

# The Young Lady ou le retour de Lady Macbeth dans sa patrie

Catherine Géry

► **To cite this version:**

Catherine Géry. The Young Lady ou le retour de Lady Macbeth dans sa patrie. Article inclus dans le DVD "The Young Lady" de William Oldroyd KMBO éditions. 2017. <hal-01655364>

**HAL Id: hal-01655364**

**<https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01655364>**

Submitted on 4 Dec 2017

**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.

## ***The Young Lady* ou le retour de Lady Macbeth dans sa patrie**

En 1865, l'écrivain russe Nikolaï Leskov faisait paraître à Saint Pétersbourg un petit roman tout à fait révolutionnaire et éminemment subversif dans le contexte de la littérature de son époque : *La Lady Macbeth du district de Mtsensk* (*Ledi Makbet mtsenskogo uezda*). C'est cette variation russe autour du *Macbeth* de William Shakespeare qui se trouve à l'origine du film de William Oldroyd *The Young Lady*, sorti sur les écrans au printemps 2017. Le réalisateur britannique signe avec cette adaptation un « retour de Lady Macbeth dans sa patrie », survenu après un long voyage qui avait mené notre Lady des îles britanniques vers la Russie tsariste et plus tard l'Union soviétique, en passant par la Pologne et la Yougoslavie et en empruntant les chemins à la fois des arts plastiques (les lithographies du peintre Boris Koustodiev pour une édition de *La Lady Macbeth...* parue en 1930 en URSS), du cinéma (les films d'Alexandre Arkatov, de Tcheslav Sabinski, d'Andrzej Wajda, de Roman Balaïan ou de Valeri Todorovski, réalisés successivement entre 1916 et 1994) et de l'opéra, avec la très célèbre adaptation opératique du roman de Leskov par Dmitri Chostakovitch en 1934 : *Lady Macbeth du district de Mtsensk* (opus 29).

### ***Lady Macbeth, du district de Mtsensk au comté de Northumberland***

En migrant vers l'Est du continent européen, la figure de Lady Macbeth a conservé les attributs principaux que le romantisme, qui fut un grand moment de redécouverte et de travail critique autour de l'œuvre de Shakespeare, lui avait attribués. Katerina Lvovna, la Lady Macbeth de Leskov, première « tueuse en série » de la littérature russe, doit bien entendu à son modèle britannique sa démesure dans le crime et cette fameuse « heure d'inhumanité » dont parle le dramaturge anglais, au sein d'un univers en proie au mal et à la déréliction ; mais l'écrivain russe a également emprunté à *Macbeth* un schéma narratif archétypal (une série de meurtres, dont un parricide symbolique et un infanticide) ainsi qu'un ensemble de motifs (des animaux maléfiques, la lune), des détails emblématiques (la tache de sang) et des gestes symboliques (celui de se frotter les mains pour Lady Macbeth, par exemple). Leskov a donc transposé l'univers sombre et parfois monstrueux de *Macbeth* dans un environnement russe traditionnel, celui du monde des marchands dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; et par un joli retour des choses, William Oldroyd transpose à son tour l'univers leskovien dans l'Angleterre des hobereaux en 1865, l'année même de la parution du texte de Leskov.

Cette translation de la Russie d'Alexandre II vers l'Angleterre victorienne est particulièrement réussie, tant il est vrai que les concordances entre ces deux pays sont nombreuses (quoique rarement mises en évidence) dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur le plan culturel, socioéconomique ou idéologique. Au nombre des éléments de comparaison, on peut citer :

- le développement du capitalisme (la révolution industrielle en Angleterre et le « gründerisme » dans la Russie des années 1860-1870, qui sont deux décennies

marquées par des réformes importantes et par la modernisation du pays) ;

- l'administration d'un immense Empire colonial (au cours des années 1860, la Russie devient « la 6<sup>ème</sup> partie du monde » en conquérant l'Asie centrale, l'extrême Orient sibérien et en mettant fin – pour un temps – aux guerres qui lui assurent la possession du Caucase ; au même moment, l'Empire britannique est à son apogée, avec environ 22% des terres émergées) ;

- le triomphe de l'utilitarisme et du positivisme dans la sphère publique ;

- l'apparition des premiers mouvements d'émancipation des femmes dans un contexte de contraintes morales très sévères. Ces contraintes ont d'ailleurs entraîné chez les écrivains russes et britanniques des stratégies romanesques parfois identiques d'évitement et de contournement des interdits, comme elles ont pu donner lieu à des œuvres paradoxales, conjuguant reconnaissance et répression des passions, dont, au premier chef, les pulsions sexuelles des femmes. La *Lady Macbeth* de Leskov est ainsi l'exacte contemporaine d'une autre femme monstrueuse en Grande Bretagne : la Lady Audley de Mary Elizabeth Braddon dans *Lady's Audley Secret*<sup>1</sup>, qui commet deux crimes atroces pour cacher sa bigamie.

Dans *La Lady Macbeth du district de Mtsensk*, Leskov réagissait aux premières revendications féministes en Russie par le portrait d'une femme animée par ses seules pulsions et dont la conduite, privée de tout frein moral et social, conduisait à sa perte non seulement l'entourage de la protagoniste principale, mais aussi l'héroïne elle-même (dans un article paradoxal intitulé « Les Femmes russes et l'émancipation », Leskov avait par ailleurs déjà exprimé face à la libération des femmes des peurs enfouies sous un progressisme affiché). Le meurtre entretenait chez Leskov un lien consubstantiel avec la passion charnelle, et la sexualité forcenée de Katerina Lvovna jouait le même rôle déclencheur que l'ambition politique de Lady Macbeth dans la pièce de Shakespeare<sup>2</sup>. L'écrivain rompait ainsi de façon spectaculaire avec toute une tradition littéraire en Russie qui avait à la fois magnifié et désésexualisé la figure féminine.

Qu'on en juge par la seule intrigue du récit de Leskov, qui est aussi en partie – mais en partie seulement – celle du film de William Oldroyd : mariée à un riche marchand, un homme âgé et sans doute impuissant, Katerina Lvovna Izmailova (Katherine dans *The Young Lady*) s'ennuie. Le mot est d'ailleurs faible : elle présente en fait tous les signes d'un bovarysme aigu. Elle découvre l'amour physique dans les bras de Sergueï, un jeune et beau commis (le palefrenier Sebastian dans le film), et pour s'adonner à sa passion en toute liberté, elle empoisonne son beau-père tyrannique avec des champignons, puis, avec l'aide de son amant, elle assomme et étrangle son mari ; enfin, elle étouffe sous un oreiller son neveu, un garçonnet qui doit hériter du domaine. Mais les crimes sont découverts et Katerina Lvovna est envoyée au bagne en compagnie de Sergueï, après avoir abandonné l'enfant qu'elle a eu de lui. Durant la marche qui les conduit en Sibérie, Sergueï s'éprend d'une jeune prostituée du convoi de prisonniers, dont il obtient les faveurs. Devenue folle de jalousie, sevrée des caresses de son amant et en proie à une obsession animale, Katerina Lvovna se suicide en se précipitant dans les eaux de la Volga avec sa rivale<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> En traduction française : Mary Elizabeth Braddon *Le Secret de Lady Audley*, trad. Madeleine Jodel, Payot et Rivages, Paris, 2001.

<sup>2</sup> Voir Catherine Géry, *Crime et sexualité dans la culture russe (à propos de Lady Macbeth du district de Mtsensk de Nikolaï Leskov et de ses adaptations)*, Honoré Champion, Paris, 2015.

<sup>3</sup> Nikolaï Leskov, *La Lady Macbeth du district de Mtsensk*, éd. bilingue de Catherine Géry, Classiques Garnier, Paris, 2016.

### *Enfermement et châtement*

William Oldroyd a choisi de ne pas illustrer dans son film la seconde partie du texte de Leskov, sa partie « sibérienne » où l'héroïne reçoit son triple châtement pour les crimes commis dans la première partie – tout d'abord par la condamnation au bagne, puis par la privation amoureuse et sexuelle, et enfin par la mort. Chez le réalisateur anglais, Katherine échappe à au moins deux de ces châtements et triomphe seule à la fin du film, au milieu d'un champ de ruines, faisant endosser la totalité des crimes par son amant et sa servante, Anna. Le radicalisme du finale de *The Young Lady*, qui rend compte d'une sorte de « mal absolu » chez le personnage de Katherine (elle sacrifie l'objet de son amour plutôt que se dénoncer elle-même et envoie Anna au bagne à sa place), est de prime abord assez surprenant et très différent de celui proposé par Leskov qui se situait plutôt, en termes de motivation, du côté de « l'amour absolu » et de l'autosacrifice ou de l'abnégation, autant de phénomènes de déprivation bien connus des héroïnes russes du XIX<sup>e</sup> siècle depuis Pouchkine et Tourguéniev, mais que Leskov avait poussés à leur extrême limite.

Faire l'impasse sur la partie punitive du récit de Leskov relève d'une transformation majeure de la trame originelle, que nous pouvons interpréter comme un refus apparent de toute catharsis chez le réalisateur britannique – catharsis au sens aristotélicien de purification de l'âme par le spectacle du châtement des coupables, mais aussi au sens freudien de défoulement ou de projection à l'extérieur (la page ou l'écran) d'un affect pathogène : angoisse, peur, agressivité. En conséquence, la nécessité à la fois morale, psychologique et narrative de punir l'héroïne adultère, qui motivait la fin du récit de Leskov, disparaît dans le film. En effet, à la différence de ce qui se passait dans le roman européen du XIX<sup>e</sup> siècle, où la mort par suicide était souvent la seule rétribution possible à l'adultère féminin, ainsi qu'en témoignent des œuvres aussi diverses que *Mme Bovary*, *Thérèse Raquin*, *Anna Karénine* ou *Effi Briest*, un auteur du XXI<sup>e</sup> siècle n'est plus tenu par les conventions ou la morale publique de châtier les femmes qui ont violé l'ordre social en revendiquant une jouissance sexuelle réservée aux seuls hommes. Son époque lui impose au contraire d'éviter tout type de condamnation, sous peine d'être à son tour taxé de conservatisme, ou pire encore. On peut également penser, de façon beaucoup plus concrète, que ce sont les différences de politique pénale qui sont en partie à l'origine de la fin choisie par Oldroyd et du refus de Katherine, enceinte à la fin du film, de se dénoncer : alors qu'en Russie au XIX<sup>e</sup> siècle, la peine de mort a été supprimée et remplacée par le bagne, un meurtrier, en Angleterre, est forcément condamné à mort.

Quels que soient les modes et le sens de la punition – ou de l'absence de punition –, le roman de Leskov et le film d'Oldroyd interrogent à la fois le statut des femmes et le désir des hommes de contrôler la sexualité féminine. L'enfermement des femmes, leur soumission aux règles de la société coercitive de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que leur volonté de libération sont traduits dans *The Young Lady* par une opposition intérieur/extérieur, dont on signalera qu'elle est de toute beauté du point de vue de la photographie. Les décors des scènes d'intérieur dessinent un univers étouffant et entièrement clos sur lui-même. Les personnages et les épisodes sont souvent enserrés à l'intérieur d'un cadre qui peut être constitué, comme dans les tableaux de Johannes Vermeer, d'une porte ouverte sur une pièce, d'une fenêtre, des murs d'un

couloir, voire d'un trou de serrure, comme dans la scène où Anna espionne des ébats de Katherine et Sebastian. Les scènes en extérieur, et surtout les paysages infinis de la lande du comté de Northumberland, qui renvoient aussi bien aux aspirations à la liberté qu'au caractère fondamentalement sauvage de la jeune héroïne, forment un contraste saisissant avec ces scènes d'intérieur dominées par une sensation d'enfermement, la pesanteur des rapports entre hommes et femmes, entre les maîtres et les serviteurs, et par la matérialité des objets. C'est dans ce contraste entre l'intérieur et l'extérieur, les objets et les éléments, la civilisation et la nature qu'est signifié dans le film le double processus d'aliénation et de désaliénation, de privation sexuelle et de découverte du plaisir qui est un des moteurs de la fable de Leskov.

### *Le symbolisme des objets*

Chez William Oldroyd, le choix général de la sobriété et du dépouillement, dans un film qui revendique son peu de moyens, fait ressortir en contrepoint un usage tout à fait particulier des objets matériels. La fonction et la place importantes qui sont attribuées aux objets dans *The Young Lady* renvoient à une autre histoire d'adultère très célèbre au XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir *Madame Bovary*. Flaubert est celui qui, par son traitement « bourgeois » des décors, a posé en littérature « les normes d'une civilisation de l'objet », ainsi que l'a écrit Claude Duchet dans son article fondateur « Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary »<sup>4</sup>. Car c'est bien le XIX<sup>e</sup> siècle qui a fait entrer les objets en littérature, dans son souci de restituer l'univers des choses matérielles, les valeurs et le système d'échanges symboliques de la nouvelle classe possédante.

Dans *The Young Lady*, un film qui se passe quant à lui dans le milieu dégradé de la noblesse terrienne, les objets, omniprésents, portent une forte charge symbolique : c'est le cas, par exemple, du corset de Katherine qui n'enserme pas tant son corps dans un carcan de tissu et de lacets que dans que dans le réseau des convenances de la société victorienne. Mais surtout, les objets fonctionnent ici par paire, exactement comme dans les intérieurs de province du roman de Flaubert, et ils possèdent la même « monotonie itérative » que dans *Madame Bovary* : il y a un chandelier de chaque côté du manteau de la cheminée elle-même entourée par deux tableaux, une carafe est posée de chaque côté du buffet, la porte de la salle à manger est encadrée par deux appliques, deux chaises flanquent la table à droite et à gauche, le lit conjugal est enchâssé entre deux fenêtres, etc.

Cette duplication et réplique toute bovarienne des objets, encore accentuée par la répétition des gestes et des actions quotidiennes, signifie bien sûr l'absence de spiritualité, mais elle souligne aussi de façon sensible la double oppression – matérielle et morale – dont les femmes sont victimes dans les sociétés patriarcales, que ces dernières soient marchandes comme chez Leskov, de la petite bourgeoisie de province comme chez Flaubert ou de la petite noblesse rurale comme chez Oldroyd. L'effet de réel qu'implique inmanquablement la présence massive des objets à l'écran dans *The Young Lady*, et qui supplée aux artifices habituels du « film en costumes », s'enrichit donc de profondes harmonies narratives et symboliques : les objets du film sont des « objets biographiques » et des « objets romanesques », au sens où non seulement ils interagissent avec le réseau sémantique de l'œuvre en son entier, mais où ils tissent

---

<sup>4</sup> Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary », Europe, sept.-nov. 1969, repris dans *Travail de Flaubert*, Seuil, (coll. Points), Paris, 1983, p. 11.

également des liens avec d'autres textes et d'autres films.

### ***Le retour à Shakespeare et le dialogue des œuvres***

Toute adaptation participe d'un vaste dialogue entre les œuvres ; c'est la manifestation la plus évidente de la façon dont l'art et la culture recyclent constamment leurs propres données d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre. *The Young Lady* renvoie ainsi à *Madame Bovary* de Flaubert pour la symbolique des objets, à *La Lady Macbeth du district de Mtsensk* (où les objets, dont les pendules, jouent également un rôle majeur) de Leskov pour l'intrigue, à *Macbeth* de Shakespeare (le titre original du film d'Oldroyd est d'ailleurs *Lady Macbeth*) pour sa mythologie meurtrière, aux *Hauts de Hurlevent* (*Wuthering Heights*) d'Emily Brontë pour son atmosphère victorienne, les paysages de la lande ou l'amour fou de Katherine envers son amant plébéien (et peut-être aussi à *L'Amant de Lady Chatterley* et à ses nombreuses adaptations pour le cinéma), et à *La Lady Macbeth sibérienne* (*Sibirska ledi Magbet*) d'Andrzej Wajda pour son usage scénique de l'espace.

En 1961, Wajda, qui avait monté à plusieurs reprises Shakespeare pour le théâtre et la télévision polonaise, signe avec *La Lady Macbeth sibérienne* qu'il tourne entièrement en Yougoslavie une adaptation « théâtralisée » et formellement superbe (bien que méconnue) du roman de Leskov. Sans être à aucun moment du « théâtre filmé », *La Lady Macbeth sibérienne* essaie cependant de renouer avec Shakespeare en réintroduisant du théâtre dans le cinéma : du théâtre comme tension du film en direction des procédés de la scène – ses dispositifs, ses effets, ses espaces –, et du théâtre comme citation<sup>5</sup>.

Réalisateur venu du théâtre, Oldroyd use lui aussi de moyens imitatifs, spécifiques au théâtre, et comme Wajda avant lui, il rend dans son film la forme si sensible qu'elle déplace inmanquablement l'attention du spectateur en direction des procédés esthétiques. C'est ainsi qu'à l'intérieur d'un film qui relève d'une vision extrêmement stylisée du réel, Oldroyd transforme l'espace filmique en espace scénique, faisant alterner les plans panoramiques et les plans d'ensemble ou de demi-ensemble fixes, dont l'horizontalité est encore augmentée par différents artifices compositionnels. On assiste à un effet d'étirement de l'espace en direction du hors-champ (où se produira d'ailleurs la mort de Boris, le beau-père), côté « cour » et côté « jardin », grâce à la présence d'objets oblongs tel le divan au centre duquel s'assied Katherine (chez Wajda, c'était une table tout en longueur, sur laquelle s'accoudait Katerina, elle-même au centre de l'écran). Ce plan récurrent dans le film d'Oldroyd, et qui le conclut par ailleurs avec un regard-caméra de l'actrice créant un formidable effet de présence, suscite chez le spectateur la sensation physique de la scène et la dynamique d'un avant-plan : à ces moments-là, *The Young Lady* recrée presque l'illusion de la rampe, exactement de la même façon que le film de Wajda jouait des effets d'une avant-scène et des propriétés panoramiques de l'image. Enfin, si certaines scènes du film d'Oldroyd sont, comme on l'a vu, « mises en cadre » par le biais de portes ou de fenêtres, on ne

---

<sup>5</sup> René Prédal, « *Lady Macbeth sibérienne* : une lecture shakespearienne de Leskov », dans Michel Estève (dir.), *Études cinématographiques*, 69-72, Lettres Modernes Minard, Paris, 1968.

peut que constater qu'il s'agit là une fois encore de l'un des procédés favoris du réalisateur polonais dans son adaptation de Leskov<sup>6</sup>.

Quant à Florence Pugh, l'actrice qui incarne Katherine/Lady Macbeth et qui habite le film devenu scène, elle nous donne une image magistrale de la Lady Macbeth de Leskov, comme le faisait avant elle Olivera Markovič chez Wajda : figure à la fois monstrueuse et pathétique, très proche du personnage de Gruok dans la Chronique de Raphael Holinshed dont Shakespeare avait tiré sa Lady Macbeth, elle est une incarnation des pulsions conjuguées de vie et de mort qui provoque chez le spectateur une gamme de sentiments contradictoires : stupeur et tremblements, effroi et compassion.

Le retour de Lady Macbeth dans sa patrie n'a donc finalement en rien entamé la puissance de cette féminité instinctive et pulsionnelle, qui continue de menacer la rationalité de l'ordre masculin et patriarcal tout en nous mettant face à une interrogation fondamentale : Qui a peur de Lady Macbeth ? Pas William Oldroyd, en tous cas, qui la laisse triompher, seule, dans un épilogue déroutant et peut-être même choquant, mais qui en tous cas ne laisse pas le spectateur indifférent. En modifiant la fin et donc la « leçon » délivrée par l'histoire racontée par Leskov, mais aussi en l'inscrivant dans l'écheveau complexe des relations sociales et raciales au XIX<sup>e</sup> siècle (la servante Anna, humiliée et brutalisée par les autres personnages du film, témoin tout autant que complice involontaire des crimes, ainsi que Teddy, le petit garçon assassiné, sont noirs), c'est toute la charge transgressive du texte de Leskov que le réalisateur britannique a su restituer à notre regard contemporain, un siècle et demi plus tard.

**Catherine Géry**

#### BIBLIOGRAPHIE

Mary Elizabeth Braddon *Le Secret de Lady Audley*, trad. Madeleine Jodel, Payot et Rivages, Paris, 2001.

Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary », Europe, sept.-nov. 1969, repris dans *Travail de Flaubert*, Seuil, (coll. Points), Paris, 1983.

Catherine Géry, *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)*, Honoré Champion, Paris, 2015.

Catherine Géry, *KinoFabula. Essais sur la littérature et le cinéma*, Presses de l'Inalco, Paris, 2016.

---

<sup>6</sup> Pour une analyse plus complète du roman de Leskov par Wajda, voir Catherine Géry, « Autour de Nikolai Leskov et de William Shakespeare : *Lady Macbeth sibérienne* d'Andrzej Wajda », in *KinoFabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Presses de l'Inalco, Paris, 2016, p.129-143. URL : <http://books.openedition.org/pressesinalco/111>

Nikolaï Leskov, *La Lady Macbeth du district de Mtsensk* (traduction, préface et commentaires de Catherine Géry), éd. bilingue, Classiques Garnier, Paris, 2015.

René Prédal, « *Lady Macbeth sibérienne* : une lecture shakespearienne de Leskov », dans Michel Estève (dir.) *Études cinématographiques*, 69-72, Lettres Modernes Minard, Paris, 1968.