Excepté Avdot'ja Smirnova qui a interrogé Denis Osokin sur le caractère explicitement sexuel de de son écriture. Voir « Škola zloslovija. Gost' : Denis Osokin ». En ligne : <http://www.ntv.ru/video/302201/>. Consulté le 24/10/2015.

<sup>398</sup> Curieusement, on pourrait y voir une similitude avec la réaction de la critique littéraire face à la littérature « érotique » du déb. du XXe (qu'illustre, par exemple, le livre de Grigorij Novopolin intitulé *Elément pornographique de la littérature russe*, 1909). Sur ce sujet voir, par exemple, NIQUEUX, Michel. « La critique marxiste face à l'érotisme dans la littérature russe (1908-1928) ». *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque de juin 1989 organisé par l'Université de Lausanne, édités par L. Heller, Berne : Peter Lang, 1992, p. 83-90.

### *Verbalisation problématique du sexe*

Nous savons que la présence du sexe dans un récit n'en fait pas pour autant une œuvre érotique ou pornographique, tout comme l'habit ne fait pas le moine<sup>399</sup>. Dans la critique littéraire, il est couramment admis que c'est la manière de représenter le sexe qui permet de distinguer les écritures érotique et pornographique : si la première nuance le but commun, l'excitation des sens, l'enveloppe d'esthétique, suggère plus qu'elle n'impose, l'écriture pornographique privilégie la transparence du langage, censé s'effacer devant le spectacle donné à voir. Pourtant, les études contemporaines - qui préfèrent parler des différents types de discours (discours érotique et discours pornographique) - constatent une confusion des pratiques discursives dans la littérature et la culture d'aujourd'hui, qui rend tout jugement sur la nature des scènes de sexe - déjà a priori subjectif et interprétatif - très difficile, voire dénué de toute utilité pratique. Vouloir décider aujourd'hui si un texte littéraire comportant des descriptions d'ébats sexuels doit être qualifié de littérature pornographique ou érotique (et donc censuré ou non) n'a plus beaucoup d'intérêt en soi contrairement à l'analyse discursive de ces séquences.

Dans le cas des œuvres russes (en général et non seulement analysées ici), cette problématique est d'autant plus intéressante que l'absence du discours érotique écrit dans la culture russe est pointée du doigt par tous les chercheurs qui se sont penchés sur le sujet, ce qui a été déjà mentionné dans l'introduction. En son absence - faut-il rappeler qu'à l'époque du réalisme socialiste régnant, il n'était pas question d'élaborer un discours du corps autre qu'idéologiquement subordonné - la verbalisation du sexe s'effectue, donc, grâce au recours au registre bas de la langue (dont joue habilement le courant postmoderne) ou à des termes scientifiques et médicaux.

D'après V. Novikov, après la libéralisation des mœurs et la libération de la littérature des étreintes de la censure dans la Russie postsoviétique, cette situation reste inchangée: après avoir analysé le discours du sexe chez V. Aksënov, A. Kabakov, D. Lipskerov, V. Makanin et V. Popov et noté le recours systématique des auteurs au langage obscène et médical dans les scènes de sexe, le critique affirme en conclusion : « Et de toute façon, il faudra encore beaucoup de temps à notre littérature érotique pour combler le vide qui sépare la « physique »

---

<sup>399</sup> Et si Avdot'ja Smirnova emploie le terme de soft-pornographie à propos des Bruants, elle vise uniquement les passages évoquant un rapport charnel. On y retrouve, en effet, les éléments classiques de la production pornographique avec la domination masculine, le voyeurisme, le caractère brut des rapports etc.

du corps de la « métaphysique » de la relation amoureuse, pour maîtriser ce qui relie le « haut » et le « bas »<sup>400</sup> ».

Ainsi, à l’instar des auteurs des générations précédentes, pour les contemporains, vouloir verbaliser le désir sexuel en dehors de l’obscénité et de la physiologie, revient à partir d’une page blanche, sans l’appui d’un héritage culturel qui eût existé dans la culture russe. Analysons l’écriture des scènes de sexe dans le corpus choisi : le début du XXIe siècle, apporte-il un renouveau de l’érotisme littéraire russe ?

La nouvelle *Boržomi* (*Boržomi*) de Makanin semble reprendre la réflexion de V. Novikov en nous montrant un Alabin incapable de tenir un discours coquin pour pimenter sa relation avec Vika, ce que cette dernière lui demande. Devant cette requête, le vieil homme, complètement désemparé, se sent impuissant et mal à l’aise. La jeune femme aimerait, en fait, qu’il verbalise son désir de la pénétrer, de la posséder, ce qui échappe totalement à Alabin puisqu’il n’y voit pas l’utilité de mettre les mots sur ses actes, et qu’il n’en a pas non plus les capacités, puisque son vocabulaire thématique n’est constitué que de mots obscènes<sup>401</sup>. Sa

---

<sup>400</sup> « И вообще нашей эротической словесности долго придется преодолевать разрыв между “физикой” и метафизикой любовных отношений, постигать то, что связует “верх” и “низ”... ». NOVIKOV, Vladimir. « Bednyj èros : nepod"ëmnaja tema russkoj slovesnosti ». Novyj mir, 1998, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/1998/11/novik.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1998/11/novik.html). Consulté le 14/07/2016.

Nous sommes peu surprise de voir que dans son propre roman Novikov revient sur cette problématique de la bouche même de son héros : celui-ci cite un extrait tiré d’un livre trouvé par hasard dans la chambre de son fils. Il ne précise pas le titre mais donne les noms des auteurs - E. Bunina et X. Dostoevskij – pour faire comprendre qu’il s’agit pour lui du style représentatif d’une littérature russe à succès (est-ce une allusion à A. Turgenev, et par conséquent une critique de son discours érotique ?) :

« Открываю на первом попавшемся месте: “...черная выгребная яма вагины”. Бр-р-р! Еще на одну страничку заглядываю: “„А теперь мы будем ...баться”, — сказал Тяпа”.

Да, страшно оригинально. Нет, извините, меня это не заводит, не возбуждает. Это я и так из каждой подворотни слышу. Мне бы что-нибудь тонкое, нежное — как наши с тобой псковские июньские речи ».

Petrov, à l’instar de son auteur renie le langage ordurier de la rue, pour lui opposer la finesse des dialogues/étreintes sensuels avec sa première maîtresse.

<sup>401</sup> « Она шла навстречу, она помогала:

— Я, мол, тебя сейчас...

— Отдрючу? — Старый мудака не нашел сказать ничего лучше.

— Фу!

Я почувствовал на лбу испарину. Бедная моя лексика!.. Да что же! Да как же ей сказать? » MAKANIN, Vladimir. « Boržomi ». Ispug, Moskva : Geleos, 2006, p. 171.

proposition d'utiliser une expression de discours ordurier est aussitôt rejetée par la jeune femme. Finalement elle lui viendra en aide en suggérant ce qu'elle veut entendre :

« — Темный какой! Ей-богу!.. Ну, ты же понял — прежде! Прежде чем вставить.

Скажи: *я сейчас тебе вставлю.*

— Я и так вставлю.

— Само собой... Но ты скажи. Ты произнеси. Медленно и с этакой, мол, подначкой:

СЕЙЧАС... Я... ТЕБЯ... ЗАТРАХАЮ<sup>402</sup> ».

Si le héros de la nouvelle peut manquer de mots, en tant que narrateur de son histoire, il ne peut pas faire assaut de discrétion face à des scènes de sexe qu'il doit transposer textuellement.

Il lui faut donc recourir à des moyens lexicaux neutres, à commencer par le verbe qui désigne l'acte même. Comme le note dans son Dictionnaire de nouveaux mots à la mode V. Novikov, c'est au verbe familier *trahat'sja* (baiser) que revient la tâche de définir l'acte d'amour charnel dans le discours érotique contemporain<sup>403</sup>. Il en va de même des verbes correspondant à la pénétration et à l'orgasme : aussi connotés que le verbe *trahat'sja*, la majeure partie des narrateurs préfèrent l'éviter. Le roman de Turgenev qui en use abondamment, fait exception. Pourtant, le type de lexique est rarement employé pour parler de sa relation avec El'za (on note un recours au langage métaphorique bien qu'évocatrice). Tandis que le cas de La Frayeur se présente comme particulier : ainsi, par exemple, dans leur article, les époux Novikov font l'éloge de l'écriture érotique de Makanin ; ils y voient une prouesse de l'auteur qui parvient à érotiser l'écriture : « Le discours de La Frayeur est imprimé de l'érotisme, sur le plan de l'intonation et de la syntaxe. Le rythme des phrases courtes, des répétitions, des ellipses. Un discours mis à nu, sans fioriture, sans artifices livresques<sup>404</sup> ». Pour Aleksandr Ageev, il en va tout autrement : « le discours de cette œuvre est intentionnellement simplifié, abaissé ; parfois l'auteur n'utilise presque pas de verbes. Dans son discours, il y a – intentionnellement - trop de physiologie primitive (her-naher-

---

<sup>402</sup>Ibid.

<sup>403</sup> NOVIKOV, Vladimir. Slovar' modnyh slov: biblioteka modnoj žizni. Moskva : Zebra, 2005. 155 p.

<sup>404</sup> « И язык “Испуга” насквозь эротичен, на уровне интонации и синтаксиса. Толчки коротких фраз, повторы, эллипсисы. Нагая речь, без декоративных одежек, без книжной бижутерии ». NOVIKOVA, Olga et NOVIKOV, Vladimir. « Sladostrast'e potesnilo serdečnost'. Ili net ? ». Zvezda, 2007, N°3. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/3/no13-pr.html>. Consulté le 15/07/2016.

zaher-babec et ainsi de suite). C'est loin d'être « une simplicité élevée », c'est quelque chose d'autre<sup>405</sup> ».

Pourtant, à notre avis, la critique d'Ageev qui vise le style général de l'œuvre ne se justifie pas pour l'écriture des scènes de sexe dont la majorité fait recours à la métaphore, à l'ellipse et autres figures de style sans utiliser le lexique du coït. Seule une scène fait exception, où on voit apparaître dans le discours du narrateur des verbes comme *vstavit'* (emploi unique) ; d'autre part, si ce type de lexique est utilisé par d'autres personnages, Alabin ne l'approuve pas justement (comme dans la scène avec Vika (citée précédemment) ou encore avec le médecin qui utilise le mot cité par le critique Ageev, babec ).

L'incapacité d'Alabin de trouver les mots qui conviennent (épuisé, il commence à lui parler des souffrances amoureuses et avoue son amour) apporte une touche comique à la scène du dialogue cité, auquel contribue l'inversion des rôles (c'est la femme qui apprend à l'homme ce type de discours). Cette situation – avec une femme habile à tenir un discours poivré pendant ou pour désigner l'acte sexuel face à un homme qui en est incapable – semble être un lieu commun chez les quatre auteurs analysés. Ainsi, chez Novikov, l'une de ses maîtresses arrivée au point culminant de son désir pour Petrov aura recours au même verbe obscène, dont l'emploi est vivement critiqué par lui auparavant. Chez Turgenev, El'za utilise encore ce verbe pour désigner son activité principale avec Tancor qui, exerçant son droit de narrateur, le censure dans son récit : « Ce n'est pas « baiser » qu'elle dit. Elle prononça un mot plus franc qui s'envola de sa bouche en toute simplicité<sup>406</sup> ». En l'absence de langage approprié ni marqué, ni connoté négativement, les personnages féminins semblent donc plus à l'aise avec l'emploi de termes vulgaires, alors que les protagonistes masculins lui préfèrent, soit le silence, soit les mots d'amour.

La censure à laquelle procèdent les narrateurs face à la liberté langagière de la femme peut également prendre la forme d'une autocensure. C'est ainsi que l'on pourrait interpréter la description d'une scène de sexe oral dans Un Petrov ordinaire de Novikov où le dernier mot

---

<sup>405</sup> « ... язык этого опуса намеренно упрощенный, сниженный, иногда чуть ли не назывными предложениями пишет автор. Слишком много — и нарочито много — примитивно-физиологического в языке (хер-нахер-захер-бабеч, далее везде). И это не “высокая простота”, это что-то другое ». AGEEV, Aleksandr. Op.cit.

<sup>406</sup> « Она сказала не «трахаетесь», она произнесла более откровенное слово, спорхнувшее с ее губ тоже совершенно естественно ». TURGENEV, Andrej. Op. cit., p.36.

qui ne peut être que celui de *končit'* (finir dans le sens de jouir) est remplacé par trois points de suspension :

« А женщина внизу уже перешла от слов к делу, пустилась в свой смелый и страстный путь. Можно ли будет потом ее на колени к себе пристроить? Вита раньше меня соображает, что ее большому телу в этой тесноте не разместиться, и не отпускает меня уже до конца. Догадываюсь, что и ей вполне... Целую жизнь прожил, а не знал, что женщина может таким путем не только начинать любовную забаву, но и... ».

Ce fait d'autocensure est d'autant plus étonnant qu'il émane de l'auteur de l'article *Pauvre éros* prônant pour la création du discours érotique russe.

Une situation semblable concerne le corps, notamment les organes génitaux. Si les parties érotisées, telle la poitrine, peuvent être évoquées, l'ellipse est la figure de style la plus utilisée lorsqu'il s'agit du sexe des partenaires, notamment du sexe féminin. Le sexe masculin peut – mais cela reste rare - être mentionné par le terme familier *člen* ; le sexe féminin peut être évoqué de deux manières opposées qu'illustrent les œuvres de Novikov et Turgenev. Ainsi, la seule fois où Petrov évoque le vagin d'une maîtresse, il l'appelle *bezdna* (abyme). Chez Turgenev, Tancor désigne le sexe d'El'za par des expressions métaphoriques comme giron (*lono*), humidité bruyante (*čavkajuščaja vлага*), ornière bruyante (*čvakajuščaja koleja*)<sup>407</sup>. Deux exemples et deux extrêmes : de la poétisation idéalisant (le mot *bezdna* est couramment utilisé pour parler d'un infini mystérieux) à la simple physiologie peu esthétique mais très évocatrice.

Le discours érotique des Bruants, propose une version très intéressante, puisqu'il combine justement les deux manières d'exprimer la sexualité – poétique et vulgaire – dont l'effet laisse le lecteur perplexe. Voici, par exemple, comment Miron décrit l'intimité de son épouse : « les trois ouvertures de Tanja étaient toutes fonctionnelles. Et c'est moi qui en ai levé les scellés<sup>408</sup> » ; ou encore, décrivant une soirée festive arrosée à la vodka : « devinez ce que Tanioucha mangeait. moi tout simplement. elle buvait un verre de vodka et je lui mettais aussitôt dans la bouche<sup>409</sup> ». Les termes familiers tels *otverstija*, *sunut'*, bannis du discours

---

<sup>407</sup> On reviendra sur cet aspect physiologique dans la suite du chapitre.

<sup>408</sup> « все три отверстия у танюши были рабочие. и распечатал их именно я ».

<sup>409</sup> « танюша закусывала угадайте чем? прямо мной. рюмку выпьет — я ей сразу же суну в губы ».



érotique à l'ambition littéraire, perdent ici de leur caractère vulgaire, grâce à la juxtaposition au vocabulaire très littéraire (*raspečatat'*) ou, grâce à la substitution du deuxième terme de l'expression stéréotypée, perçue comme grossière par un autre (« mettre dans les lèvres » au lieu de la bouche).

Cette combinatoire (le vulgaire+le poétique) - qui n'est pas sans rappeler l'écriture des auteurs comme Eduard Limonov, Mihail Armalinskij et Aleksandr Zinov'ev, prédécesseurs de la vague postmoderne - apparaît également dans la composition de l'image par l'association de détails d'ordre physiologiques à un détail poétisant : par exemple, Aist nous parle de l'odeur de jasmin émanant du sexe de la jeune prostituée Rimma en le juxtaposant à l'évocation de son clitoris : « Devant nous elle mettait de l'huile essentielle sur les poils luisants au-dessus de son clitoris<sup>410</sup> ». Ici, le terme anatomique voisine avec l'évocation de la senteur florale interpellant le sens esthétique du lecteur<sup>411</sup>. Le discours érotique d'Osokin, qui oscille entre les registres linguistiques, pourrait être compris comme une illustration parfaite de la dualité qui caractérise le vocabulaire de la vie érotique russe, encore aujourd'hui. Autrement, étant donné qu'il s'agit, de toute évidence, d'une démarche consciente de la part de l'auteur, on peut croire à une tentative d'innovation du langage de l'amour charnel de sa part.

A lire les aventures des protagonistes des œuvres citées, nous n'avons aucun doute sur leur amour du plaisir charnel, sur leur maîtrise de *l'art erotica* : des positions et des pratiques sexuelles se marient à l'infini, jusqu'à celles qui étaient perçues comme connotées négativement, et qui peuvent encore l'être<sup>412</sup>. Si les comportements sexuels des protagonistes aussi transgressifs qu'ils puissent paraître du point de vue de la morale (et de la légalité dans le cas d'Alabin) montrent leur liberté dans le rapport à la sexualité, l'expression verbale du désir n'en est pas encore au point. L'insistance avec laquelle la question du discours érotique revient chez les auteurs analysés montre, à notre avis, qu'il s'agit d'une pierre d'achoppement pour ceux qui s'engagent dans la verbalisation du désir et du plaisir qui l'accompagne et qu'ils en sont conscients.

---

<sup>410</sup> « она при нас поводила эфирной палочкой по блестящим волосам — шепоткой нависавшими над клитором ».

<sup>411</sup> Il est à noter qu'Osokin est le seul parmi d'autres auteurs à mentionner cette partie de l'organe sexuel féminin.

<sup>412</sup> Voir par exemple les jeux du couple des Bruants : « — так-то если посмотреть — что только мы с ней не делали: вытирали попы друг другу — любовничали в подъездах как подлые дети — выражались во время любви... ».

## Question de l'émotion érotique

Logiquement, pour respecter l'évolution cohérente de l'acte sexuel, le narrateur devrait suivre dans l'ordre naturel son déroulement: désir naissant, passage à l'acte, accouplement, orgasme et euphorie post-coïtale. Or, sauf pour les œuvres explicitement érotiques ou pornographiques, les narrateurs respectent rarement ce schéma : en règle générale, ils omettent dans leur discours certaines étapes, notamment l'étape centrale - l'accouplement. Autrement dit, l'œuvre positionnée comme de la bonne littérature, ne traite en règle générale que des préliminaires/désir et de l'euphorie orgasmique/plaisir.

Dans cette optique, le fait que chez les auteurs de ce chapitre, l'acte sexuel n'est décrit que partiellement ne surprend guère. Ainsi, chez Makanin, la quasi-totalité des scènes de sexe se réduit à leur mise en situation – Alabin assis sur le lit de la femme observant sa beauté – et à leur fin – cri poussé au moment de l'orgasme. La phase coïtale est totalement éludée. Novikov, lui, ne décrit que le début des préliminaires ; chez Osokin, l'acte est plus suggéré que décrit ; quant à Turgenev, il résume l'acte sexuel par trois verbes principaux qui en indiquent les différentes phases. Il en découle que, si le silence ne domine plus la vie intime des héros littéraires, on ne peut toutefois prétendre que ces œuvres en soient complètement exemptes.

Compte tenu de ce qui vient d'être dit ci-dessus, sur l'attitude des auteurs face à une scène de sexe, ainsi que sur l'absence de moyens linguistiques adaptés, le recours à l'ellipse de la part des narrateurs surprend à peine pour ce qui concerne le coït-même. Mais pour l'émotion érotique, l'ellipse paraît moins évidente. Or, éluder l'étape finale, l'orgasme, est un motif commun aux quatre œuvres analysées.

Des exemples manifestes nous sont donnés par *La Frayeur* et *Un Petrov ordinaire* où la scène de sexe explicitée est soit abrégée intentionnellement par le narrateur soit est interrompue dans le fil de la narration (Alabin se fait démasquer et chasser). Revenons, donc, à la séance de sexe oral entre Petrov et sa partenaire, abrégée par trois points de suspension, que nous évoquons à la page précédente. Nous avons vu que raccourcir la scène permet au narrateur de ne pas utiliser le verbe *končit'* connoté en russe, mais de laisser le lecteur le dire à sa place. En fait, le narrateur joue de la polysémie du verbe (dont la signification initiale est « finir »), d'où le double sens de la dernière phrase de la scène : « Je vécus toute ma vie sans savoir qu'une femme peut aussi bien commencer par ce moyen le jeu voluptueux que

le...<sup>413</sup> ». Ce jeu de mots très réfléchi est en quelque sorte l'illustration de l'écriture sexuelle chez Novikov, où le verbe avec la réflexion l'emporte sur l'émotion et le corps. Il faut savoir que la scène en question se déroule dans les toilettes pour femmes de l'opéra où Vika amène Petrov, les deux pris d'un désir soudain. Cette scène prometteuse (le sexe aux toilettes est un lieu commun pour la littérature du genre) se vide pourtant de son sens dans le récit de Petrov, puisqu'au lieu de se concentrer sur l'émotion érotique qui l'emporte, il évoque des souvenirs désagréables qu'éveille la scène en lui<sup>414</sup>, et conclut par son jeu de mots. Si une personne devait être soulevée par l'euphorie érotique dans cette scène, ce n'était certainement pas lui. Il en va de même pour les autres scènes qui fonctionnent comme des tableaux vivants, et s'achèvent brusquement avec la chute de la métaphore<sup>415</sup>. Belles stylistiquement parlant, elles sont loin de l'être par leur qualité érotique : l'émotion, la tension érotique se volatilisent derrière la métaphore très réfléchie car si l'écriture érotique redoute la transparence, elle redoute également l'opacité discursive abusive qui cache l'acte derrière la beauté des mots.

Pourtant, la physiologie avec le naturalisme sont aussi étrangers à l'érotisme qui évite le réalisme de la chair. Voici pourquoi les corps, notamment le corps de la femme, apparaissent exempts de toute notion physiologique, surtout d'un aspect négatif : aucun détail d'odeur, de

---

<sup>413</sup> « Целую жизнь прожил, а не знал, что женщина может таким путем не только начинать любовную забаву, но и... ».

<sup>414</sup> Petrov est projeté dans un souvenir d'enfance : lui, petit avec sa mère au cinéma, obligés de quitter la salle puisqu'il a envie d'aller à la selle. Enfermé avec sa mère dans une cabine des toilettes pour femmes, le petit Petrov, pris de honte, n'y arrive pas. Ce qui nous frappe ici, chez l'auteur qui prône l'épanouissement érotique de la littérature russe, est cette association des images où nous retrouvons des idées clés de la conception désapprouvée de la sexualité : toilettes/défécation pour le dégoût ; honte avec la culpabilité et la figure de la mère comme épice de tout.

<sup>415</sup> Avec son épouse : « Чтобы вытащить лентяя из постели, затевается невинная игра, где у партнерши две белые фигуры, а у партнера — одна. Но как только розовые кончики встретились, игра немедленно прекращается. Победительница снова надевает майку и гордо удаляется ».

Avec la maîtresse Vita : « Моя роль оказывается несложной, сидячей, а Вита встает большими ступнями на края ванны и приседает на корточки. Вот какая бывает пантомима на двоих! Полная открытость с обеих сторон. Только бы не потеряла равновесие моя красавица, когда судорога по ней пройдет ».

bruit ou de grain de peau désagréable ne doit gêner la perception de la scène<sup>416</sup>. Or, les œuvres analysées mettent toutes en avant des détails physiologiques dans les scènes de sexe<sup>417</sup>.

Chez Novikov, la présence du corps biologique est une approche intentionnelle de grande ampleur : le regard du narrateur scrute le corps féminin qui s'offre à lui, pour noter ses marques de vie, comme par exemple des traces d'épilation, de lingerie, des vergetures de grossesse, des cheveux décolorés, une pâleur bleutée de la peau etc. En fait, si Petrov perçoit tous ces détails, généralement omis dans le focus du désir érotique, c'est parce que pour lui il s'agit des signes de vie indispensables à l'érotisation du corps féminin.

Chez Osokin et Turgenev c'est le côté physique de l'acte qui est scénarisé grâce, notamment, à l'évocation des bruits qui vont avec : aussi désagréables apparaissent-ils, sont mis en valeur comme indissociables du plaisir de l'accouplement<sup>418</sup>. Par exemple, dans *Les Bruants*, Miron fait écouter à Aist l'enregistrement d'une fellation que lui a faite Tanja : « j'appuyai sur le grand bouton bleu. quelque chose d'incompréhensible s'entendit. miron aleksieevitch prit le téléphone de ma main et augmenta le volume. des bruits bizarres venaient de son téléphone<sup>419</sup> ».

Il explique avoir toujours demandé à son épouse d'accompagner la fellation par ce bruit très peu esthétique qu'il trouvait, de toute évidence, fortement excitant ; ce que semble approuver Aist puisqu'il le compare à une musique expressive : « les cris des bruants se mélangeaient à la musique savoureuse de Tanja que diffusait le portable<sup>420</sup> ». Chez Turgenev,

---

<sup>416</sup> Sur ce point l'érotisme semble s'accorder avec la pornographie. Voir, par exemple, le chapitre « La pornographie et le réel » dans Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris: La Musardine, 2014. 394 p.

<sup>417</sup> L'insistance avec laquelle les auteurs reviennent sur le côté physique du sexe pourrait être mise en rapport avec l'approche spécifique de la sexualité caractéristique de V. Rozanov, figure emblématique du renouveau de l'érotisme voulu par l'Âge d'argent. Pourtant, l'exaltation de Rozanov devant l'aspect physiologique de la sexualité était indissolublement liée au culte de la procréation (voir, notamment, son livre *Opavšie list'ja*, 1913 – 1915). Or, la procréation est absente chez les couples de protagonistes analysés.

Sur ce sujet voir, par exemple, MATIČ, Olga. *Érotičeskaja utopija : novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*, Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 397 p. Notamment, le chapitre 7. « Vasilij Rozanov. Slučaj amoral'nogo procrecionista ».

<sup>418</sup> Une seule scène chez Makanin évoque le bruit sexuel, mais avec une fonction narrative : Alabin se fait démasquer à cause de ce bruit et l'acte s'interrompt.

<sup>419</sup> « я нажал на большую синюю кнопку. что-то невнятное раздалось. мирон алексеевич взял телефон у меня из рук — и прибавил громкость. из телефона шло какое-то хлопанье-хлюпанье ».

<sup>420</sup> « ... окрики овсянок вплетались в танину сочную музыку - льющуюся из мобильного ».

Certes, dans un discours pornographique et érotique, on peut s'attendre à des sons produits lors d'une fellation. Mais ce bruit marquerait l'excitation et le plaisir éprouvé par l'un, ou l'autre des acteurs, voire les deux. Alors

comme nous l'avons vu, le bruit est évoqué par l'adjectif qualificatif de nature onomatopée (*čvakajuščij, čavkajuščij...*).

Pourtant, l'intrusion voulue du corps biologique dans le discours érotique n'a aucun effet sur l'émotion de la scène : en fait, chez Novikov, Osokin et Turgenev, l'excitation du héros face au physique n'est nullement rendue dans le récit qui en est fait. Ainsi, dans la scène de l'écoute de l'enregistrement (qui est, par ailleurs, proche du voyeurisme pornographique donc à fort potentiel existant) la valorisation du physique, de l'aspect charnel de l'acte sexuel se confronte à l'absence totale d'émotion érotique : tristesse et douleur constituent la tonalité dominante de la scène puisque Miron pleure en écoutant la bande son et Aist, bien qu'il compare le bruit à une musique, le trouve d'une tristesse insupportable : « des sons insupportablement forts, intolérablement tristes remplissaient mon oreille<sup>421</sup> ».

Il en va de même pour une autre scène de fellation, bien que son souvenir fasse sourire Miron. À nouveau, la charge émotive de la scène est loin d'être liée aux plaisirs érotiques, car dans un premier temps elle est dominée par le rire et dans second temps, elle aboutit à l'évocation des ravages physiologiques d'une beuverie. La gaieté de l'ivresse lors de la fellation pourrait accentuer la tension érotique ; il n'en est rien et la nausée évoquée ne saurait la provoquer !

A cet égard, Un Mois Arcachon paraît également très significatif, car l'absence d'émotion érotique y est particulièrement visible – elle apparaît entre autres par le recours à la métaphore filée qui donne une image de sexe déshumanisé, automatisé - ce qui crée une sorte de dissonance avec la flamboyance de l'activité charnelle du héros (ses orgasmes sont innombrables)<sup>422</sup>. Si l'émotion érotique est absente des descriptions de scènes de sexe chez Turgenev, il s'agit, à notre avis, d'un choix délibéré de la part du narrateur. Analysons la scène des fantasmes de Tancor qui est centrée sur la description d'un jeu de rôles inventé par

---

que le bruit fait par Tanja ne respecte pas ce code d'autant plus que par sa nature, peu esthétique, il fait partie des sons tabouisés socialement (Miron a dû forcer Tanja à le faire).

<sup>421</sup> « мне в ухо лились — нестерпимо громкие нестерпимо печальные звуки ».

<sup>422</sup> Contrairement à ce l'on pourrait croire, c'est El'za, femme achetant son plaisir, qui renie une telle vision déshumanisée du sexe :

« Эльза, но и наши тела — механизмы. ... Или секс взять. Механическое действие. Как две водяные помпы... ».

— Для меня секс — не механическое действие, — отрезала Эльза... ». TURGENEV, Andrej. Op. cit., p. 176.

le couple : trois chambres à coucher, trois scénarios à jouer. Deux d'entre eux supposent l'inversion des rôles entre dominé/dominant, et le troisième imagine l'égalité des partenaires, propice à la recherche d'un plaisir accentué par son retardement, plaisir du désir. La particularité de cette scène repose sur la description de la partie fantasmée de l'acte avec l'émotion pré-orgasmique éprouvée par Tancor. Ainsi, par exemple, il nous dit revoir toutes les femmes connues et inconnues qui lui apparaissent à tour de rôle, à l'instar des héroïnes romantiques du XIXe : dans un kiosque du jardin en fleur, avec la vue sur un lac de cygnes, une femme au genou rose enveloppé d'un bas blanc en dentelle... L'image créée possède, en fait, une haute qualité érotique, à laquelle contribue l'accélération du rythme annonciateur de l'extase :

« С одной я встречаюсь в цветущем саду, влеку на террасу с видом на лебединое озеро, осторожно беру ее за розовое колено, по которому трепещет сетчатая тень белых перил; когда я стягиваю с нее в беседке ажурные чулки, это уже другая; тут же является следующая; чем ближе к оргазму, тем быстрее они мельтешат-сменяются, пока сперма не бьет из меня густыми комками...<sup>423</sup> ».

Et pourtant, cette description ne peut être considérée comme érotique : le héros-narrateur ne le permet pas. Comme le montre l'extrait cité, à l'image érotique s'oppose brusquement l'évocation de la physiologie de l'éjaculation ; par deux fois le narrateur use de l'effet de choc pour abrégé ces scènes érotiquement chargées, voire les ridiculiser. Ainsi, dans une autre description, après avoir usé d'une belle métaphore pour évoquer la volupté des étreintes, le narrateur en juxtapose une autre, d'une vulgarité exemplaire, qui brise la métaphore, pour transformer le lit des amoureux en arène de cirque :

« Не вынимая цветка из вазы, я вставал с кровати, она цеплялась мне за шею, я держал на весу ее большое тело, шагал к бару, она наливала мне выпить или вставляла в зубы сигарету, и мы падали обратно. Я вертел ее на члене в ритме горячей картофелины. Среди европейских уличных популярен аттракцион с раскаленной картофелиной или яйцом — артист жонглирует обжигающим шаром, такой вот был ритм<sup>424</sup> ».

Dans la prolongation de la scène de séduction romantique évoquée ci-dessus, le procédé est identique : la scène est coupée net pour verser dans une caricature à l'humour de corps de

---

<sup>423</sup> TURGENEV, Andrej. Op. cit., p. 136.

<sup>424</sup> Ibid., p. 135.

garde qui transforme l'érotisme en grotesque<sup>425</sup>. Notons justement cet effet d'humour recherché par le narrateur à deux reprises. Ceci nous amène à réfléchir sur ce mélange entre sexualité, vulgarité et ridicule. Dans son étude du libertinage dans la culture russe, A. Lalo évoque le burlesque grotesque, spécifique pour la représentation russe de la sexualité à l'instar du discours du silence :

« A tradition of representation associated with the burlesque, which enables the author to present carnality and erotisme in a deliberately ludicrous way, often using the grotesque to distract the reader from noticing an author's uneasiness in treating carnal scenes – a discourse which refuses to represent carnality differently across class lines, or within different domains of society<sup>426</sup> ».

L'œuvre de N. Gogol' constitue un excellent exemple de ce discours burlesque selon A. Lalo, puisque la représentation de la sexualité s'y distingue par son caractère à la fois macabre, biscornu et humoristique : voir le motif nécrophile dans *Vij*, l'image déformée des rapports sexuels et familiaux dans *Taras Bul'ba* ou *Ženit'ba*. Pour A. Lalo, depuis N. Gogol' et par la suite Dostoevskij et Čehov, le burlesque, à l'instar de la pathologisation, fait partie intégrante de la tradition russe dans le traitement de la sexualité, ce qui la rend profondément antiérotique et/ou sexophobique<sup>427</sup>.

La scène analysée, et d'une façon générale l'écriture érotique de Turgenev semblent être une parfaite manifestation du discours burlesque. Pourtant, il faut être conscient que ce type de scènes côtoie les scènes exemptes de ridicule (avec Al'ka, jeune fille dont Tancor est amoureux, notamment) ; d'autre part, le burlesque sexuel chez Turgenev n'a pas son correspondant traditionnel qui est une pathologisation de la sexualité. Le burlesque d'Un Mois Arcachon fonctionne, à notre avis, sans intention de dénonciation. Autrement dit, Turgenev ne vise pas à ridiculiser la sexualité en la stigmatisant comme malsaine et malade, mais cherche à créer une rupture de la tension érotique de la scène.

---

<sup>425</sup> « Здесь я спросил ее во время особо жаркой стычки: «А ты в жопу даешь?», и она, оценив неловкость формулировки, отбрила сначала «только по воскресеньям», а потом добавила «не пробовала, но если надо — дам», и на следующий день (это было воскресенье) принесла с собой смазку с ароматом ванили и — благополучно дала...». Ibid., p.136.

<sup>426</sup> LALO, Alexei. *Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity*. Leiden, 2011, p.5.

<sup>427</sup> Ibid., p. 56. La représentation de la sexualité chez Jurij Mamleev et Vladimir Sorokin, auteurs du XXe siècle, peut également être caractérisée comme révélant du burlesque.

Pourquoi le narrateur recourt-il à cette rupture ? Plusieurs raisons peuvent être évoquées : il s'agit peut être d'une hésitation à s'engager sur le terrain glissant d'une scène de sexe. Ou encore d'une difficulté à se libérer de l'héritage culturel. Ce qui nous paraît important ici avant tout, est le recours même, conscient ou inconscient de la part des auteurs, à des motifs clefs de la représentation traditionnelle désapprouvée de la sexualité (outre le burlesque d'*Un Mois d'Arcachon*, évoquons « l'érotisme nécrotique » chez Osokin, sans oublier l'hypersexualité penchant vers le pathologique du héros de Makanin), ce qui peut paraître paradoxal compte tenu du fait que l'intention de leurs œuvres, et nous avons commencé le chapitre par le dire, en est loin.



## *Rendre l'érotisme légitime*

Les quatre œuvres analysées dans ce chapitre se caractérisent donc par un degré explicite des scènes de sexe bien que variant d'une œuvre à l'autre. Les auteurs sont conscients de leur approche transgressive ou non, mais nous constatons une particularité commune à leurs textes qui est une abstraction de l'histoire : soit elle se déplace hors de la culture russe (Osokin, Turgenev) soit elle se transporte dans un lieu plus métaphorique que réel (Makanin, Novikov). *Un Mois d'Arcachon* est l'œuvre qui va littéralement le plus loin quant au déplacement géographique de son histoire et son abstraction : comme l'indique le titre du roman, l'action se déroule à Arcachon, en France, dans une villa appelée Edelweiss. Ce choix peut s'expliquer par les circonstances réelles de sa rédaction (Kuricyn l'écrit lors de son séjour à Arcachon). Pourtant, la ville du roman perd son caractère réel : quelques cafés, quelques rues, la plage, tous lieux communs à d'autres stations balnéaires de l'Océan. Un seul détail semble vouloir renvoyer à la véritable ville : la statue représentant une huître. Mais il s'agit, ici, du fruit de l'imagination de l'auteur qui, dans sa description, efface toute référence géographique pour n'en retenir que la signification symbolique : la ville, royaume de la volupté féminine. Ce qui amène à penser qu'avant d'être une simple localité du Sud-Ouest de la France, l'Arcachon du roman devient un lieu imaginaire propice aux plaisirs de la chair, ce qui s'explique, probablement, par l'image de la France à l'étranger, notamment en Russie, comme un pays d'érotisme évolué. Ce transfert pourrait peut être s'apparenter au procédé courant du roman sentimental qui place de préférence son intrigue dans un endroit lointain relevant presque de l'imaginaire. Pourtant, l'un n'empêche pas l'autre : placer le récit des ébats charnels du héros en France justifierait l'originalité de la conception de la sexualité dans ce roman, où les deux protagonistes se réjouissent de pouvoir (re)partager ensemble les plaisirs de la chair.

Il est à noter qu'un autre procédé d'abstraction de l'histoire utilisé dans le récit est un emploi abusif de pseudonymes derrière lesquels se cachent, voire disparaissent, les caractères des personnages ce qui rapproche le récit du monde allégorique de la fable. Ainsi, le héros se fait appeler Tancor (« danseur »), son vrai prénom nous reste inconnu ; sa cliente El'za porte plusieurs sobriquets dont le plus récurrent est *Ženščina kenguru* (« femme-kangourou ») ; son mari, prétendu décédé, est également affublé de plusieurs surnoms : Samec (« mâle »), *Měrtvyj muž* (« mari décédé ») ; un autre personnage féminin est appelée Puhlaja Popka (« fesses rebondies ») et ainsi de suite. Le trait corporel/sexuel l'emportant sur la personnalité,

nous avons un monde peuplé d'êtres zoomorphes distribués en mâles et femelles, un monde où se confrontent deux forces sexuelles, celle de l'Homme et celle de la Femme.

Disons quelques mots à propos de l'empreinte de l'intertextualité sur le roman : ainsi, par exemple, le texte est saturé d'allusions au mythe de Don Juan, aussi bien connu de la littérature occidentale que de son homologue russe. Dans *Un Mois d'Arcachon*, nous trouvons des topos fondamentaux de ce sujet mythique comme le triangle constitué de l'héroïne/veuve, du héros/prétendant et du mari disparu qui réapparaît à la fin. Plusieurs scènes se réfèrent directement à l'histoire de Don Juan : Tancor croise El'za au cimetière lorsqu'elle visite la tombe de son mari ; les pas du mari résonnant dans la maison où dort Tancor qui, effrayé, se sent paralysé comme une statue de pierre voire se dit être « Invité Indésirable<sup>428</sup> ». Certes, le jeu intertextuel auquel se livre l'auteur est en rapport avec le type d'écriture qui lui est propre – l'écriture postmoderne ; voici pourquoi la dernière scène de l'intrigue El'za-Tancor qui correspond à la scène du châtiment infligé par la statue du Commandeur, tourne à la farce<sup>429</sup>. Tandis que le dénouement dont la mise en scène réunit tous les personnages du roman pour punir les méchants et récompenser les bons (on propose à Tancor l'argent et la femme), nous renvoie à une scène finale typique d'un roman populaire. L'in vraisemblance de cette scène, jouée (ou improvisée ?) entre les personnages toujours fidèles à leurs rôles, voire aux masques portés dès le début, nous fait penser à la *Commedia dell'arte*, d'autant plus que le trio composé par Tancor, El'za et Maurice, son malheureux prétendant, se prête bien à cette interprétation<sup>430</sup>. Pourtant, *Un Mois d'Arcachon*, peut également être apparenté au roman picaresque, le personnage de Tancor rassemblant des traits typiques du picaro : de condition sociale inférieure, il pénètre le monde de l'élite sociale en usurpant une autre identité, et rebondit toujours après ses mésaventures. Dans cette optique, si l'on pense que le roman

---

<sup>428</sup> Le renversement des rôles - Tancor qui se retrouve dans celui de l'invité de pierre - nous démontre comment *Un Mois d'Arcachon* utilise le mythe de Don Juan à savoir dépourvu de sa logique. Pour qu'on puisse parler du mythe de Don Juan, il faut que ses éléments structurants y soient présents : le triangle amoureux, le défi lancé par Don Juan à la statue de Commandeur, la vengeance du Commandeur. Or, dans *Un Mois d'Arcachon*, la mise en scène ne suit pas la logique du récit : c'est la veuve qui demande à Tancor de prendre la place de son mari dans le lit, ce qui est un défi insurmontable pour celui-ci car il se sent infiniment inférieur au mari décédé. La rivalité exigée laisse place à une admiration envieuse de virilité de la part de Tancor. Mais il en va de même du côté du « Commandeur » qui, au lieu d'exercer sa vengeance, éprouve de l'empathie pour son usurpateur, et lui demande d'épouser son ex-femme.

<sup>429</sup> El'za et Tancor découvrent que le mari a usurpé l'identité de son frère défunt. Sa santé déclinant (il a attrapé le virus de SIDA lors d'une relation homosexuelle !), il se révèle à eux afin de régler l'affaire du testament.

<sup>430</sup> El'za/Colombine, Tancor/Arlequin et Maurice/Pierrot. El'za telle une Colombine cruelle éprouve l'amour de Maurice le gardant à distance de son corps, offert de bonne grâce à bien d'autres prétendants ; Maurice tel un Pierrot accepte son rôle de prétendant malheureux avec une soumission qui est à la limite du masochisme ; après son dépit amoureux, il laisse place à Tancor-Arlequin qui peut fêter sa victoire.

picaresque constituait un contrepied à l'idéal courtois de l'amour, la sexualité débordante de Tancor et de sa « Dame » se trouve en quelque sorte justifiée par la logique du genre<sup>431</sup>. Ce jeu intertextuel complexe – les allusions à Don Juan dans un contexte picaresque à une fin qui laisse perplexe – a tous les éléments d'une écriture postmoderne. Néanmoins, à l'instar du déplacement de l'intrigue à l'étranger, l'intertextualité peut être interprétée comme un autre procédé utilisé dans le récit pour une légitimation de l'érotisme au degré élevé.

Si Turgenev/Kuricyn fait l'appel au mythe de Don Juan, Makanin choisit de recourir à un autre mythe du patrimoine commun, sexuellement plus explicite, celui du Satyre et de la Nympe. Précédemment, nous avons évoqué les circonstances douteuses de l'épanouissement sexuel du héros ; la question de la normalité de sa conduite est soulevée à maintes reprises dans le récit, notamment dans la nouvelle Inadéquat (Neadekvaten) ouvrant justement le cycle et dans La Nympe (Nimfa) où Alabin consulte des spécialistes médicaux. Objectivement parlant, Alabin présente des signes d'un penchant maladif à l'amour charnel, et son obsession du corps de la femme est d'autant plus suspecte qu'il croit percevoir un appel muet émis par la femme, par une nuit de pleine lune, auquel il ne sait pas résister. Pourtant, Alabin dénie tout caractère pathologique à sa sexualité débridée, pour se définir comme un satyre face à des « nymphes<sup>432</sup> ». Le récit conforte une telle interprétation de ses actes : la mise en scène de ses visites de nuit est typique de ce sujet dans l'art pictural – une nymphe endormie avec un satyre qui s'en s'approche, hésitant. Dans toutes les nouvelles, ce scénario est immuable: avant de passer à l'acte, Alabin s'assoit sur le lit de la belle endormie, l'observe, admire sa beauté, soulignée par le clair de lune.

En fait, la lune joue un rôle fondamental dans la sexologie d'Alabine (ce dont témoigne, entre autres, le premier titre du cycle – Haute, très haute lune) car elle est l'élément

---

<sup>431</sup> La fin triste de son aventure : une grave blessure par balle l'empêche désormais de danser, peut être lue comme une punition de picaro, caractéristique du genre. Ou, encore, comme une forme de châtement, pour désobéissance aux règles de convenances sexuelles pour un héros de la littérature russe. Dans cette optique, on peut évoquer les cas d'autres héros : Petrov se fait quitter par son épouse et ses amantes (mais il ne se désespère pas), Miron d'Osokin pleure chaque nuit sa femme disparue, Alabin meurt dans la première version du cycle. Une fin pareille pour équilibrer l'hédonisme prôné par les héros ?

<sup>432</sup> Dans le folklore européen et russe, il existe deux créatures auxquelles on pourrait apparenter plus logiquement le personnage d'Alabin à cause de ses apparitions toujours nocturnes - l'incube (démon nocturne), et domovoj (esprit du foyer). Pourtant, le rapport sexuel avec la femme ne fait pas partie des fonctions traditionnellement attribuées à ce dernier. Le parallèle entre domovoj et Alabin perd de sa crédibilité face à celui avec l'incube. Des lors, pourquoi Alabin est un satyre et non pas l'incube ? Parce que, à notre avis, le comportement sexuel du démon nocturne est fort différent de celui du satyre : face à l'objet du désir, l'incube domine, sans attirance amoureuse, alors que le satyre se met à la merci de sa nymphe, pour laquelle il est prêt au sacrifice - idée appuyée par l'histoire du satyre Marsyas relatée dans le texte, mort par l'amour.

indispensable qui fait naître le désir jusqu'à l'accomplissement de l'acte (la partenaire ou le lieu de l'acte doivent être éclairée par l'astre) ; se pose alors la question de son symbolisme. Certes, la lune est propice au romantisme, à la poétisation de l'amour, du corps et, dans le cas d'Alabin, de la femme : il ne revoit que rarement ses amantes dans la journée, si cela se produit il vit souvent une désillusion. Pourtant, la récurrence de la présence lunaire pendant l'acte démontre qu'elle peut avoir une autre fonction que celle de poétiser la scène : à lire les descriptions de scènes érotiques, nous avons l'impression que la lune prend part aux ébats amoureux du couple comme le ferait un troisième partenaire<sup>433</sup> : il est significatif qu'Alabin se dise « Pierrot lunaire » ce qui nous renvoie à la fois à Pierrot lunaire : Rondels bergamasques d'Albert Giraud (1884) et à son « adaptation » musicale d'Arnold Schönberg.

Certes, il est tentant de mettre la présence lunaire – leitmotiv du cycle - en lien avec des mythes lunaires et même avec le célèbre livre de Vasilij Rozanov, *Les Hommes de la clarté lunaire*, ce que fait justement le critique Mark Amusin<sup>434</sup>. Mais, à notre avis, le parallèle avec Rozanov n'est pas assez parlante, tout comme la référence aux mythes lunaires, moins connus du folklore slave. L'approche lunaire d'Alabin serait plus conforme à l'imagination de la matière lunaire que Gaston Bachelard décrit ainsi : « La lune est, dans le règne poétique, matière avant d'être une forme, elle est un fluide qui pénètre un rêveur. L'homme dans son état de poésie naturelle et première, ne pense pas à la lune qu'il voit toutes les nuits, jusqu'à la nuit où, dans son sommeil ou dans la veille, elle vient vers lui, s'approche de lui, l'ensorcelle par ses gestes ou lui donne plaisir ou peine par ses attouchements<sup>435</sup> ».

La présence lunaire pendant l'acte sexuel chez Makanin prend, alors, son sens.

L'important dans *La Frayeur* c'est le recours à la mythologie grecque comme telle puisque nous le considérons comme un moyen de poétisation de l'érotisme dérangeant du cycle, dont la situation de départ (un vieil homme pénétrant dans le lit d'une jeune femme

---

<sup>433</sup>Voici un exemple : « А я с Лидой рядом еще полежал...Окно здесь у нее задраено шторой... Но в одном месте прореха – луна проскользнула. Одним лучом! Узкой, изящной полоской луна проливалась сюда, на постель... к нам... Я люблю луну и узкой полоской ». MAKANIN, Vladimir. « Moi vorovskie noči ». Ispug. Moskva : Geleos, p. 221.

<sup>434</sup> Pour Amusin, l'érotisme de *La Frayeur* est un clin d'œil ironique au discours érotique de l'Age d'argent. Voir AMUSIN, Mark. « Panaceja ot ispuga ». *Voprosy literatury*, 2010, N°1. En ligne : <http://makanin.com/mark-amusin-panaceya-ot-ispuga/>. Consulté le 14/07/2016.

<sup>435</sup> BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti, 1985, p. 164.

endormie) peut choquer. Ajoutons que l'on peut interpréter de la même façon le choix du lieu des ébats d'Alabin : l'histoire se déroule dans un lotissement de résidences d'été quelque part dans les environs de Moscou, aussi quelconque qu'un autre dachnyj posëlok en Russie, mais qui, par ailleurs, constitue une bonne toile de fond de pastorale.

Dans la nouvelle de Denis Osokin, *Les Bruants*, la localisation géographique est bien précisée : l'action se déroule dans la région de Kostroma entre les villes de Neja d'où partent les héros et la ville de Gorbatov, leur lieu de destination ; le texte fournit également d'autres indications de lieux: le fleuve Neja, Oka, la ville de Bogorodsk etc. Pourtant, nul effet de réalisme, ici, puisqu'une poétique de folklore vient envahir ces lieux russes bien réels.

Parmi les quatre œuvres analysées, c'est sans aucun doute l'érotisme des *Bruants* qui a besoin d'être légitimé : l'œuvre transgresse le plus les codes, car elle touche à ce qu'il y a de plus sacré et de plus codifié dans toutes les cultures – la mort et le deuil. *Les Bruants* relate l'histoire des funérailles de Tanja, épouse de Miron, décédée prématurément. Il demande à Aist Sergeev, narrateur de l'histoire (et l'auteur présumé), de l'aider pour ces funérailles, qui doivent se dérouler conformément à la culture mérienne : le corps sera incinéré et ses cendres dispersées dans le fleuve sacré, Neja. Les deux hommes préparent alors le corps de Tanja et l'amènent près de la ville, où elle et son mari ont passé leur lune de miel. En fait, ce n'est pas dans sa forme finale – incinération – que se situe la valeur transgressive du rite décrit par Osokin, mais dans son déroulement, à forte connotation érotique. Ainsi, le rite commence par les préparatifs du corps de la défunte, consistant à lier des fils de couleurs sur le pubis<sup>436</sup>.

Dans la culture traditionnelle russe, la préparation du corps consiste à l'habiller de vêtements propres, et souvent de belle facture et, surtout à embellir son « haut », la tête et le visage. Or, les Mériens ignorent le changement des vêtements et prêtent plus d'attention à l'ornement du sexe qu'à celui du visage, c'est-à-dire à la partie du corps qui normalement doit rester cachée du regard social. En outre, cette coutume est fortement symbolique : comme chez les Slaves dans certains cas, la préparation du corps ressemble à la préparation nuptiale :

« точно так же — как счастливую невесту украшают ее подруги в бане или в ванне — вечером перед свадьбой. вымоют. вытрут сухо. приготовят разноцветные нити.

---

<sup>436</sup> «мирон алексеевич достал откуда-то коробку из-под конфет и ножницы. в коробке лежали разноцветные мулине. отрезал шесть таких ниточек — каждая сантиметров в восемь — красную желтую зеленую коричневую серую и голубую. положил их на живот жены. мы сели от живота по обе стороны — и стали привязывать ниточки на женские волосы танюши. так всегда у нас украшают умершую — начиная с возраста когда волосы здесь уже растут ».

[...] завтрашня жена — такой она и достанется мужу. вечером он снимет нитки с волос жены. завяжет в узелок

— и повесит на ольху. ниточек может быть много — до тридцати ».

A l'instar de la culture slave, les funérailles mériennes renvoient donc aux noces. Les deux cérémonies sont les étapes principales dans la vie d'une femme, dans les cultures traditionnelles car pensées comme un passage vers une autre vie<sup>437</sup>. Or, nous apprenons que les Mériens ne croient pas en la vie après la mort : de ce fait, l'ornement du sexe de fils colorés joue un autre rôle symbolique. Si lors du mariage, le futur époux détache les fils du sexe féminin pour le pénétrer, à l'enterrement il les renoue pour accomplir symboliquement un dernier acte d'amour : Miron verse du pétrole sur le sexe de Tanja pour l'allumer avec une torche qui se substitue ainsi à son phallus (il est à noter que c'est l'enregistrement audio d'une fellation qui accompagne l'incinération).

Ensuite, dans le cortège funèbre, il est de coutume de *dymit'* : le mari dévoile en détails la vie intime de son couple aux accompagnants (une personne extérieure où un membre de la famille y compris son enfant) : Miron, par exemple, illustre son récit par un enregistrement audio d'une fellation, et Aist se souvient qu'au décès de sa mère, son père lui a également raconté leur vie sexuelle<sup>438</sup>. Conscient du fait que cette pratique choquerait plus d'un non-mérien, Aist insiste sur le rôle de deuil qui lui est attribué: « c'est une coutume chez nous. bien que ce ne soit pas obligatoire de parler de son bien-aimé tant que son corps n'a pas été

---

<sup>437</sup> Par exemple, « Les jeunes de Poles'e ... ceux qui ne sont pas mariées sont vêtus comme des fiancés car ils devront trouver dans l'autre monde leur moitié. La fille – que l'on appelle « princesse », comme la fiancée lors de noces – repose dans le cercueil, les cheveux défaits et une belle couronne de pervenches sur la tête. A la main gauche elle porte une alliance, à la droite on lui attache une serviette comme lors des noces. [...] Le cortège funéraire ressemblera beaucoup au cortège nuptial : les participants, les mains décorés de petits fichus, porteront des fleurs, et le cercueil sera transporté au cimetière par des jeunes sur de longues serviettes et non sur les épaules comme pour les adultes ». KABAKOVA, Galina. Anthropologie du corps féminin dans le monde slave, Paris: l'Harmattan, 2000, p.258.

<sup>438</sup> Dans le cas du petit Aist, le récit du père sur la défloration de la mère, fut une sorte d'initiation à la sexualité et par conséquent à l'âge d'adulte : « je respirais à peine et me sentais devenir adulte à chaque minute passée ». Laissant de côté les interprétations psychanalytiques que cet épisode peut générer, nous notons la réaction du petit garçon face à la sexualité de ses parents, ainsi dévoilée : à l'instar de l'héroïne de Šiškin (Saša/Deux Heures moins dix), il n'y voit que beauté et amour, ce qui resserre les liens familiaux : « ma mère m'est devenue beaucoup plus proche, aimée ». Une approche, ô combien différente, d'autres héros (voir notamment les couples *ædipiens* de la première partie).

incinéré et de dire ce qu'une personne polie ne dira jamais aux autres tant que son bien aimé est vivant. mais quand elle décède c'est possible : le visage du conteur s'illumine ainsi<sup>439</sup> ».

Enfin, après l'incinération, les deux hommes recourent aux services de prostituées pour passer avec elles une nuit de fête ; ici, la fonction de délivrance est également mise en avant en guise de justification. Il n'empêche, que cette manière d'organiser le rite funéraire, est perçue comme un sacrilège dans une autre culture, notamment dans la chrétienté, qui sépare la sexualité du deuil et, surtout, du rite funéraire.

L'opposition entre la culture chrétienne qui privilégie le haut du corps et la culture méridionale qui attache la plus grande importance au bas s'impose comme fondamentale. Outre associer le deuil à la sexualité, la coutume méridionale ignore le changement d'habits ou encore le maquillage du visage lors de la préparation du corps pour les funérailles (Tanja restera dans son simple chemisier de nuit), mais elle accorde, en revanche, la plus grande attention à l'ornement du sexe. Transgressive du point de vue de la culture chrétienne comme de celui des normes sociales (recours à la prostitution, étalage de la vie intime y compris parentale...), cette conception de la sexualité se trouve de la sorte justifiée par les particularités de la culture d'origine des héros et le lecteur ne peut que l'admettre.

Déplacer l'intrigue hors de la culture ruse, recourir à de grands sujets du patrimoine sentimental commun, jouer de l'intertextualité, ou encore, évoquer un « châtiment » final permet, donc, aux auteurs d'atténuer l'image de la sexualité donnée à voir, de gommer son originalité qui pourrait paraître transgressive dans le contexte national (dans quelle mesure cela reste conscient ou inconscient de la part des auteurs, nous ne saurons pas dire).

En quoi consiste le caractère transgressif de l'approche de la représentation de la sexualité chez les auteurs analysés ? Comme l'indique le titre du chapitre, c'est une approche hédoniste de la sexualité qui les distingue. En effet, leurs héros partagent la même philosophie de vie : elle est inimaginable sans plaisir érotique ; pour eux, l'éros hédoniste est la vie.

---

<sup>439</sup> « так у нас принято. не обязательно хоть и рассказывать о любимом — пока тело его еще не сгорело — то что приличный человек никогда не скажет посторонним куда любимый жив. но над умершим можно — ведь лицо рассказчика от этого становится светлей ».

## *La vie est dans la chair : copuler et vivre*

Les Mériens n'ont pas de dieux, seulement de l'amour les uns pour les autres - nous apprend d'emblée le narrateur des Bruants. Analysons cette affirmation dont la signification est aussi transgressive que le rite funéraire décrit dans la nouvelle. Elle nous éclaire sur la façon d'envisager l'amour dans son rapport à la vie et à la mort dans la culture mérienne. Les Mériens ne croient en aucun dieu, ni en une âme ni en une vie éternelle dans l'au-delà, ce qui implique que la culture mérienne accorde une plus grande importance au corps qu'à l'âme, au « bas » du corps humain qu'à son « haut ». Si l'existence de l'Homme est limitée par la condition du corps, l'amour l'est également : chez les Mériens, l'amour est avant tout un amour des corps<sup>440</sup> d'où l'importance accordée à la présence corporelle de l'autre. Cette idée domine dans le récit : par exemple, dans la scène finale, on voit le mari après sa mort<sup>441</sup> sortir chaque nuit de l'eau avec les restes osseux du corps de Tanja, accrochés autour de la taille, pour aller pleurer sur le lieu de la crémation<sup>442</sup>. Conçu dans sa dimension charnelle, l'amour est synonyme de vie pour les Mériens. Cette conception de l'amour érotique est commune pour les quatre œuvres analysées.

L'histoire du héros le plus âgé, Alabin de Makanin, nous donne l'illustration la plus parfaite de l'instinct de vie vainquant celui de la mort. Exprimée dans le cycle aussi bien par son métaphorisme que sur le plan narratif, cette idée apparaît de manière flagrante dans les nouvelles *La Vieillesse. Cinquième chaîne (Starost'. Pjataja knopka)* et *La Nymphe*.

Dans la nouvelle *La Vieillesse. Cinquième chaîne* Alabin retrouve un ancien ami, Gennadij qui lui donne une leçon de vie à la retraite : la vie réelle explique Gennadij à Alabin, est privée de la beauté, de la spiritualité, elle n'appelle qu'aux bas instincts de l'homme pour lui ôter toute sa dignité. Il est donc préférable de remplacer cette vie réelle vide de beauté par celle des temps passés que propose *Kul'tura*, la chaîne TV de culture consacrée essentiellement au classique. S'émouvoir devant la beauté des tableaux de Picasso, éprouver

---

<sup>440</sup> Voir également la description que fait le narrateur de son peuple : « народ странноват тут — да. лица невыразительные как сырые оладьи. волосы и глаза непонятного цвета. глубокие тихие души. половая распущенность. страсти не кипят. частые разводы, убийства и самоубийства не имеют видимых оснований. ласка всегда внезапна, иступленно-отчуждена... все как в старинных книжках по финской этнографии! ».

<sup>441</sup> Noyé avec Aist, Miron est passé à une autre forme de vie pour habiter éternellement le fleuve Neja. C'est la seule forme d'immortalité possible chez les Mériens, réservée aux noyés.

<sup>442</sup> Notons que le narrateur réitère cette même idée de l'importance suprême de l'amour dans la vie des Mériens : « через рыбацкие лунки выбирается на танюшин холм. носит на поясе ее кости. кроме воды и любви друг к другу у мери ничего нет ». Le motif du pan-érotisme que l'on peut apercevoir ici sera analysé ultérieurement.



une jouissance esthétique en écoutant la musique de Glinka, ces plaisirs solitaires ou partagés avec des amis retraités signifient pour Gennadij « la vraie vie » pour les personnes âgées: « Et pour nous, Piotr, sur nos vieux jours, cette indiscutable beauté est l'indiscutable vérité de la vie. La beauté comme vérité... Quant à la cinquième chaîne, elle est notre gardienne... (Gocharit.) En ce sens, la cinquième chaîne, est notre vie, et pas seulement notre vieillesse. Nous sommes vivants !<sup>443</sup> ».

Alabin s'en va de chez Gennadij, plein d'enthousiasme, pour s'acheter un téléviseur pour regarder *Kul'tura*, mais sa visite nocturne dans le lit d'une inconnue remet tout à sa place : après l'acte consommé dans le noir, la femme allume une bougie et Alabin découvre stupéfait la beauté de son corps : « ... Elle sort de l'ombre. Elle apparaît. Comme un miracle !... La nuit noire accouche soudain d'un corps blanc de crème fraîche. Le vieux birbe pousse un ah ! Une merveille est près de lui ! Une femme toute jeune, grande et forte... Des épaules et des seins d'un blanc extrême. Une toile de Koustodiev!.. Des hanches époustouflantes, d'une envergure infinie. [...] Il est aux anges...<sup>444</sup> ».

La jeune femme semble sortie d'un tableau de Kustodiev, un vrai miracle de la vie, en chair et en os, la vraie beauté de la vie. La morale paraît évidente : l'art ne peut pas dépasser la vie, la jouissance esthétique n'est qu'un pâle simulacre de la jouissance charnelle. Cette même idée art vs vie réapparaît dans la scène finale de la nouvelle déjà mentionnée, La Nymphé, où Alabin avec d'autres satyromén participe à une thérapie de groupe consistant à regarder des tableaux représentant un satyre et une nymphé. Mais la thérapie est un échec, car les « patients » n'éprouvent aucune excitation devant ces toiles. Pourtant, apercevoir une jeune femme nue, dormant dans une salle du bâtiment d'en face produit immédiatement l'effet souhaité par le médecin, bien que le corps de la jeune fille, amputé d'un pied, ne puisse rivaliser avec la beauté d'un corps de nymphé. Le corps artistique idéal, s'efface de nouveau devant celui de la vie réelle, aussi imparfait soit-il.

Une autre idée, moins transparente, parcourt, à notre avis, le cycle en leitmotiv : La Frayeur propose un regard sur le destin de la génération d'Alabin, celle de l'intelligentsia soviétique issue des années 60, dépassée par les événements de la perestroïka et confrontée à

---

<sup>443</sup> MAKANINE, Vladimir. « La vieillesse. Cinquième chaîne ». La Frayeur. Paris : Gallimard, 2009, p. 208.

<sup>444</sup> Ibid., p. 230.

la pauvreté, à l'oubli social, ainsi qu'à la vieillesse morale et physique. Les deux thématiques : celle de la vieillesse personnelle et de la fin d'une génération, écartée de la vie du pays, s'entremêlent dans le récit d'Alabin ; ainsi ses aventures érotiques sont un moyen, quoique « parodique », de prouver que sa génération, différente des autres par « l'élan » qui lui était propre, existe encore : « ... je ne m'en suis pas trop mal tiré au milieu de ces datchas, et que j'y ai trouvé ma place (!...). [...] Ici, je suis quelqu'un. Ici, je suis vivant et encore bon pour accomplir de vivantes choses (fussent-elles teintées de scandale). Je vis. [...] Pour finir, sur le tard, je me permets même de parodier ce fameux allant de notre génération<sup>445</sup> ».

Privé de valeurs et de rôles sociaux dans la Russie postsoviétique, Alabin continue, donc, à participer voire à jouer un rôle décisif pour l'histoire de son pays par son activité sexuelle. Cette idée s'exprime de façon évidente dans la nouvelle *La Maison blanche* sans politique, analysée dans le chapitre précédent, où Alabin sauve la jeune Russie postsoviétique d'une guerre civile. Autrement, nous retrouvons cette idée dans la nouvelle *Pour qui voteront les petits gens* où Alabin fait l'amour à Lida devant la télévision qui diffuse une émission de débats politiques entre les candidats aux prochaines élections (présidentielles ou parlementaires, cela n'est pas précisé). N'y prêtant pas attention il éteint le poste, mais Lida lui demande de le rallumer : elle décide de voter pour celui qui parlera lorsque Alabin jouira. La scène est chargée de symbolisme : c'est sa puissance de mâle qui permet à Alabin, un des derniers représentants de la génération des années 60, d'influencer le cours de l'histoire de son pays.

Dans ce contexte, la nouvelle *Kosa poka rosa*<sup>446</sup> semble dénoncer le comportement d'Alabin : elle n'en fait qu'une histoire banale avec la peur de vieillir et la vanité des efforts entrepris pour remonter le cours de sa vie. Ici, Alabin est confronté à la vieille Anetta Mihajlovna qui vient dans son lit lui demander des faveurs. On l'aura deviné, la vieille Anetta qui apparaît dans le récit avec des attributs symboliques de la Mort (comme la froideur glaciale et la faux) la personnifie. La suite de l'histoire retient plus particulièrement notre attention : réticent au début, Alabin finit par lui faire l'amour pour s'apercevoir que la vieille

---

<sup>445</sup> MAKANINE, Vladimir. « Cassage de gueule ». La Frayeur. Paris: Gallimard, 2009, p. 420.

<sup>446</sup> MAKANIN, Vladimir. « Kosa poka rosa ». *Novyj mir*, 2004, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/11/mak1.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/11/mak1.html). Consulté le 17/07/2016.

Le titre faisant penser à un jeu de sonorité, on ne le traduit pas.

femme rajeunit pendant l'acte. En fait, le personnage de la vieille Anetta personnifie à la fois la mort et la vie d'Alabin ; il tente donc de la faire rajeunir définitivement, mais en vain<sup>447</sup>. «T'en fais pas, personne parmi les mortels n'a réussi à me réchauffer.... On peut pas réchauffer la vie une seconde fois » telle est la leçon de morale donnée par Anetta à Alabin, qui meurt d'une crise cardiaque dans les minutes suivantes.

Comme les autres nouvelles, *Kosa poka rosa* est parue dans les pages du magazine *Novyj mir* en 2004 dans le cadre du cycle *Haute, très haute lune*. Pourtant, elle est exclue du livre paru en 2006 sous le titre *La Frayeur*. L'absence de la nouvelle – sans aucun doute approuvée par l'auteur - qui décrit donc la fin d'Alabin et critique le « donjuanisme » voulu comme une panacée de l'éternelle jeunesse, nous paraît significative. Certes, on peut l'expliquer par le fait qu'il s'agit de la réécriture du sujet déjà exploré dans la nouvelle *Inadéquat* ; d'autre part il y a, ici, une évolution du caractère du héros qui le rend moins subtil, plus agressif et aigri (en effet, il apparaît ici comme un obsédé sexuel, harcelant le personnage féminin). Ce qui nous importe ce sont moins les raisons que les conséquences de son absence, car Alabin se trouve ainsi épargné par la mort. Nous ne savons pas s'il parviendra à lui échapper toujours ou si, finalement, elle le rattrapera ; l'essentiel est qu'il reste en vie à la fin du livre.

Arrêtons-nous sur le rapport entre Eros et Thanatos que nous montrent les œuvres. De prime abord, Alabin faisant l'amour à la Mort ou l'histoire de l'amour passionné de Miron dans l'environnement funéraire semblent désobéir à la théorie des pulsions conçue par Freud. Comme nous l'avons vu dans la première partie, Eros peut fusionner avec Thanatos dans la culture russe, ce qui est particulièrement visible dans la production littéraire du modernisme russe qui se démarque par l'image de l'instinct sexuel associé à la violence, l'autodestruction et au meurtre. Si cette vision reste d'actualité chez certains auteurs contemporains, le cas des œuvres analysées dans ce chapitre nous paraît différent. Certes, *Les Bruants* frôle les limites, car, outre le motif du corps féminin inanimé sur lequel sont projetés les souvenirs de la performance sexuelle, la crémation présente également certaines ressemblances avec l'acte sexuel (Miron enflamme au moyen d'une torche le sexe décoré de Tanja imbibé d'essence) ;

---

<sup>447</sup> « Петр Петрович уже мало что соображал... Но он старался. Он очень старался. Бедняге все думалось, что своим упорством и постельным мужеством он спровоцирует и подвигнет старуху на еще один выплеск юности. Хотя на коротко. Хотя на пять минут... Он еще и еще заставит молодеть ее лицо, ее руки, грудь... Да хоть на пол-минуты, жизнь ты моя, сука ты старая... ». MAKANIN, Vladimir. « Kosa poka rosa ». *Novyj mir*, 2004, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/11/mak1.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/11/mak1.html). Consulté le 17/07/2016.

sans oublier que la mise du sexe en discours n'est possible, ici, qu'au moment des funérailles. Néanmoins, nous remarquons que le nécroérotisme qui transpire de la nouvelle est exempt de motifs d'autodestruction et de violence : la présence de Thanatos semble plus s'inscrire dans le cadre du dispositif classique qui oppose les deux motifs - la mort vs l'amour.

Il en va de même pour l'œuvre de Turgenev et Makanin : bien que le motif morbide y soit toujours présent - Tancor éprouve une véritable fascination pour les cimetières<sup>448</sup> et Alabin, nous venons de le voir, fait l'amour à la Mort - la conception de la sexualité paraît claire chez ces auteurs. Nous constatons qu'en vérité le rapport entre Eros et Thanatos respecte la configuration définie par Freud : l'instinct de vie fortement présent chez les héros n'est pas pollué par une optique autodestructrice et leur désir sexuel est loin d'être ambivalent. Cela dit, nous pourrions interpréter la présence du motif de la mort comme un simple écho de la conception ambivalente de la sexualité, qui caractérisait la littérature russe traditionnelle et moderne, voire une envie de vouloir en finir avec l'idée de l'union fusionnelle entre Eros et Thanatos ou de l'éros thanatique.

---

<sup>448</sup> La vitalité du personnage est bien montrée par l'absence de peur de la mort ce qui s'exprime par son attirance pour les cimetières : par exemple, il s'y rend lors de son premier rendez-vous amoureux avec la russe Al'ka qui, contrairement à lui, est paralysée par la peur.

## *Manger et copuler ou l'éros nutritif*

L'un des lieux communs des œuvres analysées est un lien permanent entre le sexe et le plaisir gustatif qui est mis en évidence aussi bien métaphoriquement que physiquement : par exemple, le cas le plus simple nous est donné par Petrov qui « goute » les corps de ses femmes et les trouve tous « savoureux » (l'adverbe *vkusno* revient constamment lorsque Petrov explore de sa langue le corps féminin) : au gout de pommes, de chocolat, de soleil ou d'air matinal etc. L'idée du plaisir gustatif accompagnant l'acte sexuel explique d'ailleurs le penchant de Petrov, face au corps féminin, pour les sens du toucher et du goût: tout son système sensoriel est interpellé pour lui procurer le plaisir absolu de la chair.

Certes, l'idée d'un corps « savoureux », d'un lien entre le plaisir gustatif et érotique est un concept des plus anciens- et donc banal, pour ainsi dire - du discours érotique, déjà présent dans le Cantique des Cantiques qui parle ainsi du plaisir de baiser : « Il y a sous ta langue du miel et du lait » (4 :11). D'après Galina Kabakova qui étudie les métaphores culinaires dans le discours folklorique slave, les connotations érotiques du sucré sont tout aussi évidentes : doux est l'épithète permanent de la bouche dans sa référence au repas, à la parole et, notamment, à l'érotisme. Dans la tradition orale, la bouche d'homme ou de femme est toujours « sucrée » ; « la voix et la parole agréables sont aussi douces tout comme le baiser<sup>449</sup> ».

Voilà pourquoi c'est moins le recours à l'idée d'un éros au plaisir gustatif qui nous intéresse d'abord, que l'insistance avec laquelle les récits établissent un parallèle entre les deux avec une légère modification sémantique, mais fortement significative: la délectation gustative laisse place au plaisir nutritionnel. Par exemple, voici comment se termine la scène où la femme apparaît devant Alabin, ébloui par sa beauté dans l'obscurité de la nuit (notons également, que boire de l'eau avant ou après l'acte sexuel est un motif récurrent dans La Frayeur ) :

« ... женщина зажигает свечу. И появляется. Она возникает. Как чудо!.. Черная ночь вдруг выдала из себя сметанно белое тело. Старикан ахает. Рядом с ним такое! Большая, крупная и совсем молодая женщина... Грудь и плечи белейшие.

---

<sup>449</sup> КАБАКОВА, Galina. « A propos de doux baisers et de larmes amères : notes sur la gastronomie du corps ». *Le corps dans la culture russe et au-delà*, Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2008, p.83.

Notons que le miel, comme symbole de vie douce, joue un rôle particulier dans le rite de mariage chez les Slaves (КАБАКОВА, Galina. *Op. cit.*, p. 85).

Кустодиев!.. Бедро потрясает каким-то запредельным размахом. [...] Она прочитывает его восхищенный взгляд:

— Любишь толстых? — Засмеялась. (А лучше б без слов. Молодежь всё приземляет.)

Она дает ему стакан молока, старик с жадностью выпивает. Она наполняет стакан снова и придвигает горбушку свежего хлеба. Он жует, ест, прихлебывает молоко, не выпуская из глаз этого прекрасного и большого белого объема. Он в восторге от жизни... Такое может вдруг исчезнуть<sup>450</sup> ».

Ici, sans que ce soit motivé par la logique de la scène, la femme donne à manger et à boire à Alabin, qui paraît assoiffé ou, plutôt, affamé compte tenu de la valeur nutritionnelle du lait. Le récit va dans ce sens en insistant sur l'acte de nutrition : Alabin « vide goulûment », « sirote » le lait, « mâche » et « mange » le pain. Le lait, première matière nutritionnelle de l'homme, offert par la femme à Alabin, comme s'écoulerait de son corps d'une blancheur de crème fraîche (smetanno beloe telo), autre dérivé du lait : telle une déesse des premiers temps, la femme nourrit Alabin de son corps, de l'énergie vitale cachée dans ses tréfonds. La présence du pain revêt aussi tout son sens, quand on connaît le lien entre la femme et le pain dans la culture traditionnelle slave : sa préparation, notamment celui de korovaj utilisé dans le rite nuptial, était réservé uniquement aux femmes<sup>451</sup>.

Chez Osokin, les descriptions du corps féminin et de l'acte sexuel font également référence à la nourriture. De surcroît, cette charge sémantique s'exprime par le recours à la même image que chez Makanin, sauf que le miel remplace le lait. « Il y a sous ton ventre du miel et du pain », telle serait l'affirmation des Bruants, si nous reformulons la phrase citée ci-dessus du Cantique des Cantiques. En effet, l'expression hleb et mēd désigne dans le monde des Mériens les poils du pubis féminin. Comparons ces deux expressions apparentées par la présence du terme commun mēd. Nous remarquons un glissement du haut vers le bas car la bouche est remplacé par le pubis : c'est sous le ventre féminin que se trouve la source du plaisir gustatif pour son amant. A nouveau, le parallèle entre la bouche et le sexe de la femme n'est pas exceptionnel : une telle analogie est un lieu commun dans la culture européenne et,

---

<sup>450</sup> MAKANIN, Vladimir. « Starost' . Pjataja knopka ». Ispug, Moskva : Geleos, p. 198.

<sup>451</sup> Tout comme le corps féminin était associé « tantôt au four, tantôt au pétrin... ». Voir KABAKOVA, Galina. Anthropologie du corps féminin dans le monde slave. Paris, 2000, p. 164 et 211.

d'après Natal'ja Puškarëva, c'est probablement la raison essentielle pour laquelle la bouche revient toujours en tête de liste dans l'inventaire des « organes de péché » dans l'Eglise orthodoxe<sup>452</sup>. D'autre part, comme le note Galina Kabakova : dans le folklore, l'épithète « doux » qualifie également les organes sexuels. Voire l'attribut doux ne caractérise que le vagin dans les Couplets satiriques secrets<sup>453</sup>. Ce qui éveille notre curiosité – à part l'audace du narrateur d'exprimer l'analogie sous-entendue - c'est le glissement de sens métaphorique produit entre deux expressions : le lait du Cantique est remplacé ici par le pain, élément fortement nourrissant. Ainsi, si l'expression « lait et miel » évoque plus un plaisir gastronomique, l'expression « pain et miel » évoque plus l'idée du plaisir de satiété bien qu'aussi gourmand. Comme chez Makanin, dans *Les Bruants*, l'homme se nourrit du corps de la femme et de l'érotisme, ce que confirme le parallèle entre la nourriture et la période des noces dans un autre souvenir de Miron : « c'était un octobre d'une fragilité étonnante. il n'y avait rien dans les magasins, dehors c'était l'année 1990. et nous, nous avions des réserves pour nos noces. tanja avait 19 ans, moi, j'avais 34 ans. il y avait du pain et du miel en quantité illimitée<sup>454</sup> ». Aux rayons des supermarchés vides de la fin de l'empire soviétique s'opposent les réserves faites par les jeunes fiancés pour le jour des noces, et notamment « pain et miel » de l'amour érotique ; ils ne risquaient vraiment pas de mourir de faim, Miron en tout cas...

Nous remarquons que la distance observée entre le corps féminin et la nutrition chez Makanin (il mange et boit après l'acte), s'estompe chez Osokin, puisque les deux fusionnent dans l'image métaphorique : la nourriture ne vient pas de l'extérieur ; c'est du corps de la femme que se nourrit directement l'homme. Nous trouvons une métaphore de même nature chez Turgenev : les hanches d'El'za, son entre jambes, sont aux yeux de Tancor une source fortifiante : « Je serre dans mes bras les hanches larges puissantes d'Elsa comme un arbre vigoureux, une source des forces herculéennes. Je les serre dans mes bras et donc j'existe...

---

<sup>452</sup> « Bien qu'une telle comparaison soit risquée, puisqu'on ne trouve aucune référence directe dans les textes vieux-russes, il n'en reste pas moins que, de toute évidence, il est question d'une analogie entre la bouche et le giron de la femme ». PUŠKARËVA, Natal'ja. « « Mëd i mleko pod jazykom u neë » : La bouche de l'homme et de la femme dans les discours religieux et séculiers de la Russie préindustrielle, du Xe au début du XIXe siècle ». *Le corps dans la culture russe et au-delà*. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2008, p. 111. Première version de l'article parue en russe : PUŠKARËVA, Natal'ja. « Mëd i mleko pod jazykom tvoim... ». *Étnografičeskoe obozrenie*, 2004, T.1, p. 63-76.

<sup>453</sup> KABAKOVA, Galina. « A propos de doux baisers et de larmes amères : notes sur la gastronomie du corps ». *Le corps dans la culture russe et au-delà*, Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2008, p. 83.

<sup>454</sup> « удивительно хрупкий октябрь был... в магазинах пустота — и на улицах 1990-й. а у нас — припасы к свадьбе. тане девятнадцать. мне тридцать четыре. в неограниченном количестве мед и хлеб ».

J'ai bu un océan de ses orgasmes, tous furent des papiers délivrés par la chancellerie des cieux prouvant que je n'ai pas vécu en vain<sup>455</sup> ».

Il semblerait que ce lien avec le pouvoir nutritif ne soit pas vu comme l'apanage du sexe féminin dans *Les Bruants* si nous prenons en considération une autre scène de sexe où l'acte est toujours superposé à la nutrition. Cette fois c'est la femme, au contraire, qui se nourrit au sexe de l'homme. Nous avons déjà évoqué la scène de beuverie joyeuse vécue par les amants, voici comment elle s'était déroulée :

« танюша разделась — а я ее водкой мыл — протирал гостиничными полотенцами. две бутылки на тело. третью на голову. а четвертую мы выпили потом. танюша закусывала угадайте чем? прямо мной. рюмку выпьет — я ей сразу же суну в губы. а потом уже с ложки салат дам какой-нибудь. танюша хохотала. сидели голые ».

La vodka se substitue, ici, au miel, et le sexe de Miron devient symboliquement le pain. La scène nous paraît extrêmement significative : centrée autour de l'image de la sexualité orale et donc de la bouche féminine, elle accumule toutes les formes condamnables de l'utilisation de la bouche. D'après N. Puškarëva : « parmi celles-ci on trouvait, comme on le voit aisément dans la lecture des textes didactiques de la littérature religieuse, toute manifestation sonore de la vie du corps, les cris, les pleurs, le hoquet, mais aussi tout ce qui est lié à l'action de parler, et de fait, le rire et par conséquent la dérision et la plaisanterie<sup>456</sup> ».

---

<sup>455</sup> « Я обнимаю широкие бедра Эльзы, как могучее дерево — источник богатырских сил. Обнимаю, следовательно, существую... Я выпил океан ее оргазмов, и каждый был грамотой от небесной канцелярии: ты жил не зря ».

La suite de la citation fait le lien entre les performances sexuelles de Tancor qui donc se ressourcent auprès du sexe de la femme et le bien être du monde : « Твое существование оправдано — кому-то было с тобой хорошо. Эльза засыпает, а я долго лежу на спине и слушаю непогоду: уже не киношный вой, а мерный и плотный лепет дождевых струй, похожий на бормотание ангелов. Эльза мягко сопит, и, значит, на Планете Земля есть жизнь. Я, кажется, счастлив ». TURGENEV, Andrej. Op. cit., p. 204.

Notons cette reformulation de René Descartes et le recours à l'imaginaire religieux pour décrire les retrouvailles amoureuses du couple au moment où le typhon Marta, annoncé comme particulièrement dangereux, menace la ville. Se réfugiant sur la villa qui telle l'arche de Noé résiste à l'intempérie, les étreintes amoureuses du couple apaisent la violence de la nature que l'on pourrait qualifier d'apocalyptique ; le moment d'apaisement sexuel coïncide avec celui de la tempête dont il ne reste que « лепет дождевых струй », « бормотание ангелов » : les forces du Bien/Eros l'ont emporté sur le Mal/Mort.

Curieusement, sans que ce soit motivé dans le récit, la réflexion finale du héros de *Tipičnyj Petrov* sur le sens de la vie qui est d'aimer et d'être aimé, parle d'une fin du monde : elle est encore loin, pour Petrov qui, quitté par ses femmes, regarde l'avenir avec l'optimisme.

<sup>456</sup> PUŠKARËVA, Natalja. Op. cit., p.106.



Selon le point de vue ecclésiastique, la scène d'ivresse débridée entre les amants est une pure « délectation du péché », « jubilation de la chair » proche de la sorcellerie<sup>457</sup>. C'est justement ce qui fait des Bruants une œuvre si transgressive dans son discours sur la sexualité : elle jubile des plaisirs de la chair en prenant le contre pied de la tradition de l'oppression religieuse. D'ailleurs, dans cette optique, le dialogue entre deux protagonistes avec les confidences érotiques de Miron pourrait être vu comme une sorte de confession à l'inverse (les locuteurs approuvent les aveux intimes).

Si nous avons insisté sur ce lien entre érotisme et nourriture, c'est parce que nous le plaçons dans la perspective de la culture russe du XIXe siècle qui, frappée de l'interdit sexuel, cherche d'autres sources de plaisir. D'après une étude de Ronald LeBlanc sur les rapports entre sexe et nourriture dans la littérature russe du XIXe siècle, c'est une fascination de la nourriture, à la limite de la compulsion, qui compense la frustration sexuelle ; le désir du corps se déplace de l'acte sexuel à l'acte nutritionnel chez des auteurs comme Gogol', Dostojevskij ou Tolstoï<sup>458</sup>. Dans cette optique, les exemples donnés ci-dessus peuvent être lus comme issus de l'héritage culturel, avec cette différence qu'au XIXe siècle la littérature sublime la sexualité refoulée, dans l'obsession nutritionnelle, et le XXIe siècle, comme on vient de le voir, superpose la nutrition et la copulation : le plaisir est dans la chair.

Compte tenu de l'omniprésence de motifs issus de l'héritage culturel dans le traitement de la sexualité, la question que nous allons nous poser à présent, est celle de la sexualité féminine : alors qu'elle est dissociée de sa fonction originelle, celle de procréer la vie nouvelle, quelle place lui accordée ? Quel type d'images pour en parler ? Y-a-t-il un recours à ses grands mythes fondateurs (sexualité diabolique, animalière etc.) ou l'approche des héros/narrateurs en est-elle exempte ?

---

<sup>457</sup> PUŠKARĚVA, Natalja. Op.cit., p. 109.

<sup>458</sup> LEBLANC, Ronald Denis. *Slavic sins of the flesh: food, sex, and carnal appetite in nineteenth-century Russian fiction*, Durham: University of New Hampshire Press, 2009. 338 p.

### *Et le désir féminin ?*

Comme nous venons de le voir, les quatre œuvres du chapitre proposent une approche inédite de la sexualité, l'abordant en dehors de toute connotation de honte, de dégoût et de culpabilité, qui en caractérise la représentation dans la littérature russe du XIXe voire du XXe siècles. Un autre point très important, que l'on ne saurait négliger, est une rupture avec l'idée de la procréation : les couples de ce chapitre, nous l'avons déjà évoqué, se distinguent des autres par leur stérilité et contrairement aux œuvres analysées dans les chapitres précédents l'érotisme féminin dissocié de l'idée de la maternité n'est pas condamné. Il faut être conscient qu'avec cette attitude, c'est à toute la tradition précédente que s'opposent ces œuvres. Outre le fait que les grandes héroïnes russes du XIXe, à commencer par Tatjana de Puškin, furent complètement asexuées, il ne faut pas oublier, comme le souligne Catherine Géry dans le chapitre consacré à l'étude comparative des femmes fatales dans la littérature russe et européenne du XIXe siècle, qu'à cette époque, « le désir sexuel est communément envisagé comme un phénomène presque exclusivement masculin, et l'intérêt qu'une femme peut porter au sexe, qualifié de pathologique<sup>459</sup> ». Vue sous l'angle hystérique ou diabolique, la sexualité féminine n'obéissant pas aux règles du code social est considérée comme menaçant non seulement la santé de la femme, mais mettant en péril également tout l'ordre social. D'où la sanction par la mort des héroïnes littéraires « concupiscentes », leur déchéance, morale et matérielle : comme le note à titre juste C. Géry, le suicide est la forme de châtiment la plus fréquente pour les héroïnes adultères du XIXe, dont les exemples illustres en sont Anna Karenina de Tolstoj, Katerina L'vovna de Leskov, Katerina d'Ostrovskij.

A l'Âge d'argent, la situation ne change guère malgré l'arrivée massive des femmes prêtes à prendre la parole pour parler de leur sexualité. Chez la majeure partie des auteurs femmes (exception faite de *La Colère de Dionysos* d'Evdokija Nagrodskaja) la représentation du désir érotique souffre encore des stéréotypes déplaisants. Ainsi, *Trente-trois monstres* de Lidija Zinov'eva-Annibal, et *Femme sur la croix* d'Anna Mar nous donnent à voir des héroïnes sexuellement actives qui évoluent hors de toute paradigme de culpabilité face aux codes sociaux transgressés, mais restent cependant prisonnières de l'image d'une sexualité féminine pathologique : leur instinct sexuel ne peut être que sadomasochiste comme c'est le cas de l'héroïne bisexuelle d'Anna Mar ou vécu sur le mode tragique comme celui de Vera,

---

<sup>459</sup> GERY, Catherine. Op. cit., p. 118.

héroïne homosexuelle de Zinov'eva-Annabal, pour laquelle comme pour ses homologues du XIXe la seule issue possible à ses tourments est le suicide<sup>460</sup>.

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà évoqué l'article d'Eric Naiman qui analyse le sort réservé à la femme par la jeune culture soviétique, embarrassée face au dilemme à résoudre : garder la fonction procréative du corps féminin, tout en supprimant son côté sexuel perçu comme dangereux pour la nouvelle société communiste (p. 163). A l'époque soviétique, la sexualité s'estompe au profit du discours idéologique qui fait du corps désirant un plaisir autre que le bonheur social, un ennemi du système<sup>461</sup>. Qu'en est-il de la littérature qui naît par opposition au réalisme socialiste régissant l'art soviétique et notamment la représentation de la sexualité de la femme soviétique? Que nous laissent à comprendre les deux héroïnes les plus libertines de la fin de l'empire soviétique, Irina, de Viktor Erofeev (*La Belle de Moscou*) et Marina de Vladimir Sorokin (*Le Trentième Amour de Marina*), évoquées dans le chapitre précédent? Victimes d'un inceste dans leur enfance, lesbiennes mais consentant à des rapports hétérosexuels, les deux femmes mènent une vie libertine, ne comptant plus leur nombre de relations. Néanmoins chacune en privilégie une : un amour spirituel pour Marina qui a accroché une photo de Solženicyn au dessus de son lit, et une liaison avec le vieux « Leonardik » marié, célèbre écrivain soviétique, pour Irina. Voilà deux histoires dignes de faire partie des cas d'une étude psychanalytique, d'autant plus qu'à la fin toutes les deux sombrent. Marina dont le corps s'efface face à la possession idéologique, s'enfonce dans le fanatisme soviétique, tandis qu'Irina se suicide se croyant (ou l'étant réellement) enceinte de Leonardik ressurgi d'outre-tombe pour la posséder la nuit. Les deux textes jouent donc habilement de clichés représentatifs pour la sexualité féminine, en faisant appel aussi bien à ceux du discours religieux, médical ou encore idéologique. Nous ne saurions négliger non

---

<sup>460</sup> Il va de même du côté des auteurs hommes, chez qui la sexualité féminine continue à être envisagée sous un aspect menaçant et pathologique comme, par exemple c'est le cas de « la reine des baisers », héroïne du récit éponyme de Fédor Sologub (1907), victime d'une obsession sexuelle qui l'amène à la mort.

Mafal'da, jeune épouse du vieux Bal'tasar, s'ennuyait clôturée au domicile conjugal jusqu'au jour où le diable lui a rendu visite pour réaliser son vœu - devenir « la reine des baisers » ; le lendemain, elle s'enfuit nue dans la rue où elle se livre à une orgie avec des jeunes de la ville et des soldats. Elle y trouve la mort, tuée par un jeune soldat, jaloux du succès des autres, qui la nuit suivante revient pour posséder son corps mort et, à son tour, pour trouver la mort dans les étreintes mortelles du désir sexuel. SOLOGUB, FÉDOR. *Carica poceluev*. Reprintnoe vosproizvedenie izd.1921. Moskva : Politekst, 1990. 3 p.

<sup>461</sup> Sur la représentation du corps à l'époque soviétique voir, par exemple, l'article d'Antoine Baudin et Leonid Heller, « Le corps et ses images dans le réalisme socialiste ». BAUDIN Antoine, HELLER, Leonid. « Le corps et ses images dans le réalisme socialiste ». *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern: Université de Lausanne, 1992, p. 127-145. Et CLARK, Katerina. *The soviet novel: history as ritual*, Bloomington, 2000. 320 p.

plus la maternité imposée à Irina, dont le corps d'une beauté érotique exceptionnelle, commence aussitôt à se décomposer : son vagin perd la senteur de jasmin, remplacée par celui de pourriture !

La maternité, voici un point incontournable et un vrai problème pour toute approche de l'érotisme féminin. Que la maternité se marie mal avec l'érotisme - exempt ou non de jugement moral - dans la littérature des siècles précédents (faut-il mentionner que les héroïnes de la « littérature érotique » citée ci-dessus sont toutes sans enfant, soit qu'elles n'en aient pas eu, soit qu'elle l'aient perdu prématurément), n'étonne pas. Néanmoins, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, au début du XXI<sup>e</sup> siècle cette problématique reste d'actualité (voir la partie I. Chapitre 2). En fait, les héroïnes de ce chapitre ne font pas exception – leur corps érotisé reste stérile – mais c'est le regard sans jugement du narrateur/héros qui les distingue des autres. Si auparavant l'érotisme de l'amante s'opposait à l'asexualité maternelle de l'épouse ou encore l'érotisme de l'héroïne laissait place à la maternité asexuelle, dans les œuvres analysées dans ce chapitre la sexualité féminine dissociée de l'idée de la procréation semble échapper à la condamnation qui lui était réservée jusqu'alors.

Avant de passer à l'analyse de la représentation de la sexualité féminine, faisons une brève présentation des héroïnes, toutes différentes les unes des autres, à commencer par celles de Makanin. Les nombreuses « femmes de nuit » d'Alabin restent dans leur majorité anonymes, désignées par le même mot *dačnica*, mais quelques unes, amantes régulières ou occasionnelles (dont Alabin tombe éperdument amoureux, tel est le cas de Daša et Anja), portent un prénom. A ces femmes sans personnalité s'oppose l'héroïne d'Un Mois d'*Arcachon*, El'za, jeune veuve de trente ans, ancienne étudiante en philosophie devenue une redoutable femme d'affaire à la tête d'un empire financier hérité. C'est un personnage hors du commun, qui ne se prive pas de la possibilité de faire appel aux services d'un prostitué de luxe. El'za est une femme à facettes multiples: tantôt elle apparaît comme une fée ou une héroïne pastorale, tantôt comme une prédatrice, mais c'est avant tout une « allégorie de la concupiscence<sup>462</sup> ». À ce personnage s'oppose celui d'Al'ka, aimée de Tancor. L'antagonisme de ces deux femmes se manifeste à tous les niveaux, physique, social, sentimental, culturel :

---

<sup>462</sup> « Это была уже, как минимум, третья Женщина-кенгуру. Первая — Суровая Заказчица и Строгая Хозяйка. Хищница, прибравшая к рукам Идеального Самца. Вторая — Ученица Фей. Студентка, изучающая эйдосы. Послушная девочка, собирающая виноград. А вот еще другая — просто ненасытное лоно. На самом деле третья была первой: именно в таком состоянии я застал ее год назад. ... Просто какая-то аллегория похоти ». TURGENEV, Andrej. Op. cit., p. 92.

contrairement à El'za, Al'ka, sans argent et sans papiers, ne fait pas du tout attention à ses apparences ni à sa tenue vestimentaire ; toujours en jean, baskets et en veste de sport, elle ressemble à une adolescente. Au niveau interpersonnel, El'za dégage l'autorité et la force, Al'ka éveille de la tendresse et l'envie de prendre soin d'elle ; sur le plan de la métaphore, El'za est une « Femme-kangourou », Al'ka, un moineau etc. Cependant l'antagonisme réside essentiellement dans leur représentation aux yeux du héros : pur plaisir charnel pour El'za et l'amour pour Al'ka, ce qui nous renvoie à une situation banale de triangle amoureux.

Le héros d'Un Petrov ordinaire évolue également dans le triangle composé de son épouse Beatrisa, une amante devenue inaccessible qui reste anonyme (désignée par le pronom personnel tu). L'épouse de Petrov porte un prénom rare en Russie qui renvoi sans équivoques à la Belle Dame, incarnation de la féminité idéale (telle que l'était, par exemple, Beatrice Portinari pour Dante). Tout en elle, son physique, sa manière de se vêtir, son métier, servent à appuyer l'image d'une nature céleste : ses yeux sont d'un bleu ciel, son corps est d'une finesse étonnante, le vin qu'elle boit est comparé au « nectar et l'ambrosie datant d'avant l'ère commune » etc. Nous ne sommes pas étonnée de voir que l'acte sexuel avec elle prend l'ampleur d'une expérience transcendantale pour son mari<sup>463</sup>.

L'amante anonyme, celle qui a fait connaître à Petrov un plaisir jusqu'à là inconnu, celui de posséder la femme, est absente physiquement du récit mais apparaît comme son pilier : c'est à elle que Petrov adresse son histoire. Persuadée de former un couple idéal avec Petrov (« nous sommes faits l'un pour l'autre »), cette femme aimerait inverser la situation et passer de statut d'amante à celui d'épouse, ce qui, évidemment, n'est pas envisageable pour Petrov malgré toute son attirance pour elle. Comme chez Turgenev, ces deux femmes sont aux antipodes l'une de l'autre aux plan intellectuel, culturel et notamment relationnel : l'amante veut une place dominante tandis que l'épouse est un exemple de respect et de tolérance conjugale.

A ce triangle se superpose un deuxième, avec deux autres maîtresses, mais fonctionnant toujours sur le schéma dichotomique: Vika est une jeune femme fragile et timide, actrice d'un théâtre de pantomime qui émigra en Israël, tandis que Vita est une jeune femme ukrainienne

---

<sup>463</sup> Par exemple : « Сверкая синими детскими глазами и бело-девичьими, не нуждающимися в дезодорантах подмышками, Беатриса звонко-звонко и высоко заводит песнь мудрости, доступную мне примерно наполовину. Ничего, остальное пронзительным образом дойдет до меня, когда мы в обнимку с моим философом отлетим в нежно-волшебные края ».

dotée d'une forte corpulence et d'un caractère affirmé, entretenue par un homme d'affaire, ce qui l'oblige à vivre seule à Moscou.

Pour ce qui concerne l'héroïne des Bruants, nous en savons peu sur elle, si ce n'est quelques détails liés à sa sexualité : nous connaissons son nom de jeune fille, Ovsjannikova, son âge au moment du mariage avec Miron (19 pour elle et 34 pour lui), l'existence d'une mère (à qui Miron n'annonce pas sa mort), des origines simples (issue d'un village provincial), sa timidité. Le seul détail personnel qui nous est dévoilé est son amour pour les oiseaux et le respect de leur liberté : Tanja refusait de les avoir en cage à la maison.

Nous l'avons dit précédemment, toutes les héroïnes sont différentes y compris dans le rapport de forces qui caractérise leur relation avec le héros : de la supériorité féminine propre au couple Tancor/El'za en passant par une approche égalitaire propre au couple Petrov/Bella, nous arrivons à un rapport classique – masculin dominant vs féminin dominé – exprimé à des degrés différents chez Makanin et Osokin. Dans Les Bruants, la supériorité masculine est au paroxysme : en effet, on ne saurait négliger le fait que Tanja apparaît uniquement comme l'objet du désir de son mari : les souvenirs de Miron ne nous décrivent que le plaisir éprouvé à faire l'amour avec elle. « L'instrumentalisation » sexuelle de la jeune femme va de pair avec une véritable idolâtrie d'autant plus que Miron fût son Pygmalion sexuel : la jeunesse et la timidité de Tanja, son ingénuité sexuelle lui ont permis de réaliser son éducation sexuelle<sup>464</sup> :

« — я взял ее замуж в девятнадцать лет. она жила в вохме. была очень робкой... стеснялась что не умеет краситься и интересную одежду носить... но таня такая родная ведь!.. она меня *слушалась* — и только. я говорил: сними платье, сними трусы, вот так вот раздвинься, попробуй, проглоти... встань здесь — и поводи бедрами ».

A l'opposé de ce couple, sans aucun doute, se trouve celui de Tancor et El'za. Lorsqu'il arrive pour la deuxième fois chez elle, il se souvient de son sentiment d'avoir été utilisé comme un objet sexuel et décide cette fois d'inverser les rôles - tentative échouée. Le

---

<sup>464</sup> Du point de vue masculin (celui de Miron et d'Aist), l'amour de Tanja pour son mari est indubitable (« она меня тоже любила — но тихо. обнимет за спину — целует и не поет... » - dit Miron). Cependant, une lecture attentive met en doute la sincérité du bonheur conjugal puisque Tanja est décrite par Miron comme toujours distante et « froide », et docile dans les rapports sexuels où l'initiative lui revient toujours.

Notons que lorsqu'A. Smirnova questionne D. Osokin sur le rôle d'objet sexuel attribué à la femme dans Les Bruants, sa question reste sans réponse car incompréhensible pour l'auteur.

recours de Tancor à de tels surnoms comme « femme-kangourou », « femelle » pourrait être interprété comme un moyen de défense psychologique de sa part pour tenter de résister face à El'za. Pourtant, tel n'est pas le cas : ces surnoms n'ont pas pour but de dévaloriser El'za, bien au contraire, ils soulignent sa puissance féminine qu'admire Tancor. Ainsi, « femme-kangourou » correspond aux énormes cuisses d'Elza, disproportionnées par rapport au reste du corps, et sur lesquelles Tancor fait une fixation érotique (fétichiste ?) ; « femelle » est utilisé par rapport à ses appétits sexuels, mais surtout par rapport à l'image du couple formé avec son mari décédé, appelé « Mâle » par Tancor à qui il envie sa force masculine. Admiratif de la puissance sexuelle émanant de cette femme, devant laquelle l'homme ne peut que s'incliner<sup>465</sup>, Tancor se réjouit de retourner à Arcachon, où il pourrait vivre une aventure avec sa Reine car il la voit ainsi:

« Хозяйка сидела с идеально прямой спиной, касаясь подбородка указательным пальцем левой руки. Ногу она положила на ногу, из-под краешка платья показался носок бежевой туфельки. Такого же цвета небрежная ленточка вилась по тонкой шее. Гранд Опера, Лувр, Одеон — но никак не реальность. Я чувствую себя ребенком на празднике в Зазеркалье. Напряженность с настороженностью улетучились в запуски. Я пленился. Я подумал: как здорово, что я буду вновь обладать ее телом. Отгружать оргазмы букетами. Я катился к ее ногам, как под колеса с откоса. Мне это нравилось<sup>466</sup> ».

« Reine de glace », « Reine d'Arcachon », « Reine aux yeux de couleur malachite<sup>467</sup> » autant de surnoms pour exprimer le rapport de forces entre les amants, d'où le scénario du jeu érotique auquel ils se prêtent dans la chambre à coucher d'El'za : Tancor se voit en esclave dans le harem d'El'za, privilégié parmi les autres par son dévouement à sa belle maîtresse.

Restée inavouée chez Tancor, l'inclinaison devant la femme magnifiée est entièrement assumée par Petrov qui proclame le droit d'être heureux au service de sa Belle Dame, son épouse: « Je me souviens que tu m'as traité d'« assistant » de Béta. Tu voulais surement

---

<sup>465</sup> L'une des scènes nous décrit métaphoriquement le triomphe de la Femme sur l'Homme : El'za pose un pied sur le dos de son mari allongé sur le sable et prend une pose victorieuse avec une banane dans la main pointée vers le ciel, telle qu'une « Triomphatrice Splendide » marchant sur le corps de l'« Ennemi vaincu ». C'est ainsi qu'interprète la scène Tancor. Dans une perspective psychanalytique, on pourrait y voir une scène de castration symbolique relevant de vraies envies de la femme désireuse d'avoir un pénis, mais c'est l'attitude de l'homme qui nous intéresse en premier lieu : inclination masculine devant la splendeur de la sexualité féminine.

<sup>466</sup> TURGENEV, Andrej. Op. cit., p. 33.

<sup>467</sup> L'emploi récurrent de l'adjectif « malachite » nous renvoie de tout évidence à Hozjajka mednoj gory de P. Bažov où le protagoniste est séquestré par la Maîtresse des montagnes, créature mystérieuse, mi femme mi serpent.

m'humilier par ça. Mais tu n'as pas réussi : je ne vois rien d'honteux à'être un assistant de la femme aimée<sup>468</sup> ».

Pour Petrov, être chevalier de sa femme n'est donc pas une métaphore, et son « service » est loin d'être « noble » : il va, par exemple, déposer à la clinique les analyses médicales de Beta, lui achète des produits d'hygiène, l'aide à se colorer les cheveux etc. Cependant, c'est dans le rapport intellectuel du couple que l'inversion des rôles se manifeste le mieux : la supériorité intellectuelle de Beatrisa, philosophe de renommée internationale, auteur d'une théorie d'« essentialisme d'esprit », est donnée d'emblée par le narrateur<sup>469</sup>.

Contrairement au roman de Turgenev qui joue à inverser les stéréotypes, dans celui de Novikov, à notre avis, il y a une mise en question des conceptions classiques de la féminité et de la masculinité (ce qui s'inscrit, à notre avis, dans le cadre du travail mené par les époux Novikov pour une révision du rapport classique entre les genres). En effet, les rôles attribués traditionnellement à l'homme et à la femme selon les concepts de bases de féminité et de masculinité, sont intentionnellement interverties : à Beatrisa revient la créativité intellectuelle et l'importance du travail, à Petrov revient la vie quotidienne et sentimentale. Si Beatrisa tente de saisir le monde par l'esprit, en faire une théorie (fonction vue comme masculine), Petrov découvre l'univers en l'appréhendant par et dans sa vie (fonction vue comme féminine) : « Toi aussi, tu es un philosophe – me dit parfois Béatrisa. Mais je n'écris pas ma philosophie, je la vis avec ses méandres et ses soubresauts dangereux<sup>470</sup> ».

Compte tenu de la vénération vouée à la femme par les héros du chapitre, peut-on dire que la sexualité féminine acquiert chez eux le droit à l'égalité d'expression, le droit de ne plus être associée au pathologique, au diabolique et aux autres formes de désapprobation? A lire attentivement les discours des narrateurs, il apparaît qu'au fond leur paradis sexuel est loin d'être exempt de vieux stéréotypes, y compris dans le cas de Petrov, défenseur des droits de l'érotisme féminin le plus impliqué. Ainsi, dans un premier temps, on peut noter que plus les

---

<sup>468</sup> « Помню, ты меня обзвала “помощником” Беты. Унизить, наверное, этим хотела. Но не получилось у тебя: ничего постыдного в том, чтобы быть помощником любимой женщины, я не вижу ».

<sup>469</sup> Curieuse coïncidence, El'za (*Un Mois d'Arcachon*) était également une étudiante brillante en histoire de la philosophie, domaine longtemps réservé aux hommes, ce qui contribue à l'idée d'un renversement des rôles illustré par le personnage.

<sup>470</sup> « Ты ведь тоже философ », — говорит мне иногда Беатриса. Но не пишу я свою философию, а проживаю ее, с опасными изгибами и заскоками ».



héroïnes s'approchent de l'idéal – c'est-à-dire les femmes qui éveillent de l'attirance amoureuse chez les héros comme Al'ka chez Tancor, Beta chez Petrov, Anna chez Alabin – moins elles sont sexualisées, c'est-à-dire, vues et décrites comme sexuellement actives. Ainsi, Al'ka, jeune fille russe, à l'instar de Tanja, jeune Mérienne, paraissent être à la limite frigides (désir/plaisir leur semblent inconnus), tandis que les corps d'Anna, premier amour d'Alabin, et de Beta, grand amour de Petrov, paraissent transparents dans les scènes de sexe, éclipsés par une métaphore ou une fragmentation (qui insistent, d'ailleurs, sur l'idée de relation spirituelle avant tout<sup>471</sup>).

Dans un second temps, si l'idéalisation amoureuse de la femme sous-entend son asexualité, nous sommes guère étonnée de trouver des motifs allant dans le sens de la dichotomie classique « femme idéale asexuée vs femme corrompue prostituée ». L'analyse d'autres partenaires sexuelles des héros, montre qu'elles peuvent être « corrompues » (bisexuelles comme Vita et Vika, deux amantes de Petrov) ou « prostituée » (comme Vita ou encore Al'ka). Le cas de cette dernière, deuxième héroïne d'*Un Mois d'Arcachon*, est extrêmement parlant, puisqu'elle vit, justement, l'évolution d'une femme idéalisée et asexuée vers une prostituée aux yeux de son amoureux Tancor.

Ainsi, ce que nous apprenons d'abord sur elle, c'est son ignorance du plaisir érotique (pour Tancor, elle est frigide d'où la rareté de leurs rapports) et son absence de scrupules à offrir son corps à ceux qui lui proposeront le gîte et le couvert. En fait, Al'ka pourrait être un émule de Tancor - prostituée de luxe, mais contrairement à lui, elle n'en tire aucun profit, ni financier, et, encore moins, érotique. Cette manière de vivre n'empêche pas Tancor de l'aimer jusqu'au jour où sa transformation en prostituée symbolique se produira : après avoir été séduite par un homme Al'ka découvre l'amour et le plaisir. Quittée par son amant, elle revient auprès de Tancor pour trouver du réconfort. Le lecteur ne peut, alors, que noter l'évolution du regard porté par Tancor sur Al'ka sexuellement libérée : en premier lieu, la scène de sexe suivant leurs retrouvailles, est la seule où il décrit le corps d'Al'ka nu en action, puis il commence par faire une comparaison entre Al'ka et l'héroïne prostituée d'un film de Godard. L'image de la prostituée semble l'emporter sur celle de la Dame de cœur : pour la première

---

<sup>471</sup> Voir par exemple, l'unique scène de sexe avec Anna, grand amour d'Alabin, qui met au centre le dialogue muet entre deux mains : « Сам акт был так скромн, тих, это правда! — нас словно бы притушило, приструнило луной, вдруг засиявшей в окна. [...] Луна чеканила черты ее лица — и какого лица! Аня очень-очень легко, однако же отвечала мне лаской. Ее рука сжимала мою. Она (ее рука) слышала, как я задыхался слепым счастьем. Она (ее рука) в ту ночь разговаривала со мной, незамысловатая азбука пожатий. Ничего больше не помню. (Ничего и не надо помнить) ». МАКАНИН, Vladimir. « Neadekvaten ». Ispug, Moskva : Geleos, 2006, p.74.

fois, le héros la voit en chaussures à talons hauts, le bas du ventre rasé, maîtrisant le jeu des préliminaires. L'évolution se manifeste également au niveau comportemental : la jeune fille accepte pour la première fois de jouer en société le rôle de femme-objet (Tancor lui achète des vêtements, l'emmène au restaurant etc.). Bien que cette nouvelle Al'ka soit aussi attirante, et elle finit par regagner son indépendance en s'en allant, le basculement dans la perception de la jeune fille semble jouer un rôle crucial dans leur histoire : l'amour de Tancor se volatilise rapidement<sup>472</sup>.

Il apparaît, donc, qu'une désapprobation cachée ou inconsciente s'infiltré dans le culte de la sexualité féminine véhiculée par les œuvres<sup>473</sup>, y compris là où le héros se dit heureux d'être au service de sa « Dame ». Ainsi, le regard admiratif de Tancor pour El'za présente également une ambiguïté : le héros use abondamment de motifs caractéristiques pour un discours dénonciateur du désir sexuel féminin, par exemple, il a recours à l'image d'une Mante religieuse, d'une araignée ou encore d'un monstre mécanique obsédé par l'argent (ces allusions dévalorisantes sont, néanmoins, gommées par la tonalité générale des scènes, exempte de visée critique explicite). Tandis que chez Novikov, l'inversion des rôles avec la supériorité intellectuelle de la femme, acceptée par le héros au premier plan, se trouve controversée par certaines de ses remarques qui pourraient rester inaperçues par le lecteur : « Entre temps mon « essence pure » a préparé un café. La voilà, elle apparaît habillée dans un jean bleu ciel et un débardeur blanc. Ah oui... Des fesses bleu clair et des yeux bleu foncé. De la pure joie. Quelle chance, mec!<sup>474</sup> ».

Cette ironie, redisons-le, est d'autant plus étonnante qu'elle émane de la bouche de Petrov qui admire son épouse, et qui est un héros de Novikov, prônant l'égalité des genres.

---

<sup>472</sup> Dans la scène finale du roman, Tancor revoit Al'ka, et remarque pour la première fois tous ses défauts : air fatigué, teint terne, lèvres desséchées, rides précoces, cernes. L'attirance amoureuse qui embellissait cette jeune femme aux yeux de Tancor n'est plus présente : « Разговор не клеился. Алька не слишком мне рада. ... Обнять-поцеловать. Пустые надежды! Альки нет. ... Бывает так: понимаешь вдруг, в кратчайшую и бесповоротную секунду, что вот: кончилось. ... Смотрю на замерзшее, скукожившееся лицо. Надсадного, чуть кирпичного, как город вокруг, цвета. С потрескавшимися губами, тяжелыми веками, ранними морщинами. Раньше мне нравилось, что Алька совсем не пользуется косметикой. Сейчас я думаю, что ей бы не помешало ». TURGENEV, Andrej. Op. cit., p.349.

<sup>473</sup> Il est à noter que deux personnages féminins, seuls exemples du corpus, ayant recours à la prostitution pure (Les Bruants) - et qui par ailleurs confirment la dichotomie évoquée ci-dessus, puisqu'elles s'opposent à Tanja au comportement sexuel passif - sont traitées comme il se doit dans la littérature russe : après avoir consommé l'acte, les deux héros tentent de les « rééduquer » et suggèrent d'aller travailler à l'usine.

<sup>474</sup> « Моя «чистая сущность» тем временем приготовила кофе... А вот и она сама, облаченная в небесного цвета джинсы и белую майку. Да... Голубая попа, синие глаза... Полное упоение. Повезло чуваку! ». Ou encore : «Выходит к себе, возвращается с каким-то листком и занимает позицию посередине кухни. Так, все понятно. Предстоит чтение. Может быть, ты еще на табуреточку встанешь?».

## *Féminin éternel et élémentaire*

Ce qui nous interpelle dans les œuvres analysées est que la sublimation de la femme n'exclue pas l'existence du corps. El'za comme Beatrisa sont des êtres faits de chair et d'os, débordant d'énergie sexuelle ou non, mais physiquement présents. L'évocation du corps biologique de Beatrisa, avec ses manifestations physiologiques habituellement éclipsées dans un contexte sentimental (menstruation, cheveux décolorés, analyse médicale<sup>475</sup>), témoigne du regard particulier du narrateur, certes, spécifique, mais qui a certains points communs avec celui des autres : pour tous ces auteurs la féminité semble aller de pair avec la physique du corps<sup>476</sup>. Nous allons nous pencher sur la question suivante : comment est vu le corps féminin par l'homme qui l'observe et le désire ? Que représente-t-il aux yeux masculins ?

Nous avons noté précédemment le lien entre l'acte sexuel et la nutrition : le corps, le sexe de la femme sont vus comme une source de nourriture, une source de vie pour l'homme. Il s'agit d'un point important définissant toute la conception du féminin érotisé, qui apparaît chez les auteurs analysés comme étant indissolublement liée à l'idée de la vie, de la vitalité : « La féminité avec la vie et pas séparément », dit Petrov. Une conception, somme toute, assez banale si nous la rattachons à l'idée de maternité, de procréation que doit assurer le corps féminin. Or, nous l'avons déjà souligné, ici la sexualité féminine est disjointe de la fonction reproductrice ce qui sous-entend que si le corps féminin érotisé est associé à l'idée de la vie, ce n'est pas pour une maternité à venir. Voici ce que note Petrov, lorsqu'il découvre, sidéré, la nudité de Vika :

« Чрезмерная чистота, отмытость — это, если на то пошло, состояние искусственное, не природное. А здесь, в девушке этой, взгляду предстает естественная бледность с оттенком желтизны, потная усталость, накопившаяся за день, на талии — следы от резинки только что снятых трусов. Женственность вместе с жизнью, а не отдельно».

---

<sup>475</sup> « А по своей доброй воле я готов делать что угодно. [...] Готов при случае прихватить в супермаркете экономичную упаковку “Олдэйз нормал”: предметы женской гигиены у меня брезгливости не вызывают. Как там в детстве мы декламировали: “Да здравствует мыло душистое, и полотенце пушистое, и зубной порошок, и густой гребешок!” Разве “прокладки на каждый день” не из того же ряда? ».

<sup>476</sup> Cette approche de la physiologie féminine n'est pas sans rappeler celle de Rozanov, qui en faisait des louanges à la limite du fétichisme. Pourtant, comme nous l'avons dit, l'idée de procréation, fondatrice pour ce dernier, est absente chez les auteurs analysés.

« Une pâleur jaunâtre naturelle de la peau », « transpiration de fatigue de la fin de journée », « des traces de culotte à la taille »... Il s'agit des signes de vie du corps au quotidien, du corps tel qu'il apparaît lorsqu'il se libère des apparences sociales, et ce n'est pas un hasard si le mot « naturel » (*prirodnyj, estestvennyj*) revient à deux reprises dans la phrase. En fait, pour Petrov comme pour les autres héros, le corps de la femme incarne la vie, prise dans sa dimension universelle, ce qui est illustré par le recours à deux motifs classiques de la conception du féminin - son caractère fluctuant et universel.

Ainsi, la femme est représentée comme à double face, voire à facettes multiples. Le jeu de rôles auquel se prête El'za épate Tancor : sa capacité à changer de masques dans un éventail qui semble sans limites le stupéfie<sup>477</sup>; une évolution permanente de Béta qui n'est jamais la même d'un jour à l'autre épate Petrov. Chez Makanin, l'idée d'une nature double de la femme se réalise comme l'opposition entre la femme de nuit et la femme de jour : la femme, telle qu'elle lui apparaît au clair de lune, lui fait penser à une créature fantomatique et irréelle, divergeant de celle vue par Alabin à la lumière du jour, comme avec la jeune Vika : « Je lévite encore dans les ténèbres lunaires. Alors que j'ai devant moi la haute stature d'une belle femme prête à l'amour. Limpide. Jeune comme le jour !<sup>478</sup> ».

Comme la première scène de sexe entre Alabin et Vika le montre, la Vika de nuit est aussi prête à l'amour que celle de jour, écartant ainsi toute opposition sexuée/asexuée, comme le laisserait à penser le critère clair/obscur.

Curieuse coïncidence – mais en est-ce vraiment une ? - les deux héroïnes qui incarnent l'idée du féminin au visage double dans le texte de Novikov, s'appellent également Viktorija. Ces deux Viktorija, nommées initialement par deux diminutifs différents - Vika et Vita – sont à l'opposée l'une de l'autre : Vita est corpulente, extravertie et mène le jeu érotique, tandis que Vika est mince, introvertie et passive (au point de donner à Petrov l'impression qu'il règne sur son corps). Deuxième coïncidence avec le texte de Makanin - l'opposition entre deux femmes s'exprime par la même métaphore clair de jour/obscur de nuit : Vita donne

---

<sup>477</sup> « Прикусила нижнюю губу, заиграла челюстями. Превратилась в разозленную Снежную Королеву. Удивительно, как менялось в такие минуты ее тело. Контуры его становились четче. Соски торчали воинственно, как взведенные пушки. Кожа как бы становилась холодно-матовой. Она будто переставала быть голой. То есть оказывалась до такой степени голой, что как бы уже и переставала. Ослепительная тетка, чего говорить... ». TURGENEV, Andrej. Op.cit., p.170.

<sup>478</sup> MAKANINE, Vladimir. « Borjomi ». La Frayeur. Paris: Gallimard, 2009, p. 197.

l'impression d'être une femme solaire, matinale au goût de pomme tandis que Vika fait penser à la femme de la nuit, triste au goût amer de chocolat noir<sup>479</sup>.

Ce qui nous importe le plus ici, est que ces deux femmes – Vita et Vika - différentes donc comme le jour et la nuit et, existant de manière indépendante dans l'histoire, finiront par se révéler amantes pour, finalement, se fondre en une seule femme: lors de l'acte qui suit la découverte de la relation entre Vika et Vita, Petrov a l'impression de retrouver le corps de Vika dans celui de Vita: « Je parcours son corps de mes lèvres, je l'aime partout, bien que je n'arrive pas à me défaire de l'impression que Vika est aussi là, avec nous. La poitrine volumineuse de Vita a incorporé la petite poitrine de Vika, il va de même pour ses hanches et ses fesses. L'odeur est aussi identique – odeur de la même mousse de bain<sup>480</sup> ».

Un seul corps, une seule odeur à la symbolique équivoque (mousse/Aphrodite) et un seul prénom... À laisser de côté l'idée d'un fantasme (triolisme) propre au narrateur, ce « tour de magie » qui paraît entièrement surfait dans la logique de l'histoire, doit être placé, à notre avis, dans le contexte du féminin fluctuant, instable et changeant, comme l'eau<sup>481</sup>.

Lorsque l'idée de la dualité de la femme est appliquée à la conception de sa sexualité, elle prend souvent la forme de l'opposition entre les apparences convenables et la « vraie » nature de la femme, avide de plaisir charnel, possédée par le démon de concupiscence. Au cours de notre travail, nous avons évoqué les cas de personnages de ce genre, toujours critiqués par opposition à un autre personnage féminin, incarnation de la sexualité traditionnelle pure (amante et épouse de Kamlaev par exemple). Or, les exemples donnés ci-dessus montrent que l'idée de la sexualité féminine à visages double voire multiples trouvée chez Makanin, Novikov ou Turgenev ne s'inscrit pas dans le paradigme évoqué, et donc n'a pas d'intention désapprobatrice : la réaction des héros qui y font face varie de l'admiration

---

<sup>479</sup> « Какое покорное тело, однако. И какой у него горьковато-шоколадный вкус... Прежде судьба сводила меня с женщинами солнечными, яблочными, утренними. С ними весело, но каждый раз их приходится завоевывать как бы заново. А эта, ночная и печальная, — вся твоя. Пожалуй, впервые в жизни себя почувствовал таким царем, царьком во всяком случае ».

<sup>480</sup> « Путешествую по ней губами, люблю ее всю, хотя и не могу отделаться от ощущения, что Вика здесь с нами. Большая грудь Виты вобрала в себя маленькую Викину, то же с бедрами, ягодицами. Общий у них запах — той же ванной пены ».

<sup>481</sup> La comparaison entre le corps de la femme et le fleuve revient constamment chez Osokin : « реки — узкие светлые — как бедра взрослеющих девочек » ; « это ведь тоже реки — женские живые тела. уносят горе — и утонуть в них можно ». L'inversion des termes comparés (fleuve=corps et inversement) souligne l'indissolubilité de l'image métaphorique.

(c'est le cas de Tancor/El'za et de Petrov/Bella), à une légère déception (Makanin/Vika), mais ne porte jamais de critique.

Voici comment se termine la nouvelle Borjomi, où Alabin se confronte à l'existence d'un deuxième visage de la femme : après une nuit d'amour d'un commun accord, Alabin doit laisser son amante car son compagnon va arriver. La femme nue se lève pour lui préparer un café et tourne le dos à Alabin qui observe ses fesses :

« ... она перетаптывалась, шаг туда, шаг сюда... И все время невольно играла ягодицами. Как бы гримасничала. Стоя у плиты... Спиной ко мне. Так и подумалось, что ниже поясицы открылось ее второе лицо.

Это подвижное лицо хихикало в равной мере... И над Борисом... И надо мной... И над самой собой. (Над первым своим лицом.) Это было совсем не зло. Это было равнодушно. Ах, мол, сколько суеты. Ах, мол, люди-людишки!.. Равнодушно... Второе ее лицо все знало и посмеивалось<sup>482</sup> ».

Les fesses de Vika seraient donc son deuxième visage. Dans la culture religieuse, remplacer le « haut » du corps humain par son « bas » et vice versa était toujours un moyen de montrer la monstruosité, la nature diabolique du personnage (voir les personnages de Bosch, par exemple), pourtant, nul diabolisme suggéré dans l'extrait cité. Bien au contraire, ce deuxième visage semble donner l'exemple d'une sagesse suprême (« vsë znalo »); tel un personnage biblique, d'un ton impassible (« ravnodušno »), il délivre une vérité absolue : « ah ! quel ramdam » comme une paraphrase de l'Ecclésiaste - « Vanité des vanités, tout est vanité ».

En fait, on pourrait dire que la multiplicité de la nature féminine est perçue par les héros comme un ordre naturel qu'ils sont obligés d'admettre.

Une autre idée importante pour la conception du féminin qui va de pair avec la première est celle de son caractère universel comme le sont la vie et la nature. Cela nous permet de comprendre un autre motif répétitif pour le cadre de l'acte sexuel - un recours à l'imaginaire cosmogonique.

Nous avons déjà évoqué la présence constante et ambiguë de la lune chez Makanin. Nous reprendrons maintenant ce motif retrouvé chez Novikov. Voici comment, en adoptant le

---

<sup>482</sup> MAKANIN, Vladimir. « Boržomi ». Ispug, Moskva: Geleos, 2006, p. 175.

point de vue féminin, son héros Petrov définit le rapport des genres caractéristique de la sexualité de son couple conjugal :

« Мы, кажется, никогда друг друга не стеснялись. Когда я в первый раз к ней прикасался, она как бы говорила мне: “Смотри, пожалуйста, я — это ты, твое продолжение, и нет ничего стыдного, что ты, как растущий месяц, увеличиваешься до полного объема. И я тебя уже включила в себя. Когда? Не знаю, наверное, сразу же, как тебя увидела. Я в тебя не влюблялась ни разу, я сразу же начала к тебе относиться как к части себя ».

« Moi, c'est toi, je suis ton extension » semble dire son épouse, comme une référence au couple originel (Eve est une extension littérale d'Adam). Mais la suite de la phrase contredit rapidement cette assertion : « tu es une partie de moi », « je t'ai incorporé ». Nous avons l'image inverse de celle d'androgynie originel suivie de l'acte de la création de deux sexes que l'on trouve dans la Genèse II ou chez Platon : ici, les deux sexes fusionnent pour devenir un seul, et ce par l'absorption du masculin par le féminin. Petrov se voit partie intégrante de son épouse et l'affirme plus d'une fois dans son récit<sup>483</sup>. Mais c'est la métaphore lunaire qui est particulièrement intéressante dans cette image : le sexe masculin en érection fait allusion au croissant de lune grandissant pour devenir la pleine lune et atteindre la plénitude. En fait, l'acte sexuel des époux prend la forme d'une copulation entre mesjac, croissant de lune (masculin en russe), et la lune (féminin).

Un autre exemple de copulation aux apparences cosmogoniques nous est donnée par Les Bruants d'Osokin où nous trouvons, entre autres, le même motif de confusion entre le masculin et le féminin :

« и к новому году вся она превращалась в наш лучший секрет. скромная молодая красивая в красивой одежде — а под одеждой такие букеты среди сверкающей белизны... травяные острова — и я в них как утка. когда я снизу нырял в танюшу — в островах под ключицами прятал глаза: этой травой промакивал слезы ».

Une remarque importante pour comprendre cette scène – Miron demandait à Tanja d'arrêter de se raser : les métaphores de la citation font donc allusion aux longs poils recouvrant certaines parties du corps de la femme. Mais à quoi renvoie cette scène à la symbolique sans équivoque ? Pour l'interpréter, rappelons que le canard et la cane sont

---

<sup>483</sup> « А я — не то рядом, не то прямо в ней, как часть ее неотъемлемая... ». Cela explique pourquoi Beatrisa a un lien de nature mystique avec son mari qui lui permettant de le sentir à distance.

largement représentés dans la culture traditionnelle de plusieurs groupes ethniques : chez les Slaves, on retrouve les images de ces deux oiseaux, notamment, dans les chants nuptiaux ; en outre, le canard symbolise à la fois la Terre, l'Eau, l'Air et il est souvent associé à l'idée de fertilité. Pourtant, dans la culture finno-ougrienne à laquelle appartenaient les Mériens, ces oiseaux jouent un rôle particulier, comme protagonistes des mythes de la formation de l'Univers: le canard remonte de la terre du fond de l'océan, ce qui donne naissance à la Terre où la cane (mère aïeule) porte un œuf qui se transforme en Univers<sup>484</sup>. Dans cette optique, les métaphores utilisées pour le corps féminin dans la citation (« bouquets », « îles herbues », « herbes ») peuvent renvoyer justement à l'image de l'Océan et de la Terre préhistoriques. Ainsi, l'acte sexuel s'étend dans une autre dimension, à l'échelle cosmogonique.

Une telle lecture métaphorique de la scène est facilitée par l'idée de l'élémentarité du corps de Tanja : il représente, en fait, une synthèse symbolique des trois éléments principaux de la vie – eau, terre et air. Cette synthèse s'exprime par le recours au motif d'avoine (ovès) : le nom de jeune fille de Tanja était Ovsjannikova, les oiseaux accompagnant les deux hommes avec le corps mort de Tanja dès le début de l'histoire, s'appellent ovsjanki, le fleuve Neja où sont dispersés les cendres et le reste des os de Tanja, veut dire en mérien avoine. Le corps de Tanja est donc à la fois le fleuve, le ciel et la terre : d'ailleurs, le narrateur nomme la colline où Tanja a été incinérée *tanjušin holm* (« colline de Tanja »). Notons que le mot *holm* s'utilise en russe aussi bien pour parler des collines/Terre que des seins/corps féminin. Le quatrième élément manquant apparaît à la fin – dans la scène de l'incinération - pour compléter cette synthèse. Notons que selon Gaston Bachelard, le feu imaginé comme matière première apparaît toujours comme sexualisé, et c'est justement le feu qui est « par excellence le trait d'union de tous les symboles<sup>485</sup> ». Dans le contexte de la scène de l'incinération des Bruants aux apparences d'un acte sexuel, l'idée de Bachelard semble se réaliser littéralement : principe sexué, masculin/feu vient compléter les trois autres/féminin en copulant avec.

D'autre part, l'épisode avec la dispersion des restes de Tanja dans le fleuve au delà de la place minime qu'il occupe dans l'histoire est d'une importance symbolique à ne pas négliger : à l'instar d'une multitude d'héroïnes russes, c'est le fond des eaux qui devient son dernier refuge. Dans son analyse de la scène du suicide doublé d'un meurtre de Katerina L'vovna, où on la voit se noyer en amenant avec elle au fond du fleuve sa rivale, Catherine Géry met en

---

<sup>484</sup> Voir, par exemple, PETRUHIN, Vladimir. *Mify Finno-Ugrov*, Moskva: AST, 2003. 463 p.

<sup>485</sup> BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1990, p. 99.



évidence le lien entre la fin suicidaire d'une femme, ayant commis une faute morale, et l'eau qui imprègne la littérature russe :

« ... en se jetant dans la rivière, Katerina Lvovna rejoint le monde inférieur des enfers dont l'eau est le symbole dans la mythologie russe. Ce réseau métaphorique et mythologique indique son appartenance au monde des croyances ancestrales, le monde naturel des énergies élémentaires et démoniaques.

L'eau qui engloutit Katerina Lvovna et Sonetka appartient à cette catégorie décrite par Gaston Bachelard de l'eau lourde, l'eau profonde [...] « qui [...] est une invitation à une mort spéciale, qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires »<sup>486</sup> ».

Pourtant, si cette interprétation s'avère juste pour l'héroïne de Leskov et d'autres appartenant au type de brute femelle (C.Géry), à ces femmes fatales à la sexualité sauvage et démoniaque, elle ne peut être appliquée à Tanja, très loin de la femme fatale. Si l'énergie élémentaire de Katerina Lvovna renvoie au démoniaque, celle de Tanja est de dimension métaphysique et le lien qui la relie à l'eau peut être interprété par rapport à l'idée d'une réintégration : le féminin élémentaire rejoint sa matière primaire, eau.

Dans cette optique, l'emploi du mot *veretenica* (orvet) pour parler de la femme aimée en mérien peut prendre un sens particulièrement symbolique : l'orvet est un lézard ressemblant à un serpent, souvent associé à l'idée de la régénération éternelle (voir l'ouroboros, symbole du cycle de temps perpétuel). D'autre part, dans le patrimoine folklorique slave, il existe un sujet qui associe le serpent, la jeune fille et le feu (dans les contes merveilleux, le serpent brûle pour se transformer en jeune fille etc.). Ce motif renvoie à l'ancien culte du serpent-protecteur, serpent-âieul<sup>487</sup> qui nous amène en l'occurrence à l'idée du féminin éternel<sup>488</sup>.

---

<sup>486</sup> GERY, Catherine. Op. cit., p.120.

<sup>487</sup> Sur le rôle et la représentation du serpent dans la culture populaire voir, par exemple, KOZLOVA, Natal'ja. *Vostočnoslavjanskije mifologičeskie rasskazy o zmejah. Semantika. Issledovanija, teksty*. Omsk : Nauka, 2006. 460 p.

<sup>488</sup> Cette idée semble également apparaître dans le rituel d'accrochage des fils de couleur sur le pubis féminin évoqué précédemment. Dans l'article consacré au vestige du culte de l'âieul présent dans les jeux de Noël (svjatki), I. Morozov et I. Slepčova mentionnent un jeu pratiqué dans des régions du nord qui consistait à accrocher des fils, des morceaux de tissu sur le pénis du jeune homme jouant le rôle d'un défunt. Les jeunes filles devaient embrasser ou dénouer avec leur bouche ces bouts de tissu. D'après les auteurs de l'article, ce jeu remonte au culte des âieuls lorsque l'on pratiquait des mariages rituels avec leurs esprits.

La femme peut mourir et son corps disparaîtra, mais le féminin qu'elle incarne restera présent, dans la nature, dans les autres femmes. Le lien que fait Aist entre le pubis de Julja, prostituée et celui de Tanja morte (Julja se rasait le sexe lorsque Miron et Aist versaient du pétrole sur celui de Tanja) semble confirmer cette conception du féminin : à l'instar des poils qui repoussent, la Femme vit toujours<sup>489</sup>. Ainsi, la présence des prostituées prend son sens : les deux hommes cherchent à se ressourcer auprès du corps féminin, peu importe à qui il appartient, le féminin étant universel et élémentaire<sup>490</sup>.

Dans cette optique, comment peut-on expliquer le fait que l'acte sexuel imaginé comme un acte cosmogonique manque de son idée fondatrice – naissance/création du monde (si nous laissons de côté le conflit érotisme/maternité) ? Comme nous l'avons vu, si un cadre cosmogonique est bien mis en place par le narrateur de Novikov et Osokin, l'idée de (pro)création en est exclue. L'absence de procréation prend son sens si l'on pense que l'idée de l'élémentarité va souvent de pair avec l'idée de corps maternel. Par exemple, le sein maternel symbolique où les héros trouvaient leur dernier refuge était assimilé à l'eau chez Lipskerov et à la terre chez Bortnikov (voir Partie I. Chapitre 1. *Œdipe et désir du néant maternel*). Ainsi, l'idée des retrouvailles symboliques du sein maternel pendant le coït aux apparences cosmogoniques l'emporte, logiquement, sur celle de procréation. On peut croire que cette idée – le masculin qui rejoint le corps maternel universel - se réalise chez Osokin lorsque les deux héros meurent dans un accident de voiture et trouvent l'immortalité au fond du fleuve qui vient d'accueillir les restes de Tanja.

Une autre raison peut également être invoquée : l'analyse de deux scènes montre qu'un autre motif leur est commun, à savoir une confusion des genres. Chez Osokin, le protagoniste s'identifie à la cane et non au canard (« ja v nih kak utka »), chez Novikov, le masculin se fait absorber par le féminin ; de toute évidence, en absence du principe masculin, la (pro)création s'avère impossible.

---

MOROZOV, Ivan et Slepčova Irina. « Svidanie s predkom : perežitocnye formy ritual'nogo braka v svjatočnyh zabavah rjaženyh ». *Seks i èrotika v russkoj tradicionnoj kul'ture*, Moskva: Ladimir, collection "Russkaja potaënnaja literature", 1996, p. 248-304.

<sup>489</sup> Tancor de Turgenev fait également une fixation sur les poils du pubis d'El'za : plein admiration, il fixe des « énormes » tétons et des « bouclettes » dépassant du maillot de bain d'El'za, signe de sa puissance sexuelle.

<sup>490</sup> Cet universalisme du corps féminin - l'idée du corps féminin global qui s'incarne dans les corps concrets des femmes réelles – pourrait également expliquer la métamorphose de Vika / Vita en une seule femme dont nous avons parlé précédemment.

Pourquoi cette confusion ? Curieusement, il semblerait qu'il s'agisse d'un point commun aux auteurs, qu'ils soient hommes ou femmes, lorsqu'ils abordent la représentation de la sexualité de manière inédite : par exemple, on peut trouver une confusion des genres avec, entre autres, le recours à la narration au masculin chez Zinaïda Gippius ou chez les auteurs de la fin du XXe siècle comme Valerija Narbikova (*Eros est russe ou l'équilibre de la lumière des étoiles, du jour et de la nuit*) et Lena Éltang (*Jeune Pousse de ronce*)<sup>491</sup>. Sans innover dans la représentation du genre point d'innovation de l'érotisme littéraire ? Pourtant, si pour les auteurs femmes, il s'agit de toute évidence d'une approche volontaire, la confusion des genres présente dans le discours masculin des scènes citées chez Osokin et Novikov semble presque inconsciente.

Osons l'affirmation suivante : si aujourd'hui l'opposition entre la culture « savante » et la culture populaire a perdu de sa rigueur en ce qui concerne la thématique de la sexualité – aussi bien au niveau de sa représentation qu'à celui de sa verbalisation – et l'érotisme fleurit sur les pages de la littérature russe contemporaine, elle n'en est pas encore prête à l'assumer. Ainsi, dans les œuvres analysées, la dualité caractéristique de la tradition russe de la sexualité jusqu'aux années 1970-1980 apparaît au niveau de leur structure : le plaisir de chair assumé par le héros se confronte à une modération du narrateur voire de l'auteur. Pour légitimer l'érotisme susceptible de paraître excessif dans le contexte national des procédés différents sont utilisés comme, par exemple, une abstraction du chronotope ou une intertextualisation de l'intrigue ; ou encore, sur le plan de l'écriture, l'érotisme de la scène est entrecoupé ou détourné de son cadre initial. Frôlant les limites d'une (auto)censure, la modération peut même prendre la forme d'une désapprobation, notamment, à l'égard de la sexualité féminine. Qu'elle soit consciente ou inconsciente de la part des auteurs, cette modération illustre la présence de l'héritage culturel d'une liaison problématique entre le sexe et la littérature russe.

---

<sup>491</sup> Voir MELAT, Hélène. « Masculin, Féminin, Neutre : du genre chez Valerija Narbikova ». *Modernités russes, La Femme dans la modernité*, Lyon: Université Jean-Moulin, 2002, p. 359-372.

## Conclusion

Reprenons notre point de départ – la littérature russe contemporaine arrive-t-elle à proposer une nouvelle version de l'éros qui ne serait pas spiritualisé ou sublimé ? Une nouvelle approche de l'érotisme qui ne l'enfermerait pas dans le domaine du sordide, du morbide et du grotesque. Une vision hédoniste de la sexualité qui ne culpabilisera ni sanctionnera le plaisir des sens ?

Notre réflexion s'est articulée autour de quatre axes thématiques qui se sont avérés être de grands topos de l'éros russe : le premier abordait le rapport entre Eros et Thanatos au caractère particulier dans la tradition russe, le deuxième axe concernait le rapport entre l'éros et la procréation, le troisième portait sur l'éros et l'utopie et, enfin, le quatrième axe traitait de l'éros et de l'hédonisme. Certes, ces axes, notamment celui de la vie et de la mort, sont importants pour toutes les cultures quelle qu'en soit l'origine et l'histoire de la sexualité qui les caractérise. Néanmoins, la culture russe se distinguant de son homologue occidentale par son approche du corps/sexualité fondée sur des postulats théologiques différents, les aborde différemment; d'un autre côté, cette différence se veut valeur identitaire par rapport à la culture occidentale. Ces axes thématiques renvoient donc à des concepts fondamentaux de la tradition russe de l'éros que l'on peut désigner comme éros thanatique, éros antiprocréateur, éros transfiguratif et éros hédoniste idéologisé.

Le rapport entre instincts de vie et de mort semble s'exprimer différemment dans la tradition russe et dans la théorie de Freud : dans la psychanalyse, deux forces coexistent mais entrent en contradiction, pour fusionner et n'en faire qu'une dans la variante russe, comme l'illustre *La Destruction* comme cause du devenir de Sabina Špil'rejn (1912). Autrement dit, le thanatos s'infiltré au cœur de l'éros pour donner naissance à ce que nous avons nommé éros thanatique qui associe la sexualité à la mort et au pathologique.

Cette idée peut s'exprimer dans des cadres différents : le désir sexuel est explicitement associé à la mort voire au Mal par le protagoniste et par conséquent repoussé; ou bien il ne peut se réaliser que dans des conditions morbides (nécroérotisme du héros de Bortnikov, masturbation cérébrale du héros de Lipskerov). Le premier cadre se rapproche du rejet de la sexualité comme une Faute caractérisant la religion chrétienne, qui livre l'être humain à la mort, avec le recours à l'idée de la femme, auxiliaire du diable. Par ailleurs, on peut l'apparenter à la thèse tolstoïenne de l'anormalité de la sexualité, car son rejet chez les

protagonistes inclut l'idée de victimisation de la femme : le désir sexuel masculin se révèle meurtrier pour la femme comme le postule et illustre *La Sonate à Kreutzer*. Le deuxième cadre – désir sexuel dans un contexte pervers - par delà une similitude avec l'érotisme représentatif du courant postmoderne russe, peut être apparenté à la tradition érotique du modernisme russe, où se trouvaient mêlés exaltation de l'éros spiritualisé et intérêt pour des formes sordides de la consommation charnelle. Dans les deux cas, le désir sexuel apparaît comme un instinct fortement autodestructeur: comme nous l'avons vu, les héros préfèrent mourir que désirer.

L'idée du caractère thanatique de l'amour charnel apparaît comme profondément ancrée dans la tradition culturelle : plusieurs œuvres du corpus proposant une vision hédoniste de la sexualité la réalisent littéralement. Tel est le cas – le plus marquant de tous - des *Bruant*, où l'érotisme est placé dans le cadre funèbre, de la nouvelle *Kosa poka rosa* de Makanin, où Alabin fait l'amour à la mort, et – dans une dimension moindre – d'*Un Mois d'Arcachon* de Turgenev, où le cimetière est un lieu qui tonifie le mieux l'élan érotique du héros.

L'analyse des œuvres du premier chapitre a mis en lumière le rôle notoire joué par la mère dans le complexe de la sexualité thanatique qui touche les protagonistes ; d'autre part, le rapport fils/mère présente également une particularité qui l'éloigne du complexe d'Œdipe tel que défini par Freud. En effet, le rapport ambigu à la mère dans les œuvres analysées est exempt du sens de la conception freudienne – du désir sexuel exprimé par le fils pour sa mère. Si les héros du chapitre manifestent un désir du corps maternel, cette inclination revêt une forme singulière : la réintégration du sein maternel pour retrouver la fusion totale prénatale, que seule la mort permet de réaliser. Les apparences cosmiques attribuées au corps de la mère dans l'œuvre de Bortnikov et Lipskerov soulignent cette idée : le corps maternel revêt, ici, une dimension universelle, où la vie se fond avec la mort.

Dans cette optique, on peut évoquer la thèse du chercheur Aleksandr Ètkind sur la prédominance de la pensée nietzschéenne avec la figure de Dionysos dans la culture du modernisme russe, au moment où la culture occidentale découvre les idées de Freud. Selon Ètkind, Dionysos fut au symbolisme russe ce qu'Œdipe fut à l'Occident. Si le dieu Dionysos détenait le pouvoir de survivre à la destruction et de renaître éternellement, alors le désir illustré par le héros de Lipskerov de réintégrer le corps maternel et de retrouver le néant originel pour renaître, pourrait renvoyer au culte dionysiaque (d'autant plus valable dans le cas de Lipskerov que son héros s'engendre lui-même) et à la synthèse possible de ces deux

figures dans le contexte russe, comme l'évoque l'interprétation faite par Sabina Špil'rej du Surhomme nietzschéen<sup>492</sup>.

Une autre interprétation mettrait en parallèle l'envie de retrouver l'état de fœtus et l'infantilisme présumé de l'homme russe. Cette idée est loin de dater de l'époque soviétique<sup>493</sup>. En 1858, déjà, Černyševskij taxait l'homme russe d'infantilisme pour mettre en cause son impuissance politique et sentimentale. En effet, le cas des héros de Pavlov (homme postsoviétique), de Melihov (homme soviétique) se prêtant bien à cette interprétation et le cas des héros de Lipskerov et de Bortnikov s'inscrivant plutôt dans le cadre « d'Œdipe dionysiaque », illustrent on ne peut mieux le phénomène de « l'homme castré », incapable de devenir père.

De ce point de vue une coïncidence très intéressante se dessine entre les œuvres traitant de la sexualité thanatique et les autres touchant à la sexualité hédoniste. On y retrouve l'idée d'une dimension universelle attribuée au corps féminin érotisé et l'idée d'une fusion en un seul corps, rendue possible à l'homme par la copulation. Le second dénominateur commun est l'absence de la paternité empêchée de fait par le rêve d'une union fusionnelle avec le féminin universel, incarné cette fois dans le corps de la partenaire érotique.

Sortir de l'infantilisme - si l'on accepte le jugement de Černyševskij – et devenir père tel est le fil rouge de la littérature russe contemporaine comme le montre le corpus analysé ; la meilleure illustration de cette évolution très significative pour l'histoire de l'éros russe est le rejet de l'idée de l'éros transfiguratif chez les auteurs de la jeune vague. Popularisée à l'Âge d'argent, l'utopie érotique russe qui dénie la sexualité procréative et accorde à l'énergie érotique sublimée une force transfiguratrice, est mise en question chez Bykov, Gluhovskij, Volos, Kuznecov. Ces derniers s'opposent ainsi à Kabakov et Makanin, issus de la génération des années 60, chez qui se perpétue l'héritage utopique du modernisme russe, bien qu'il soit réévalué (c'est à l'orgasme que revient la force transfigurative). Ainsi, les auteurs des années

---

<sup>492</sup> Voir Ètkind qui cite Sabina Špil'rejn, « Шпильрейн трактует вечное возрождение и идею сверхчеловека как результат идентификации Ницше с матерью: его любовный союз с матерью таков, что он не представляет себя иначе, как собственную мать, и свою мать иначе, как самого себя. Он беременен сам собою, и потому, действительно, готов возрождаться вечно». ÈTKIND, Aleksandr. Èros nevozmožnogo : istorija psihoanalisa v Rossii, Sankt-Peterburg: Meduza, 1993, p. 184.

<sup>493</sup> Mihail Geller met en lumière l'infantilisme imposé à l'homme soviétique par le système. Voir GELLER, Mihail. *Mašina i vintiki : istorija formirovanija sovetского čeloveka*. Moskva, MIK, 1994. 335 p.

2000 revalorisent l'idée de la famille, de l'amour fécond et, notamment, de l'amour paternel, réfutés par l'utopie érotique. Chez eux, face à l'utopie de l'éros transfiguratif, se lève l'idée de l'amour paternel seul capable de transfigurer l'homme, de donner sens à son existence. L'ampleur du phénomène – et les dimensions que prend l'idée de la famille chez certains auteurs, comme par exemple, dans le roman de Kuznecov où elle acquiert une dimension que l'on pourrait qualifier d'utopique – amène à poser la question de l'influence de la politique du retour aux valeurs traditionnelles menée par l'Etat russe depuis quelques années. À notre avis, la prudence est de mise à l'évocation des relations entre le discours institutionnel et la littérature pour ne pas en faire un substitut de tribune politique. À propos de notre sujet, il faut savoir que le regain des valeurs traditionnelles comme la famille face à la liberté sexuelle commence bien avant la politique traditionaliste, soit à la fin des années 90 et au début des années 2000. La meilleure illustration nous en est donnée par le roman *Non (Net)* paru en 2003, sur la liste de Bestseller national en 2004<sup>494</sup>. Coécrit par Sergej Kuznecov et Linor Goralik, il retrace un monde futur qui a légalisé, entre autres, la pornographie et, avec elle, le droit à toute sorte de plaisir charnel (sauf la pédophilie et le meurtre sexuel). L'idée du roman, confirmée par le destin tragique de la plupart des personnages, figure dans le titre même : seuls peuvent survivre ceux qui refusent l'idéologie du plaisir, qui lui disent « non ». Le roman se clôt sur une scène du bonheur trouvé dans la fondation d'une famille par deux protagonistes, acteurs de la pornographie, qui délaissent ainsi leur métier dans lequel, pourtant, ils s'épanouissaient.

Pour notre part, ce phénomène – qui touche toutes les couches de la littérature russe dans les années 2000<sup>495</sup> - relève moins de l'anticipation dont peut faire preuve la littérature, que de l'évolution interne de la société postsoviétique. L'interprétation de tels concepts comme père, famille et, dans une moindre mesure sexualité, proposée par les œuvres analysées confirme notre intuition. L'illustration en est ainsi fournie : c'est bien l'amour paternel et non la figure patriarcale, pilier autoritaire de la famille que mettent en scène les

---

<sup>494</sup> L'histoire du roman peut d'ailleurs servir d'illustration de la pornographie à Idée : d'après les auteurs, leur but initial était d'écrire un roman pornographique, visant uniquement un succès commercial. Il en résulte un roman d'une complexité narrative et thématique remarquable qui évoque plusieurs problèmes moraux. LATYNINA, Alla. « Ljudi kak ljudi ». *Novyj mir*, 2004, N°6. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/6/lat15.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/6/lat15.html). Consulté le 6/09/2016.

<sup>495</sup> Voir à ce sujet l'analyse de la littérature à succès faite par Eliot Borenstein. BORENSTEIN Eliot. *Overkill: sex and violence in contemporary Russian popular culture*. Ithaca, 2008, 265 p.

œuvres analysées. Elles ne s'attachent pas à la famille en tant qu'institution sociale, ni à son rôle au regard de l'État et de l'Histoire, mais plutôt à une recherche identitaire, à une consolidation du clan familial face à la Grande Histoire (*La Ronde de l'eau* de Kuznecov). La conception de la paternité et de la famille met en avant le bonheur de l'épanouissement dans la vie privée en éludant le rôle étatique qui leur était attribué auparavant.

Les interprétations sociologiques de cette évolution sont variables : on peut y voir une quête des valeurs familiales en réaction au passé soviétique, où famille et vie intime étaient étatisées, ou au « chaos existentiel » des années 90, voire aux deux, l'un n'excluant pas l'autre. Mais qu'en est-il de la sexualité ? Dans quelle mesure la quête des valeurs familiales intègre la sexualité ? Force est de constater que chez les auteurs analysés l'érotisme n'intègre pas le cadre de la famille. Une situation paradoxale semble se dessiner : la sexualité n'est pas discréditée mais n'en est pas pour autant présente dans l'amour procréatif. Comme nous l'avons vu, dans les œuvres du chapitre 1, partie 2, la sexualité est loin d'être dénigrée ; les protagonistes se livrent aux plaisirs de la chair, sans que cela pose problème, moral ou autre. Pourtant, dès que le couple devient famille, l'éros s'évanouit : soit un voile recouvre toute vie intime, soit la transition vers la famille s'accompagne de la disparition de la femme qui meurt en couches.

Pour expliquer ce conflit opposant éros et famille, on doit, à notre avis, mettre en avant l'asexualité voulue de la maternité, caractéristique de la sexualité féminine dans la culture russe, plus intransigeante sur ce point que la culture de l'Occident, ce qui peut expliquer par ailleurs son dénigrement de la femme enceinte. Comme nous avons pu le constater, dans la littérature contemporaine, la perception de l'érotisme et de la maternité se fait toujours comme une sorte de dissonance cognitive : si la sexualité féminine peut pénétrer le cadre conjugal, elle ne peut franchir le cadre familial. L'a-corporalité marque donc les personnages des épouses dont le corps s'absente littéralement du récit (par exemple, l'épouse Nina de Kamlaev, l'épouse anonyme d'Aleksandr de Terehov). Ou bien alors une mort réelle ou symbolique lors de l'accouchement l'attend. Dans cette optique, la stérilité des couples dont l'approche de la sexualité est hédoniste prend tout son sens.

Il ne serait pas exagéré de dire que l'écriture d'une scène érotique pose problème à un auteur russe, confronté à la tradition littéraire qui cantonne la sexualité à la sphère du



pathologique et du grotesque, tout comme à la tendance d'attribuer à l'amour un sens suprême<sup>496</sup>. Il lui revient donc la tâche de dé-spiritualiser l'amour érotique et de lui accorder le droit du plaisir charnel, sans caricature ni caractère malsain. De prime abord, l'écriture de la sexualité chez les auteurs du dernier chapitre respecte cette approche, pourtant l'analyse des descriptions des scènes de sexe démontre la présence de l'héritage culturel. Ainsi, l'acte sexuel est vu sous une apparence cosmique (motif lunaire chez Makanin et Novikov, cosmogonique chez Osokin) et le corps féminin sous un aspect métaphysique (féminin universel, source de tout). D'autre part, on peut noter une présence du pathologique (l'obsession sexuelle d'Alabin, le cadre « nécrophile » dans *Les Bruants*) et du grotesque (chez Turgenev en premier lieu, mais on peut également mentionner le parallèle fait par le héros de Novikov entre la scène de sexe oral et un souvenir déplaisant de l'enfance).

Les auteurs qui s'aventurent sur le terrain mouvant de l'éros hédoniste se trouvent confrontés au problème annexe de l'absence de discours érotique littéraire traditionnel : sur le plan de l'expression linguistique, une base historique leur fait défaut. L'analyse du discours érotique des auteurs regroupés dans la deuxième partie montre qu'ils ne s'éloignent guère de leurs prédécesseurs quant aux moyens d'expression linguistique ou stylistique utilisés : un langage licencieux (avec le recours aux termes vulgaires ou physiologiques) voisine avec la métaphore, l'euphémisation etc... Chez les auteurs comme Turgenev ou Osokin, on trouve un mélange des deux, une vulgarité poétisée en quelque sorte ; cette écriture se rapprocherait du style caractéristique de la première vague des auteurs postmodernes russes, tels Eduard Limonov, Aleksandr Zinov'ev, Venedikt Erofeev et, évidemment, des auteurs emblématiques du courant postmoderne, comme Viktor Erofeev ou Jurij Mamleev.

Il ne s'agit pas pour autant d'un emprunt ou d'une source d'inspiration dans le cas d'auteurs contemporains. À notre avis, il s'agit d'une tendance générale du discours érotique qui reflète la fin des frontières imperméables séparant jadis les sphères de l'érotisme et de la

---

<sup>496</sup> Voir cette réflexion de Vladimir Novikov qui rejoint d'une certaine mesure celle de Georgij Gačev sur la dimension catastrophique de l'acte sexuel dans la culture russe (voir l'introduction, note de bas de page N°53) : « Любовная сюжетика в русской литературе уже более полутора веков строится под властным влиянием мифологемы, впервые явленной в “Евгении Онегине” : вопрос о чувствах героя и героини друг к другу неминуемо приобретает философское, символическое измерение и перерастает в вопрос о принципиальной возможности гармонии в этом мире ». NOVIKOV, Vladimir. « Bednyj èros : nepod"ëmnaja tema russkoj slovesnosti ». *Novyj mir*, 1998, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1998/11/novik.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/11/novik.html). Consulté le 14/07/2016.

pornographie : dans les sociétés occidentales contemporaines, comme le note Marie-Anne Pavot dans son étude de l'évolution des pratiques discursives du sexe, se dessine un penchant à l'extension du domaine de la pornographie, à « sa diffusion hors des ghettos où elle a longtemps été maintenue, dans les discours médiatiques notamment, mais surtout dans les discours ordinaires »<sup>497</sup>. C'est pourquoi, la crudité du langage qui, en Russie, apparaît toujours comme transgressive pour une production littéraire dite de qualité ne saurait être assimilée au discours vulgaire de la pornographie, auquel, pourtant, elle peut faire penser. Au début du XXI siècle, à une époque post-postmoderne, s'attendre à voir paraître un discours érotique comme celui de *L'Amant de lady Chatterley* et à discréditer celui des auteurs contemporains, relève de la candeur. Et si leur discours sur le sexe était, au fond, celui de la littérature russe contemporaine ?

La liberté sexuelle acquise pas les héros littéraires contemporains nous amène de toute évidence à la question de la sexualité féminine : rappelons que le canon littéraire présupposait la chasteté de l'héroïne. Nous avons accordé une attention particulière au cours de ce travail aux descriptions de la sexualité féminine, pour tenter de voir si quelque évolution s'était produite à son égard : la femme a-t-elle acquis le droit de désirer sans être culpabilisée ? Comment est elle vue dans ce cas par l'œil masculin ? Contesté-il la liberté sexuelle de la femme ?

Il va de soi que le regard porté sur la femme diffère généralement selon l'acceptation ou le rejet de la sexualité. Ainsi, nous avons vu que la sexualité féminine est dénigrée, parce qu'anormale, dans la plupart des œuvres de la première partie, conformément aux grands clichés culturels de toutes sortes : allusion à la cause diabolique, référence à la thèse de Tolstoï sur l'anormalité de la sexualité féminine, la femme étant pure par nature etc... De toute évidence, nous y trouvons l'opposition classique femme déchue/femme idéale, qui revêt souvent une forme quasi grotesque. Pourtant, un conflit particulier se produit dans le cadre de l'idéalisation de la femme qui lui attribue une nature céleste, voire fait d'elle l'incarnation de l'éternel féminin : comme nous l'avons vu, dans la tradition russe, ce type d'idéalisation n'exclut pas la possibilité d'épouser la femme et d'avoir des rapports charnels avec elle. Or, dans *Asystolie* de Pavlov et *Lub'ju* de Maleckij, l'épouse idéalisée se superpose à la prostituée : l'idéalisation de la femme se confronte à l'idée de la sexualité féminine,

---

<sup>497</sup> PAVEAU, Marie-Anne. *Le discours pornographique*. Paris : La Musardine, 2014, p. 363.

corrompue par nature. Cela permet de comprendre l'ambiguïté représentative pour nombre de personnages de la littérature russe, comme par exemple c'est le cas du héros de Terehov, chez qui l'attraction érotique se heurte à l'absence de corporalité féminine.

En l'absence d'idéalisation de la femme et, donc, d'opposition manichéenne sainte/prostituée, on note que le dénigrement de la liberté sexuelle féminine peut se manifester à travers des formes plus subtiles : par exemple, sans être moralement condamné, le désir féminin peut être relié à l'animalité (Klara d'Animator ; El'za d'*Un Mois d'Arcachon*) ou à la prostitution (Al'ka d'*Un Mois d'Arcachon*).

Un autre cas plus intéressant, fréquent voire typique, concerne la sexualité féminine enveloppée de mystère. Ainsi, plusieurs héroïnes sont propulsées au moment de l'orgasme vers une expérience mystique, comme pour la Daša de Kuznecov, ou la Kat'ka de Bykov. Bien que la manifestation de l'essence surnaturelle de la femme ne suscite aucune désapprobation dans le récit, sa présence démontre la perpétuité du grand mythe de la nature mystérieuse de la sexualité féminine, potentiellement dangereuse car non maîtrisable.

La maîtrise de la sexualité féminine pour faire entrer le rapport des genres dans un schéma classique est un motif récurrent dans les œuvres analysées : la liberté sexuelle de la femme peut être vécue comme déstabilisante par le héros qui s'efforcera de reprendre sa place dominante (Futur de Gluhovskij). Ou alors, l'héroïne est amenée à lui céder cette position pour ressentir l'harmonie retrouvée (*La Ronde de l'eau* de Kuznecov). L'exemple manifeste est donné par Le Dernier Héros de Kabakov par la fusion des deux schémas : l'héroïne - avoue avoir voulu usurper la place de l'homme, en se comparant à un monstre pervers afin d'exprimer sa gratitude au héros pour l'avoir rééduquée, lui permettant ainsi de trouver le bonheur du rapport classique.

Cette situation n'a rien de surprenant : l'évolution à l'égard de la sexualité féminine est probablement celle qui demande le plus de temps, notamment dans le cadre de la littérature/culture russe. Néanmoins, on ne peut pas négliger l'évolution de la littérature russe par rapport à la sexualité qui a acquis depuis le droit de l'expression.

### **Perspectives de recherche**

Comme nous l'avons précisé au début de notre travail, malgré l'intérêt constant des chercheurs anglophones, le thème de la sexualité et du corps dans la culture russe reste l'un

des domaines les moins étudiés ce qui sous entend de multiples perspectives de recherche possibles, d'autant plus intéressantes que le pays continue à vivre une évolution permanente à cet égard. L'étude de différents aspects du sujet de nature générale - sexualités féminine, homosexuelle, procréative - et de nature plus spécifique, en lien avec le contexte culturel, comme c'est le cas de « l'éros collectif » (née au XIXe siècle dans le milieu d'intelligentsia, l'idée d'une union collective comme alternative à la famille traditionnelle reste chère à la culture russe au XXe siècle), peut être envisagée sous des angles variés : littéraire, sociologique, historique.

Si nous nous limitons aux questions soulevées dans notre étude portant uniquement sur la tradition littéraire du corps et de la sexualité, il nous paraît intéressant d'approfondir la théorie du burlesque grotesque proposée par le chercheur américain Alexei Lalo, - pour qui Gogol' serait le premier écrivain de la littérature russe à parler de sexualité avec cette approche - comme représentative pour la tradition russe de la sexualité. En effet, si ce lien de parenté entre Nikolaj Gogol et le burlesque demande à être approfondi, on ne peut nier la présence du burlesque grotesque comme dominant dans l'écriture de la sexualité chez de nombreux écrivains russes. Nous pensons en premier lieu aux gens de lettres du modernisme russe, tels Fëdor Sologub (*La Reine des baisers*, *Démon mesquin*) et Georgij Ivanov (*Désintégration de l'atome*), aux auteurs de la première vague postmoderne comme Jurij Mamleev (*Chatouny*) et aux auteurs emblématiques des années 1980 comme Viktor Erofeev (*La Vie avec un idiot*) et Vladimir Sorokin dont l'œuvre – des années phares du postmoderne russe comme celle des années récentes – vouant un intérêt particulier pour les excréments et autres sécrétions corporelles peut être qualifiée d'apogée du burlesque charnel. Sachant que Vladimir Sorokin dit avoir pour ambition de remplir le manque de chair dans la littérature russe pour la réconcilier avec le corps<sup>498</sup>, la question du burlesque sexuel s'en trouve d'autant plus justifiée. Il serait donc intéressant d'étudier dans quelle mesure cette approche reste réservée à un courant littéraire, ou fonctionne comme représentative pour la culture russe : comme nous l'avons vu au cours de notre travail, on peut apercevoir un écho du burlesque plus au moins évident chez les auteurs aussi éloignés de l'écriture postmoderne que Vladimir

---

<sup>498</sup> Voir l'article de Mark Lipoveckij portant sur l'écriture du corps chez Sorokin : LIPOVECKIJ, Mark. « Sorokin-trop : karnalizacija ». *Novoe literaturnoe oborzenie*, 2013, N°120. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/li11.html>. Consulté le 04/10/2016.

Makanin ou Vladimir Novikov. Le burlesque carnavalesque irait-il donc de pair avec l'écriture du corps et de la sexualité ?

Le deuxième point qu'il nous paraît intéressant d'approfondir concerne l'adoption par la culture russe des figures mythiques de la culture occidentale moderne, issues de la pensée freudienne ou nietzschéenne – Œdipe et Dionysos. En effet, si le culte de Dionysos à l'Âge d'argent, et plus généralement l'héritage nietzschéen du surhomme est un sujet étudié et bien connu, la figure d'Œdipe attend encore de l'être. Étudier le sujet œdipien paraît d'autant plus pertinent que la relation père/fils, le rapport au père, la figure de père tout simplement est l'un des sujets clés de la littérature russe aussi bien classique que moderne et contemporaine : souvenons-nous du roman éponyme *Père et fils* de Turgenev, des *Frères Karamazov* de Dostoïevskij, des romans autobiographiques de Gor'kij, de *Peterburg* de Belyj pour ne citer que quelques uns les plus illustres. Outre la relation conflictuelle père/mère/enfant qu'évoque la figure d'Œdipe, elle peut être abordée par rapport à celle de Dionysos avec leur possible fusion, évoquée par Aleksandr Ètkind dans son étude de l'histoire de la psychanalyse en Russie<sup>499</sup>. Si Dionysos peut fusionner ou prendre la place d'Œdipe dans la culture russe, quelles sont les conséquences pour le rapport entre la vie et la mort et la conception de la sexualité: la culture russe propose-t-elle une version qui contrarierait celle de Freud ?

Dans cette optique on pourrait également s'intéresser à un phénomène comme le nécroérotisme : l'esthétisation de la mort mise au goût du jour par la culture décadente en Occident au XIXe siècle, n'est véritablement pas connue de la culture russe. Certes, Karlinsky émet l'hypothèse d'une sublimation du corps mort, dont fait preuve selon lui l'œuvre de Gogol<sup>500</sup> ; la littérature du (post)modernisme connaît bien des cas morbides d'amour nécrophile (*Désintégration de l'atome* d'Ivanov ; *La Reine des baisers* de Sologub ; *L'Amour* de *San'ka* de Sorokin ; *Chatouny* de Mamleev) ; certaines œuvres contemporaines usent également de ce motif associant la sexualité à la pathologie et/ou au burlesque comme par exemple *L'Enterrement de la sauterelle* de Nikolaj Kononov ou *L'Antiquaire* d'Oleg Postnov. Pourtant, il semblerait que l'esthétisation de la mort à travers la sublimation de la beauté d'un corps mort prenant la forme d'une attirance érotique, ne soit pas représentative pour la tradition littéraire russe (parmi les œuvres étudiées avant la sélection du corpus, une seule –

---

<sup>499</sup> ÈTKIND, Aleksandr. *Èros nevozmožnogo : istorija psihoanalisa v Rossii*, Sankt-Peterburg: Meduza, 1993.

<sup>500</sup> KARLINSKY, Simon. *The sexual labyrinth of Nikolai Gogol*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

La Belle endormie de Bortnikov – donne un exemple d'érotisation de la mort qui pourrait être rapproché de la version occidentale). On peut donc se demander si le corps mort fonctionne de la même manière dans la culture russe que dans la culture occidentale, comme illustration d'un rapport différent entre la vie et la mort.

Un autre champ de recherche possible concerne le discours érotique de la littérature russe. Nous l'avons évoqué à maintes reprises : toutes les études consacrées à la sexualité dans la culture russe mentionnent à juste titre la difficulté de verbalisation faute de moyens linguistiques appropriés et dénoncent l'absence de discours charnel national socialement convenable, indemne de termes familiers et obscènes. Longtemps considéré comme a-culturel, réservé à l'expression de la sexualité en dehors des formes socialement admises (le domaine de la pornographie en est l'illustration), le langage cru a fait son entrée sur la scène littéraire occidentale depuis quelques décennies : dans les textes contemporains, la représentation de l'amour érotique peut rimer avec le recours au vocabulaire brut sans pourtant en avoir un effet dévalorisant. Si nous accordons à l'érotisme le droit de recourir au langage obscène, on pourrait revoir l'histoire du discours érotique russe sous cet angle : à commencer par les œuvres grivoises de grands auteurs de la littérature russe classique (dans ce cas l'étude des archives avec les textes censurés sera d'autant plus pertinente) en passant par celles des auteurs postmodernes pour terminer par les textes contemporains. Ainsi, au lieu d'être considéré comme un terrain de dispute, le corps et le désir pourraient être analysés comme un lieu de rencontre entre deux cultures, officielle et populaire.

Cependant, le plus grand champ de recherche concernant notre sujet est sans aucun doute celui du genre, à savoir l'éros, corps, sexualité version femmes. Les chercheurs travaillant sur la période contemporaine de la littérature russe s'accordent pour noter une incursion massive d'auteurs femmes à partir des années 1980-90, tous genres littéraires confondus. Certaines, telles Aleksandra Marinina, Dar'ja Doncova ou Tatjana Ustinova avec leurs héroïnes sont devenues depuis des figures incontournables de la littérature à succès, alors que Ljudmila Ulickaja, Olga Slavnikova, Marja Kučerskaja et bien d'autres font partie d'écrivains reconnus de la littérature dite académique. D'ailleurs aucun concours littéraire n'est envisageable aujourd'hui, sans une œuvre produite par une plume féminine (au moins pour les œuvres nominées). L'un des signes distinctif de la nouvelle vague de la prose féminine serait, selon certains critiques et chercheurs, la liberté prise par les auteurs femmes dans la représentation de la sexualité qui leur rappelle la situation du début du XXe siècle,

quand, pour la première fois, les femmes osèrent parler du sexe<sup>501</sup>. Néanmoins, autant l'arrivée des femmes dans la littérature contemporaine est indiscutable, autant l'affirmation de leur supériorité sur les hommes en matière de créativité sexuelle<sup>502</sup> semble être un préjugé, somme toute assez banal et caractéristique du discours masculin face à la prise de parole féminine : du fait de son caractère exceptionnel le phénomène prend aux yeux des hommes une ampleur qu'il n'a pas en réalité. En effet, il suffit de lire les textes des auteures citées ou d'autres pour se rendre à l'évidence : elles sont loin, très loin, de surpasser la franchise et l'intérêt pour le sexe manifestés par la prose masculine (ce qui explique, d'ailleurs, leur absence dans notre thèse).

Il n'empêche que la sexualité n'est pas un sujet tabou pour les auteurs femmes. Chez certaines - Valerija Narbikova, par exemple - l'érotisme est même au cœur de l'écriture. C'est pourquoi sans chercher à mettre en compétition l'éros féminin et l'éros masculin, il serait donc intéressant d'analyser la version féminine de l'éros avec les procédés d'écriture utilisés comme par exemple un travestissement narratif (le « je » narratif masculin ou neutre avec un héros homme), le discours érotique pratiqué ; et notamment le positionnement des femmes face à la vision traditionnelle, donc, masculine, de la sexualité véhiculée par la littérature russe avec une possible évolution de ce positionnement au cours des trente dernières années, compte tenu de la démarche traditionaliste de la politique gouvernementale, dont la sexualité féminine constitue la principale cible<sup>503</sup>.

---

<sup>501</sup> « Il faudrait confronter l'érotisme qui imprègne la « jeune prose féminine » avec celui de la littérature faite par des hommes. A première vue, les femmes paraissent plus assurées, moins déstabilisées par l'Eros et moins horrifiées par la chair ; l'écriture du corps s'épanouit chez elles très ouvertement, en faisant penser aux femmes écrivains du début du siècle et de l'émigration, Olga Mar ou Ekaterina Bakounina, qui étonnent encore aujourd'hui par la franchise de leur prose ». HELLER, Leonid. « L'éros russe existe-il encore ». HELLER, Leonid. *Le Bois courbe de la littérature russe*. Saarbrücken : Ed. Universitaires européennes, 2016, p. 94.

<sup>502</sup> « Дает ли современная русская литература примеры таких исключений, которые можно и в связи с «продвинутой» цивилизационной нормой считать порнографическими? О да, разумеется, для этого достаточно прочесть некоторые произведения Елены Черниковой, Левиты Вакст (Светы Литвак), Нины Садур, Ольги Воздвиженской (любопытно, но наивысшую степень сексуальной изобретательности и раскрепощенности в России демонстрируют именно писательницы)... ». ČUPRININ, Sergej. *Žizn' po ponjatijam. Russkaja literatura segodnja*. Moskva : Vremja, 768 p. En ligne sur le site de l'auteur : <http://chuprinin.livejournal.com/1293.html>. Consulté le 01/08/2016.

<sup>503</sup> Dans cette optique on pourrait évoquer le cas du concours littéraire Booker russe qui décerne en 2009 son premier prix au roman de Marija Stepnova *Les Femmes de Lazar* proposant une vision ultra traditionnelle de la sexualité féminine, pour l'année suivante attribuer le premier prix au roman d'Elena Koljadina *Croix de fleurs* qui met en scène l'histoire de la vie intime d'une femme au Moyen Age russe, victime d'un prêtre manipulateur.

Depuis 1990, l'éros, le corps et la sexualité ne sont plus réduits au silence dans les pages de la littérature russe. Certes, sa « Renaissance érotique », ce total renouveau de la représentation de l'amour charnel, tant espéré par certains critiques, n'a pas eu lieu. Néanmoins, l'histoire n'en est qu'à ses prémises et, pourquoi pas, la parole féminine ne ferait-elle pas, justement, évoluer la tradition russe de l'éros.

---

Compte tenu du fait que le titre du roman n'est pas sans rappeler celui d'Anna Mar Une Femme sur la croix évoquant les tendances sadomasochiste de l'héroïne on peut émettre l'hypothèse d'une démarche volontaire chez Elena Koljadina de mettre en rapport ces deux œuvres et ce, d'autant plus que sa production littéraire précédente relève plutôt du roman d'amour. L'attribution du premier prix à ce roman de Koljadina a provoqué un énorme scandale dans le milieu littéraire, révolté entre autres par la thématique sexuelle explicite de l'œuvre, d'où le discrédit jeté sur le concours; depuis, simple coïncidence ou non, les femmes sont absentes parmi les lauréats.



# Bibliographie

## I. 1. Textes étudiés

- BORTNIKOV, Dmitrij. *Spjaščaja krasavica*. Moskva: Ripol klassik, 2005. 441 p.
- BYKOV, Dmitrij. *Èvakuator : audiokniga (čitaet Dmitrij Bykov)*. Moskva : AST-Audiokniga, 2006.
- BYKOV, Dmitrij. *Èvakuator* . Moskva, Vagrius, 2005. 349 p.
- GLUHOVSKIJ, Dmitrij. *Buduščee: roman-utopija*. Moskva : Ast, 2013. 478 p.
- KABAKOV, Aleksandr. *Poslednij geroj*, Moskva, Vagrius, 1995. 349 p. En ligne : <http://lib.ru/KABAKOW/lasthero.txt>. Consulté le 24/06/2015.
- KUZNECOV, Sergej. *Horovod vody*, Moskva : Astrel', 2012. 606 p.
- LIPSKEROV, Dmitrij. *Èdipov kompleks: Povesti i rasskazy*, Moskva : Eksmo-Press, 2002. 493 p.
- MAKANIN, Vladimir. « Belyj dom bez politiki ». *Ispug*, Moskva : Geleos, 2006, p. 258-354.
- MAKANIN, Vladimir. « Boržomi ». *Ispug*, Moskva: Geleos, 2006, p.140-176.
- MAKANIN, Vladimir. « Kosa poka rosa ». *Novyj mir*, 2004, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/11/mak1.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/11/mak1.html). Consulté le 17/07/2016.
- MAKANIN, Vladimir. « Moi vorovskie noči ». *Ispug*. Moskva : Geleos, p. 201-250.
- MAKANIN, Vladimir. « Neadekvaten ». *Ispug*, Moskva : Geleos, 2006, p.7-75.
- MAKANIN, Vladimir. « Starost' . Pjataja knopka». *Ispug*, Moskva : Geleos, p.176-201.
- MAKANIN, Vladimir. *Ispug*, Moskva : Geleos, 2006. 412 p.
- MELIHOV, Aleksandr. « Nastojaščij mužčina, ili èros i tanatos ». *Èros i Tanatos: roman, povest'*, Sankt-Peterburg: Gelekon-pljus, 1998. 320 p.
- NOVIKOV, Vladimir. « Tipičnyj Petrov ». *Novyj Mir*, 2005, N°1. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/1/nov2.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/1/nov2.html). Consulté le 14/07/2016.
- OSOKIN, Denis (SERGEEV, Aist). “Ovsjanki”. *Oktjabr'*, 2008, N°10. En ligne: <http://magazines.russ.ru/october/2008/10/se12.html>. Consulté le 17/07/2016.

PAVLOV, Oleg. « Asistolija ». Znamja, 2009, N°11-12. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/11/pa4.html>;

<http://magazines.russ.ru/znamia/2009/12/pa.html>. Consulté le 04/05/2016

SAMSONOV, Sergej. Anomalija Kamlaeva. Moskva : Éksmo, 2008. 540 p.

ŠIŠKIN, Mihail, « Vzjatie Izmaila ». Znamja, 1999, N°10. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/10/shish.html>. Consulté le 25/05/2016.

ŠIŠKIN, Mihail. « Pis'movnik ». Znamja, 2010, N°7. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/7/sh2.html>. Consulté le 25/05/2016.

ŠIŠKIN, Mihail. « Venerin volos ». Znamja, 2005, N°4. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/4/shi2.html>. Consulté le 25/05/2016.

TEREHOV, Aleksandr. Kamennyj most, Moskva, AST : Astrel', 2009. 830 p.

TURGENEV, Andrej. *Mesjac Arkašon*. Moskva : Éksmo, 2008. 350 p.

VOLOS, Andrej. Animator. Le début du roman est publié dans le magazine *Oktjabr'*, N° 12, 2004 et N°1, 2005. En ligne: <http://magazines.russ.ru/october/2004/12/volos1.html>. Consulté le 13/06/2016 et <http://magazines.russ.ru/october/2005/1/vol5.html>. Consulté le 13/06/2016.

## I. 2. Textes complémentaires

BUJDA, Jurij. « Sinjaja krov' ». Znamja, 2011, N3. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/3/bu2.html>. Consulté le 09/07/2016.

EROFEEV, Viktor. Russkaja krasavica : roman i rasskazy, Moskva : Molodaja gvardija, 1994. 495 p. En ligne: [http://lib.ru/EROFEEV\\_WI/russianbeauty.txt](http://lib.ru/EROFEEV_WI/russianbeauty.txt). Consulté le 04/09/2016.

MALECKIJ, Jurij. « Fiziologija duha ». Kontinent, 2002, N°113. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2002/113/mal.html>. Consulté le 16/07/2016.

MALECKIJ, Jurij. « Lub'ju », Kontinent, 1996, N°88, p.22-152.

PLATONOV, Andrej. « Čevengur ». *Juvenil'noe more* : Povesti, roman. Moskva : Sovremennik, 1988. 560 p.

SLAVNIKOVA, Olga. Legkaja golova. Moskva : AST, 2011. 413 p.

SOLOGUB, FĚDOR. Carica poceluev. Reprintnoe vosproizvedenie izd.1921. Moskva : Politekst, 1990. 3 p.

SOROKIN, Vladimir. *Tridcataja ljubov' Mariny*, Moskva, Astrel', 2008. 350 p.

TOLSTOJ, Lev. « Krejcerova sonata ». *Sobranie sočinenij v 5 tomah, T. 5.*, Moskva : Mir knig, 2002. 526 p.

ULICKAJA, Ljudmila. « Iskrenne vaš Šurik ». *Novyj mir*, 2004, N°1-2. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2004/1/ulic.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2004/1/ulic.html);  
[http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2004/2/u4.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2004/2/u4.html). Consulté le 17/07/2016.

ZAZUBRIN, Vladimir. « Ščepka ». *Sibirskie ogni*, 1989, N°2. En ligne : <http://lib.ru/RUSSLIT/ZAZUBRIN/shepka.txt>. Consulté le 09/10/2016.

### *1.3. Textes philosophiques et autres*

BELYJ, Andrej. « Lug zelěnyj » et « Apokalipsis v russkoj poezii ». BELYJ, Andrej. *Kritika, Èstetika, teorija simbolizma*. Moskva : Iskusstvo, 1994, T. 1. 477 p. En ligne : [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml). Consulté le 23/06/2016.

BERDJAEV, Nikolaj. *Samopoznanie : opyt filosofskoj avtobiografii*. Paris : YMCA-Press, 1989. 424 p.

BERDJAEV, Nikolaj. *Tipy religioznoj mysli v Rossii*, Paris : YMCA-Press, 1989. 712 p.

ČERNYŠEVSKIJ, Nikolaj. « Russkij čelovek na rendez-vous. Razmyšlenija po pročtenii povesti g.Turgeneva "Asja" ». *Sobranie sočinenij v pjati tomah*. Tom 3 : Literaturnaja kritika. Moskva : Pravda, 1974. 509 p. En ligne : [http://az.lib.ru/c/chernyshewskij\\_n\\_g/text\\_0260.shtml](http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0260.shtml). Consulté le 09/10/2016.

ČUKOVSKIJ, Konstantin. « Nat Pinkerton ». *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomah*, Moskva : Terra-Knižnyj klub, 2003, T. 7. 734 p.

DOSTOEVSKIJ, Fëdor. « Puškinskaja reč' ». *Polnoe sovrание sočinenij. Tom 26*. Leningrad: Nauka, 1984, p. 129-149. En ligne : [http://az.lib.ru/d/dostoewskij\\_f\\_m/text\\_0340.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0340.shtml). Consulté le 09/10/2016.

FËDOROV, Nikolaj. *Sočinenija*. Moskva : Akademija nauk SSSR, Institut filosofii, Mysl', 1982. 708 p.

ROZANOV, Vasilij. « Russkaja cerkov' ». *Pravoslavie Pro et Contra*. Sankt-Peterburg : Russkij hristianskij gymanitarnyj institut, 2001. 792 p. En ligne : [http://az.lib.ru/r/rozanow\\_w\\_w/text\\_1906\\_russkaya\\_tzerkov.shtml](http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1906_russkaya_tzerkov.shtml). Consulté le 05/08/2016.

SOLOV'ĚV, Vladimir. « Smysl ljubvi ». *Sočinenija v 2 tomah*. Moskva : Mysl', 1988, T. 2. 822 p.

SOLOV'ĚV, Vladimir. *Opravdanie dobra*. Moskva : Respublika, collection « Biblioteka étičeskoj mysli », 1996. 478 p.

#### *I. 4. Traductions*

CHICHKINE, Mikhaïl. *Deux heures moins dix*, trad. Nicolas Véron, Lausanne, 2011. 359 p.

CHICHKINE, Mikhaïl. *Le cheveu de Vénus*, trad. Laure Troubetzkoy, Paris: Fayard, 2007. 444 p.

CHICHKINE, Mikhaïl. *La Prise d'Izmail*, trad. Marc Weinstein, Paris: Fayard, 2003. 411 p.

EROFEEV, Victor. *La Belle de Moscou*, trad. Antoine Pingaud et Luba Jurgenson, Paris: A. Michel, 1990. 326 p.

GLOUKHOVSKI, Dmitri. *Futu.Re: roman utopique*, trad. Denis Savine, Nantes, France, l'Atalante, 2015. 726 p.

MAKANINE, Vladimir. « La Maison Blanche sans politique ». La Frayeur, Paris : Gallimard, 2009, p. 297-403.

MAKANINE, Vladimir. « Borjomi ». La Frayeur. Paris: Gallimard, 2009, p. 165-205.

MAKANINE, Vladimir. « Cassage de gueule ». La Frayeur. Paris: Gallimard, 2009, p. 403-425.

MAKANINE, Vladimir. « La Vieillesse. Cinquième chaîne ». La Frayeur. Paris : Gallimard, 2009, p. 205-233.

MAKANINE, Vladimir. *La Frayeur: roman*, trad. Yves Gauthier, Paris: Gallimard, 2009. 464 p.

OULITSKAÏA, Ludmila. *Sincèrement vôtre*, Chourik, trad. Sophie Benech, Paris : Gallimard, 2006. 568 p.

SOROKINE, Vladimir. *Le trentième amour de Marina*, trad. Catherine Terrier, Paris: Lieu commun, 1987. 281 p.

ZAZOUBRINE, Vladimir. *Le Tchékiste: récit sur elle et toujours sur elle*, trad. Wladimir Berelowitch, Paris : C. Bourgois, 1990 ; 154 p.

## II. Essais et publications critiques sur les textes étudiés

### En russe :

AGEEV, Aleksandr. « Graždanin ubegajuščij ». *Novyj mir*, 2007, N°5. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2007/5/aa17.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2007/5/aa17.html). Consulté le 16/07/2016.

ALEKSANDROV, Nikolaj. « Tôt, kto vzjal Izmail ». *Itogi*, N°42. En ligne : <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>. Consulté le 11/02/2015.

AMUSIN, Mark. « Panaceja ot ispuga ». *Voprosy literatury*, 2010, N°1. En ligne : <http://makanin.com/mark-amusin-panaceya-ot-ispuga/>. Consulté le 14/07/2016.

BAVIL'SKIJ, Dmitrij, « Znaki prepinanija N°49. Meždu sobakoj i volkom". En ligne : <http://www.topos.ru/article/1715>. Consulté le 19/07/2016.

ČEREDNIČENKO, Sergej. « Ot svoevolija k svobode ». *Oktjabr'*, 2009, N°12. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2009/12/ch16.html>. Consulté le 15/07/2016. )

ČKONIJA, Daniil, Даниил. « Pavlov daët šans ». *Družba*, 2010, N°10. En ligne : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/10/ch16.html>. Consulté le 5/05/2016.

DAVYDOV, Danila. « Monologi i maski ». En ligne : [http://www.litkarta.ru/dossier/monologi-i-maski/dossier\\_2088/](http://www.litkarta.ru/dossier/monologi-i-maski/dossier_2088/). Consulté le 11/09/2015.

ÈDEL'STEJN, Mihail. « Èto kritika : Interv'ju s Markom Lipoveckim » En ligne : <http://www.litkarta.ru/dossier/lipovetsky-interview/>. Consulté le 19/07/2016.

ELIFEROVA, Marija. « ... i kuhel'bekerno i tošno. Russkij èros-2004 : zametki po itogam studentčeskogo Bukera". *Oktjabr'*, 2005, N°5. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/eli25.html>. Consulté le 01/08/2016.

ELISEEV, Nikita. « Dmitrij Bortnikov. Sindrom Frica ». *Novaja russkaja kniga*, 2002, N°2. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nrk/2002/2/elis.html>. Consulté le 5/05/2016.)

ELISTRATOV, Vladimir. « Aleksandr Melihov. Ljubov'-ubijca ». *Znamja*, 2009, N°4. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/4/el18.html>. Consulté le 5/05/2016.

ERMOLIN, Evgenij. « Obyknovennyj cinizm ». *Kontinent*, 2010, N°143. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2010/143/ee23.html>. Consulté le 15/07/2016.

GOLUBËVA, Anastasija. « Nezakončennaja filosofija ». *Oktjabr'*, 2012, N°8. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2012/8/g17.html>. Consulté le 15/07/2016.

HARITONOV, Dmitrij. « Ja ostajus'. Dni mčatsja proč' ». *Oktjabr'*, 2010, N°8. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2010/8/ha12.html>. Consulté le 15/07/2016.

IDILIS, Julija. « Recenzija na knigu *Mesjac Arkašon* A. Turgeneva ». *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2004, N°66. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/sh22.html>. Consulté le 16/07/2016.

IVANOVA, Natalja. « Russkaja literatura kak inostrannyj agent ». *Znamja*, 2013, N°6. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/6/i13-pr.html>. Consulté le 15/07/2016.

KLOT, Ljudmila. « Mihail Ši škin i roman v pis'mah vlyublennyh ». *Naša gazeta*, 3 octobre 2010. En ligne <http://www.nashagazeta.ch/print/10675>. Consulté le 15/07/2016.

KOZLOV, Valerij. « Èkzistencial'nyj zadačnik ». *Voprosy literatury*, 2010, N°1. En ligne : <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/1/ko5.html>. Consulté le 16/07/2016.

KRAMER, Asja. « Mesjac Arkašon ». *Znamja*, 2005, N°3. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/3/kra16.html>. Consulté le 07/10/2016.

KUZNECOVA, Anna. « Oleg Pavlov. Asistolija. Roman ». *Znamja*, 2011, N°2. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/2/ku26.html>. Consulté le 15/07/2016.

KUZNECOVA, Anna. « Vladimir Makanin. Ispug ». *Znamja*, 2007, N°9. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/9/ku25.html>. Consulté le 16/07/2016.

LEDENĚV, Aleksandr. Sensornaja réaktivnost' kak svojstvo poétiki Mihaila Šiškina. Actes de la conférence « Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury : *Mihail Šiškin* », Cracovie, Un. Jagiellonski. En cours de préparation.

OROBII, Sergej. « Pereplavka žanra ». *Oktjabr'*, 2015, N°6. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2015/6/9o.html>. Consulté le 15/07/2016.

PUSTOVAJA, Valerija. « Svjato i tat' ». *Novyj mir*, 2009, N°3. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2009/3/pu11.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2009/3/pu11.html). Consulté le 19/07/2016.

ROGINSKAJA, Olga. « Dmitrij Bykov, Èvakuator ». *Kritičeskaja massa*, 2005, N°2.

ŠČERBINA, Julija. « Skvoznoe serdce ». *Znamja*, 2010, N°10. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/3/sh19.html>. Consulté le 5/05/2016.

ŠILLIMAT, Raisa. « Denis Osokin. Ovsjanki : Dvadcat' sem' knig ». *Zinziver*, 2012, N°1. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zin/2012/1/r14.html>. Consulté le 14/07/2016.

STEPANOV, Andrej. « Aleksandr Terehov. Kamennyj most ». En ligne : <http://prochtenie.ru/reviews/24350>. Consulté le 11/02/2015.

TROUBETZKOY, Laure. « “Tela kamennye, no telesnye...” Obraz Rima v romane Šiškina “Venerin volos” ». Toronto Slavov Quarterly, 2007, N°21. En ligne : <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/troubetzkoj21.shtml>. Consulté le 15/07/2016.

URICKIJ, Andrej. « Čelovečeskie priključenija ». *Družba narodov*, 2005, N°7. En ligne : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/7/uri16.html>. Consulté le 09/10/2016.

### **Interviews:**

ŠIŠKIN, Mihail. « Na rusko-švejcarskoj granice ». *Novyj žurnal*, 2006, N°242. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nj/2006/242/sh29.html>. Consulté le 15/07/2016.

ŠIŠKIN, Mihail. « Smert', kak i žizn', vneslovna ». En ligne : <http://www.timeout.ru/msk/feature/14237>. Consulté le 16/05/2016.

ŠIŠKIN, Mihail. « U Boga na strašnom sude ne budet vremeni čitat' vse knigi. Interv'ju ». *Izvestija*, 2005, le 22 juin. En ligne : <http://izvestia.ru/news/303564>. Consulté le 15/07/2016.

### **Emission :**

« Škola zloslovija. Gost' : Denis Osokin ». En ligne : <http://www.ntv.ru/video/302201/>. Consulté le 24/10/2015.

### **En français :**

DESPRES, Isabelle. « Fin d'empire, apocalypse et résurrection dans le roman de Mikhaïl Chichkine, Le Cheveu de Vénus ». *Recherches & Travaux*, mai 2012, p. 173-186. En ligne : <http://recherchestravaux.revues.org/527?lang=es>. Consulté le 15/07/2016.

### *III.1. Essais et publications critiques russes sur la sexualité, le corps et l'amour dans la littérature russe contemporaine*

BOGUSLAVSKAJA, Olga. « Ljubov' i bednost' ». *Znamja*, 2011, N°11. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/11/bo21.html>. Consulté le 07/10/2016.

BOROVIKOV, Sergej. « Služiteli ruskoga èrosa ili moj spor s Nikitoj Eliseevym ». *Novyj mir*, 2002, N°4. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/2002/4/bor.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2002/4/bor.html). Consulté le 09/10/2016.

BYKOV, Dmitrij. « Vozbuždënnye do predela. Russkaja erotika 2007 ». *Ogonëk*, 2007, N°5.

ČUPRININ, Sergej. « Oživljaž ». *Literaturnaja gazeta*, 10 février 1982.

ČUPRININ, Sergej. *Žizn' po ponjatijam. Russkaja literatura segodnja*. Moskva : Vremja, 768 p. En ligne sur le site de l'auteur : <http://chuprinin.livejournal.com/1293.html>. Consulté le 01/08/2016.

IVANOVA, Natalja. « Zapret na ljubov' ». *Znamja*, 2011, N°11. En ligne : <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/11/iva1-pr.html>. Consulté le 07/10/2016.

LIPOVECKIJ, Mark. « Sorokin-trop : karnalizacija ». *Novoe literaturnoe obozenie*, 2013, N°120. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/li11.html>. Consulté le 04/10/2016.

MASLOVA, Olga. « Roman o ljubvi segodnja ». *Kontinent*, 2007, N°133. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2007/133/ma14.html>. Consulté le 07/10/2016.

MURATHANOV, Vadim. « Formula ljubvi ». *Oktjabr'*, 2012, N°2. En ligne : <http://magazines.russ.ru/october/2012/2/m15.html>. Consulté le 09/10/2016.

NOVIKOV, Vladimir. « Bednyj Èros : nepod"ëmnaja tema ruskoj slovesnosti ». *Novyj mir*, 1998, N°11. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/1998/11/novik.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/1998/11/novik.html). Consulté le 14/07/2016.

NOVIKOV, Vladimir. *Slovar' modnyh slov: biblioteka modnoj žizni*, Moskva, Zebra, 2005. 155 p.

NOVIKOVA, Olga et NOVIKOV, Vladimir, « Androgin : Ženstennost' i mužestvennost' protiv babstva i mužlanstva ». *Zvezda*, 2008, N°1. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/1/no17.html>. Consulté le 15/07/2016.

NOVIKOVA, Olga et Novikov, Vladimir. « Ob èstetičeskoj sovesti ». *Zvezda*, 2006, N°9. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/9/no16.html>. Consulté le 15/07/2016.

NOVIKOVA, Olga et NOVIKOV, Vladimir. « Sladostrast'e potesnilo serdečnost'. Ili net ? ». *Zvezda*, 2007, N°3. En ligne : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/3/no13-pr.html>. Consulté le 15/07/2016. Consulté le 05/09/2016.

RAHAEVA, Julija. « Russkij Dekameron budet gruppovym ». *Izvestija*, 20 sentjabrja 2002. En ligne : <http://izvestia.ru/news/267386>. Consulté le 07/10/2016.

SLAVNIKOVA, Olga. « Rendez-vous v konce milleniuma ». *Novyj mir*, 2002, N°2. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/2002/2/slav.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2002/2/slav.html). Consulté le 19/07/2016.



TIHOMIROVA, Elena. «Èros iz podpol'ja . Seks bestsellery 90h i russkaja literaturnaja tradicija». Znamja, 1992, N°6.

*III. 2. Etudes, essais et publications critiques sur la sexualité et le corps dans la culture et la littérature russe*

**En russe :**

BEZZUBCEV-KONDAKOV, Aleksandr. « Bez čerëmuhi ». Ural, 2006, N°5. En ligne : <http://magazines.russ.ru/ural/2006/6/be15.html>. Consulté le 09/10/2016.

BORENSTAJN, Èliot. « Ženoubijcy. Žertvoprinošenie ženščiny i mužskoe tovariščestvo v rannej sovetsoj proze». Kontinent, 2001, N°108. En ligne : <http://magazines.russ.ru/continent/2001/108/bor-pr.html>. Consulté le 13/07/2016.

ČUBAROV, Igor'. « Smert' pola ili Bezmolvie ljubvo ». Novoe literaturnoe obozrenie, 2011, N°107. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/chu27-pr.html>. Consulté le 09/10/2016.

ČUDAKOVA, Mariëtta. « Sublimacija seksa kak dvigatel' sjužeta v literature k.20-nač.30h godov ». ČUDAKOVA, Mariëtta. Novye raboty.2003-2006. Moskva : Vremja, 2007. 557 p.

DOBRENKO, Evgenij. « “Skromnoe obajanie“ rannej sovetsoj kul'tury ». Novyj mir, 1998, N°4.

En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1998/4/dobrenko.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/4/dobrenko.html). Consulté le 09/10/2016.

ÈPŠTEJN, Mihail. « Èdipov kompleks sovetsoj civilizacii ». Novyj mir, 2006, N°1. En ligne : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/1/ep7.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/ep7.html). Consulté le 15/07/2016.

ÈPŠTEJN, Mihail. « O ljubvi ». Slovo/ Word, 2011. N°72. En ligne : <http://magazines.russ.ru/slovo/2011/72/e26.html>. Consulté le 03/07/2016.

ÈTKIND, Aleksandr. Èros *nevozmožnogo : istorija psihoanalisa v Rossii*, Sankt-Peterburg: Meduza, 1993. 464 p.

ÈTKIND, Aleksandr. Hlyst : sekty, literatura i revoljucija. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. 685p.

ÈTKIND, Aleksandr. Sodom i Psiheja : *očerki intellectual'noj istorii Serebrjanogo veka*. Moskva: IC-Garant, 1996. 413 p.

GAČEV, Georgij. Russkij èros : *roman mysli c žizn'ju*. Moskva : Interprint, 1994. 278 p.

KON, Igor'. *Seksual'naja kul'tura v Rossii : klubnička na berezke*. Moskva : O.G.I., 1997. 459 p. En ligne sur le site personnel de l'auteur : <http://www.neuronet.ru/sexology/book6.html>. Consulté le 04/08/2016.

LAHUSEN, Thomas. "Meždu inženerami : ljubov' i žizn' socrealističeskogo teksta : o romane V. Ažaeva Daleko ot Moskvy". *Revue des études slaves*, T. 66, F. 4, 1994, p. 777-791. En ligne : [www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1994\\_num\\_66\\_4\\_6218](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1994_num_66_4_6218). Consulté le 9/10/2016.

MATIČ, Olga. « Pokrovy Salomei : èros, smert' i istorija ». *Èrotizm bez beregov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004, p. 90-121.

MATIČ, Olga. *Èrotičeskaja utopija : novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 397 p.

MOROZOV, Evgenij. *Veselaja Èrata : seks i ljubov' v mire russkogo Srednevekov'ja*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 171 p.

NAJMAN, Èrik. « Za krasnoj dver'ju – vvedenie v gotiku NÈPa ». *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, N°18, p. 66-90.

NOVOPOLIN, Gleb. *Pornografičeskij èlément v russkoj literature*. Sankt-Peterburg, 1909. 248 p.

PUŠKARĚV, Artemij et PUŠKARĚVA, Natalja. « Rannjaja sovetskaja ideologija 1918-1928 godov i "polovoj vopros" ». *Sovetskaja social'naja politika 1920-1930 godov: ideologija I povsednevnost'*. Moskva, Variant: CSPGI, 2007. En ligne : [http://www.academia.edu/5504858/\\_1920-1930](http://www.academia.edu/5504858/_1920-1930). Consulté le 16/10/2016.

PUŠKARĚV, Artemij. « Novij byt : Ideologičeskie interpretacii seksual'nogo (po materialam russkoj hudožestvennoj literatury i kritiki 1920-h godov) ». *Žurnal issledovanij social'noj politiki*, 2007, T. 5, №4, p. 452–489. En ligne : <https://jsps.hse.ru/2007-5-4/26550419.html>. Consulté le 16/10/2016.

RJABOV, Oleg. *Russkaja filosofija ženstvennosti: XI - XX veka*, Ivanovo : Centr Junona, 1999. 359 p.

Russkij èros ili filosofija ljubvi v Rossii. Ed. Šestov Pavel, Moskva: Progress, 1991. 443p.

Telo v russkoj kult'ure. Eds. Conte Francis et Kabakova Galina. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. 399 p.

VAJSKOPF, Mihail. *Vljublennyj Demiurg : metafizika i èrotika russkogo romantizma*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 691 p.

**En anglais :**

BORENSTEIN, Eliot. *Overkill: sex and violence in contemporary Russian popular culture*. Ithaca, 2008. 265 p.

CLARK, Katerina. *The soviet novel: history as ritual*. Chicago : University of Chicago press, 1981. 293 p.

ENGELSTEIN, Laura. *Castration and the heavenly kingdom: a Russian folktale*, Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1999. 283 p.

ENGELSTEIN, Laura. *The keys to happiness: sex and search for modernity in fin-de-siècle Russia*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1992. 461 p.

*Gender and Sexuality in Russian Civilisation*. éd. Peter I. Barta, Routledge, 2001. 350 p.

KARLINSKY, Simon. *The sexual labyrinth of Nikolai Gogol*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 333 p.

LALO, Alexei. *Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity*. Leiden, Boston : Brill, 2011. 291 p.

LE BLANC, Ronald Denis. *Slavic sins of the flesh: food, sex, and carnal appetite in nineteenth-century Russian fiction*, Durham: University of New Hampshire Press, 2009. 338 p.

MATICH, Olga. *Erotic utopia: the decadent imagination in Russia's fin-de-siècle*, Madison : University of Wisconsin Press, 2005. 340 p.

NAIMAN, Eric. « Historectomies: On the Mataphysics of Reproduction in a Utopian Age ». *Sexuality and the body in Russian culture*, Stanford Californie : Stanford University Press, 1993, p. 255-277.

NAIMAN, Eric. *Sex in public: the incarnation of early soviet ideology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997. 307 p.

RUTTEN, Ellen. « Putin on Panties: Sexing Russia in Late Soviet and Post-Soviet Culture ». *Between West and East: Festschrift for Wim Honselaar, on the occasion of his 65th birthday*, Amsterdam: Pegasus, 2012, p. 567-597.

RUTTEN, Ellen. « The Background of the Metaphore "Russia as Unattainable Beloved" in the Works of Aleksandr Blok », 2002. En ligne : <http://www.jfsl.de/publikationen/2004/Rutten.htm>. Consulté le 23/06/2015.

RYLKOVA, Galina. « Apocalypse Revisted. Viktor Erofeev's Russian Beauty » in RYLKOVA, Galina, *The archaeology of anxiety: the Russian Silver Age and its legacy*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007. 270 p.

*Sexuality and the Body in Russian Culture*, éd. Jane Tuset Costlow, Stephanie Sandler et Judith Vowles. Stanford Californie: Stanford University Press, 1993. 357 p.

### **En français :**

*Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern : Université de Lausanne, 1992. 265 p.

BAUDIN Antoine, HELLER, Leonid. « Le corps et ses images dans le réalisme socialiste ». *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern: Université de Lausanne, 1992, p. 127-145.

GERY, Catherine. *Crime et sexualité dans la culture russe: (à propos de la nouvelle de Nikolaï Leskov « Lady Macbeth du district de Mtsensk » et de ses adaptations)*, Paris: H. Champion, 2015. 272 p.

HELLER, Leonid et LAHUSEN, Thomas, « Palimsexes, Les metamorphoses de la thématique sexuelle dans le roman de F.Gladkov "Le ciment" ». *Wiener Slawistischer almanach*, Bd. 15, 1985, p. 211-255.

HELLER, Leonid. « À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité », *Revue des études slaves*, V. 64 / 4, 1992, p. 583-602. En ligne : [http://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1992\\_num\\_64\\_4\\_6075](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1992_num_64_4_6075). Consulté le 13/07/2016.

HELLER, Leonid. « L'éros russe existe-il encore ». In HELLER, Leonid. *Le Bois courbe de la littérature russe*. Saarbrücken : Ed. Universitaires européennes, 2016, p. 81-99.

KABAKOVA, Galina. « A propos de doux baisers et de larmes amères : notes sur la gastronomie du corps ». *Le corps dans la culture russe et au-delà*, Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2008, p.79-91.

KABAKOVA, Galina. *Anthropologie du corps féminin dans le monde slave*, Paris: l'Harmattan, 2000. 319 p.

LAHUSEN, Thomas. « L'homme nouveau, la femme nouvelle et le héros positif ou De la sémiotique des sexes dans le réalisme socialiste ». *Revue des études slaves*, V. 60 / 4, 1988, p. 839-854.

Le corps dans la culture russe et au-delà, éd. Galina Kabakova, Francis Conte. Paris : Université de Paris-Sorbonne, 2008. 489 p.

MELAT, Hélène. « Masculin, Féminin, Neutre : du genre chez Valerija Narbikova ». *Modernités russes, La Femme dans la modernité*, Lyon: Université Jean-Moulin, 2002, p. 359-372.

*Modernités russes : La Femme dans la modernité*. Lyon : Université Jean-Moulin, 2002, 412 p.

NIQUEUX, Michel. « La critique marxiste face à l'érotisme dans la littérature russe (1908-1928) ». *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle, Actes du colloque de juin 1989 organisé par l'Université de Lausanne, édités par L. Heller*, Berne : Peter Lang, 1992, p. 83-90.

NIVAT, Georges. « Le puritanisme russe, pourquoi? ». *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle: actes du colloque de juin 1989*, éd. Leonid Heller, Bern : Université de Lausanne, 1992, p. 30-39.

NIVAT, Georges. « Y a-t-il un libertin russe ». In NIVAT, Georges. *Russie-Europe, la fin du schisme: études littéraires et politiques*, Lausanne, 1993. 810 p.

PUŠKARĚVA, Natal'ja. « « Měd i mleko pod jazykom u neě » : La bouche de l'homme et de la femme dans les discours religieux et séculiers de la Russie préindustrielle, du Xe au début du XIX<sup>e</sup> siècle ». *Le corps dans la culture russe et au-delà*. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2008, p. 93-125.

#### *IV. Etudes générales*

##### **En russe:**

BOGDANOVIČ, Tatjana. *Ljubov' ljudej šestidesjatyh godov*. Leningrad, Akademija, 1929. 446 p.

ÈNGEL'ŠTEJN, Lora. « "Krejcerova sonata" L'va Tolstogo, russkij fin-de-siècle i voprosy seksa ». *Kul'turologičeskie zapiski*. Moskva, 1997, N°3, p. 30-44.

GELLER, Mihail. *Mašina i vintiki : istorija formirovanija sovjetskogo čeloveka*. Moskva, MIK, 1994. 335 p.

KOZLOVA, Natal'ja. *Vostočnoslavjanskije mifologičeskie rasskazy o zmejah. Semantika. Issledovanija, teksty*. Omsk : Nauka, 2006. 460 p.

LOSEV, Aleksej. *Vladimir Solov'ëv i ego vremja*. Moskva : Progress, 1990. 719 p.

MINC, Zara. *Poëtika Aleksandra Bloka*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1999. 726 p.

MINC, Zara. *Poëtika ruskogo simbolizma*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2004. 478 p.

MOROZOV, Ivan et Slepčova Irina. « Svidanie s predkom : perežitocnye formy ritual'nogo braka v svjatočnyh zabavah rjaženyh ». *Seks i érotika v rusškoj tradicionnoj kul'ture*, Moskva: Lodomir, collection "Russkaja potaënnaja literature", 1996, p. 248-304.

PAPERNO, Irina. *Semiotika povedenija: Nikolaj Černyševskij – čelovek èpohi realizma*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. 207 p. Titre original anglais: *Chernyshevsky and the age of realism: a study in the semiotics of behavior* (Stanford: Stanford University Press, 1988).

PETRUHIN, Vladimir. *Mify Finno-Ugrov*, Moskva: AST, 2003. 463 p.

PUŠKARËVA, Natal'ja. *Častnaja žizn' rusškoj ženščiny : nevesta, žena, ljubovnica : X-načalo XIX vekov*. Moskva : Lodomir, 1997. 381 p.

ZALAMBANI, Marija. « Institut braka v romane "Anna Karenina" ». *Novoe litératurnoe obozrenie*, 2011, N°112. En ligne : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/z12.html>. Consulté le 09/10/2016.

### **En français :**

Cahier Léon Tolstoj. N°6. *La sonate à Kreutzer*. Paris: Institut d'études slaves, 1992. 83 p.

HELLER, Leonid et NIQUEUX, Michel. *Histoire de l'utopie en Russie*, Paris : Presses universitaires de France, 1995. 295 p.

*Revue des études slaves. L'utopie dans le monde slave*. Paris : Institut d'études slaves : Institut du monde soviétique et de l'Europe centrale et orientale, 1984. 158 p.

SÉMON, Marie. *Les femmes dans l'œuvre de Léon Tolstoï: romans et nouvelles*. Paris : Institut d'études slaves, 1984. 502 p.

V. *Etudes générales sur l'érotisme, la sexualité et autre thématique en français*

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris : J. Corti, 1985. 265 p.

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1990. 184 p.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : éd. du Seuil, 1977. 280 p.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris : Éd. de Minuit, 2011. 284 p.

BERGERON, Patrick. *Nécrophilie: un tombeau nommé désir*, Neuilly-lès-Dijon : Le Murmure, 2013. 58 p.

BESSARD-BANQUY, Olivier. *Sexe et littérature aujourd'hui*. Paris : La Musardine, 2010. 237 p.

BOCHET, Marc. *Salomé: du voilé au dévoilé*. Paris : Éd. du Cerf, 2007. 143 p.

BONNET, Gérard. *Les perversions sexuelles*, Paris : Presses universitaires de France, 2011. 127 p.

DE BIASI, Pierre-Marc. « Les armes d'Éros ». *Médium*, N°46-47, Eros Aujourd'hui, janvier-juin 2016.

DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*. Paris : Plon, 1972. 316 p.

DENEYS-TUNNEY, Anne. *Écritures du corps: de Descartes à Laclos*. Paris : Presses universitaires de France, 1992. 327 p.

DOWNING, Lisa. *Desiring the dead: necrophilia and nineteenth-century French literature*, Oxford : Legenda, 2003. 146 p.

DROTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : B. Grasset, 1993. 373 p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité : La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976. 211 p.

FUSILLO, Massimo. *Naissance du roman*. Paris : Éd. du Seuil, 1991. 274 p.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Bernard Grasset, 1961. 312 p.

GOULEMOT, Jean. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence : Alinéa, 1991. 171 p.

LEIVA DOMINIGUEZ, Antonio. *Esthétique de l'éjaculation*, Neuilly-lès-Dijon : Le Murmure, 2012. 47 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *La littérature pornographique*, Paris : A. Colin, 2007. 125 p.

NELLI, René. *L'érotique des troubadours*. Toulouse : Privat, 1997. 373 p.

PARDO, Éléonore. « Le regard médusé ». *Recherches en psychanalyse*, 2010/1 (n° 9). En ligne : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-84.htm>. Consulté le 10/06/2016.

PAVEAU, Marie-Anne. *Le discours pornographique*, Paris: La Musardine, 2014. 394 p.

REYNIER, Gustave. *Le roman sentimental avant L'Astrée*. Paris : A. Colin, 1908. 406 p.



La littérature russe, connue entre autres pour son « caractère pudique » à l'égard des désirs charnels, vit un bouleversement au début de la dernière décennie du XXe siècle, lorsque la censure soviétique disparaît et le marché, tout comme le pays, s'ouvre au libéralisme et aux valeurs occidentales. L'érotisme fleurit, alors, triomphalement dans les pages de la littérature des circuits officiels. Plus d'un quart de siècle s'est écoulé depuis, et l'euphorie sexuelle semble s'être bien calmée. Quel est le regard porté par la littérature contemporaine russe sur la sexualité, sur les désirs et les droits de la chair, tel fut le point de départ de notre étude qui s'est constituée autour de quatre axes thématiques renvoyant à des concepts fondamentaux de toute la tradition érotique, mais qui se révèlent être fort particuliers dans le contexte de la culture russe dominé par l'approche orthodoxe du corps et de la sexualité : éros thanatique qui aborde le rapport entre le désir de la vie et celui de la mort, éros antiprocréatif qui aborde la relation conflictuelle entre sexualité et procréation, éros utopique qui s'intéresse à la sexualité dans le cadre d'un projet utopique et, enfin, éros hédoniste s'intéressant à la sexualité hors de tout paradigme utilitaire, sauf celui du plaisir des sens. Nous chercherons à évaluer dans quelle mesure la représentation de l'éros, du corps et de la sexualité chez les auteurs contemporains reste influencée par l'approche traditionnelle et dans quelle mesure ils arrivent à s'en affranchir. Par cette étude nous espérons contribuer à la réflexion scientifique sur le sujet qui reste encore peu développée sur le sol francophone.

Russian literature was known until the last decade of the twentieth century for its «chasteness» and the modest way with which it approached sexual desire. It however experienced a serious upheaval in the 1990s, when Soviet censorship disappeared, and the country opened itself to market and Western liberal values. Eroticism then blossomed even in mainstream literature. But a quarter of a century later, sexual euphoria seems to have cooled down. The starting point of this study was an interrogation about how does contemporary Russian literature view sex, desire, and the rights of the flesh. It was developed along four main themes, representing fundamental concepts of the erotic tradition, which, however, take very particular shapes in the context of Russian culture, dominated by Orthodox view of the body and sexuality : thanatic Eros, on the connection between desire for life and for death, anti-procreative Eros, on the troubled relationship between sex and procreation, utopian Eros, which explores the role of sex in utopic projects, and hedonistic Eros, interested in sex outside of any utilitarian paradigm, except pleasure of the senses. We will try to evaluate how much and in what ways contemporary Russian writers still retain the traditional picture of Eros, body, and sex, how they strive to free themselves from it, and with what success. We hope that this study will contribute to foster more scholarly research on this subject, which is still quite underdeveloped in French-speaking countries.