

**Inna Naroditskaya**, *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2019, 424 p. – ISBN 9780190931858.

La seconde édition du livre d’Inna Naroditskaya, paru pour la première fois en 2012, va sans doute renforcer davantage la lecture révisionniste de la musique et de l’opéra russes qui a émergé dans le champ de la musicologie et des études russes ces dernières années. Cette tendance est manifeste pour le XIX<sup>e</sup> siècle, âge d’or de l’opéra européen selon Christophe Charle, mais aussi pour le siècle précédent, pour lequel peu de recherches avaient été menées jusqu’ici, exception faite de celles de Marina Ritzarev, musicologue d’origine russe exerçant, comme Naroditskaya, dans l’espace anglophone.

Cette relecture s’appuie chez Inna Naroditskaya sur l’étude systématique de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi sur (quasi-)révolution méthodologique proposée par l’A. Elle conditionne de fait la division du livre en deux parties : la première couvre l’époque de Catherine II et la seconde se consacre aux opéras russes *post*-Glinka, surtout ceux du répertoire classique, comme la *Dame de Pique* de Piotr Tchaïkovski ou les opéras sur des thématiques russes de Nikolai Rimski-Korsakov.

La première partie fait apparaître les différents axes à partir desquels se construit l’analyse de l’A. Le XVIII<sup>e</sup> siècle marque en effet une rupture évidente, liée à la profonde transformation culturelle de l’occidentalisation, ainsi qu’au nouveau rôle des femmes nobles qui échappent au monde domestique du *terem* pour s’emparer des affaires publiques et devenir des figures de pouvoir, remettant ainsi en cause l’ordre patriarcal.

À ce titre, ce n’est pas l’époque pétroviennne, moins importante pour l’opéra, qui occupe la place d’honneur, mais toutes celles qui l’ont suivie jusqu’à l’orée du XIX<sup>e</sup> siècle et qui sont dominées par des figures féminines – en particulier celle de Catherine II en per-

sonne, laquelle, s'étant arrogé le pouvoir suprême à la suite d'un coup d'État où décède son époux, cherchait à se légitimer en construisant des scénarios de pouvoir féminin, en plus des images martiales de l'expansion territoriale et de la grandeur impériale et nationale. Ainsi, les conquêtes de l'époque vont de pair avec un ambitieux programme de productions non seulement littéraires, mais aussi musicales et opératiques soutenues par la souveraine. Il est vrai que les structures rigides de la société russe, dominée par une aristocratie alliée à la monarchie absolue, se prêtent volontiers à des processus de subversion carnavalesque qui s'opèrent sur la scène, ainsi que le souligne le deuxième chapitre : les parallèles évidents avec *Le Nozze di Figaro* n'y sont pas déplacés et permettent d'amender toute représentation univoque de l'ordre social. Pourtant, les stratégies impériales restent dominantes sur la scène et les deux chapitres suivants analysent le rôle de la monarchie et des monarques, les régimes d'historicité de cet ordre impérial et ses évolutions : ils montrent comment, en puisant délibérément dans une histoire médiévale russe largement imaginaire, l'État et l'impératrice se revendiquent d'une légitimité de long terme et jettent les bases d'un nationalisme impérial russe. À ces rapports ambivalents avec l'Occident, qui vont d'un sentiment d'infériorité à la mise en scène de leur suprématie, répond un orientalisme croissant, où les victoires réelles ou imaginaires sur l'Empire ottoman et la domination des territoires (islamisés et turciques) du sud de l'Empire se transposent sur les scènes du théâtre musical, encore largement dominé par la cour pétersbourgeoise.

Le passage au XIX<sup>e</sup> siècle entraîne un changement de perspective et donc de méthodologie. C'est un monde nationalisé et à nouveau masculin, qui se définit à travers son rapport nostalgique envers l'époque de Catherine II, mais aussi par opposition avec elle. L'A. s'y concentre sur la lecture musicologique classique des textes, en se distançant des scénarios de pouvoir de la cour impériale et des souverains (mâles) dominant l'autocratie russe entre 1796 et 1917. Les chapitres de cette partie ressemblent davantage à des articles publiés de manière autonome, ce qui est d'autant plus problématique en l'absence de conclusion générale qui viendrait unifier le propos. Mais l'A. y analyse en général les femmes et la sexualité féminine (et masculine) à l'intérieur d'opéras tous écrits par des hommes dans un dispositif très genré : on pense aux œuvres reprenant la figure folklorique de la *rusalka*, qui est souvent une jeune fille d'origine sociale humble trahie par son amant (souvent un prince) et qui finit par se suicider par noyade et par devenir une

créature maléfique se vengeant des hommes en les attirant sous l'eau. Glinka est toutefois le point de départ de cette réflexion.

Le chapitre « *Ruslan and Liudmila: The Princess, the Witch and the Dwarf* » fait pénétrer le lecteur dans le monde des constructions nationalistes étayées par le folklore, mais aussi dans celui d'une domination masculine croissante. « *Rusalka: Water, Power, and Women* », « *Mlada and the Spellbinding Female Circle* » et « *Sadko: He Is the Hero* » parachèvent le tableau du sacrifice féminin et du mâle conquérant (et russe). Outre par leur analyse fine et nuancée des images sexualisées de ces protagonistes, ces chapitres valent par le pont qu'ils établissent avec d'autres cultures européennes, à travers l'influence des opéras autrichiens et français sur la thématique « nationale » russe et, à l'inverse, les premiers transferts qui s'opèrent « vers l'ouest » : le lecteur prend un grand plaisir à lire ces analyses très riches et érudites.

L'ultime chapitre « The Inescapable *Queen* », consacré à la *Dame de Pique* de Tchaïkovski, permet de renvoyer à la fois à l'époque de Catherine II et à celle d'Alexandre Pouchkine, à travers les trois temporalités de l'opéra, unies par une nostalgie ambivalente qui devait satisfaire le compositeur, les Théâtres impériaux, la censure, et l'opinion publique plus ou moins ralliée aux idéaux nationalistes. Le cercle analytique se referme sur ces images contrastées du pouvoir, de la monarchie féminine, de l'empire et de la nation, de l'amour et de la sexualité (mais pas celle de Tchaïkovski), qui permettent une récapitulation générale.

Très loin des lectures convenues de Tchaïkovski et de ses contemporains, les analyses de l'A., alliant *gender studies* et analyse des scénarios de pouvoir impériaux, ouvrent de nouvelles perspectives sur l'opéra national russe à la veille de ses monumentales transformations du XX<sup>e</sup> siècle.

C'est sur ce dialogue complexe et marqué par des problématiques héritées à la fois du contexte national et des transferts européens, que se concentre Inna Naroditskaya. Elle conteste ainsi la généalogie traditionnelle de l'opéra russe, qui veut que les racines de la culture opératique nationale, très masculine, nationaliste et s'adressant à un public aristocratique *et bourgeois* des deux capitales, se trouvent dans les représentations musicales de la cour de Catherine II, en réaction à cette femme, cette étrangère, qui se voulait aussi auteur. Le résultat est une attaque frontale contre la légende, volontiers reproduite par la musicologie officielle en Union soviétique, qui fait de Mikhaïl Glinka le père fondateur de l'opéra national russe. Cette révision se fonde ici sur une étude non seulement

des textes et des partitions, mais aussi de leur contexte politique et social : l'A. propose une analyse approfondie des représentations du genre, du pouvoir et de la nation (et par conséquent d'un peuple russe et d'une « russité » qui se trouvent eux aussi déconstruits).

Pour parfaire ce panorama, à ces nœuds thématiques s'ajoutent en fil rouge, les problématiques de sexualité et de féminité (si c'est attendu pour une analyse de l'époque de Catherine II, il n'y aura en réalité pas moins de découvertes, chemin faisant, pour le siècle suivant), les constructions de l'étranger et les transferts culturels synchroniques entre divers pays européens et diachroniques entre des régimes de temporalité. Dans ce contexte, il est naturel que le XVIII<sup>e</sup> siècle russe occupe une place prééminente, mais celui-ci ne peut pas être vu sans ses contextualisations médiévales et antiques, en Russie, en Europe et, bien évidemment, en « Orient ». Le siècle suivant va s'inscrire, *volens nolens*, dans un récit créé par ses prédécesseurs, et bien évidemment, selon l'A., les grands compositeurs de la tradition classique se trouvent en réalité confrontés à des problématiques qui ne sont pas tout à fait propres au XIX<sup>e</sup> siècle russe.

On retrouve ici les enjeux méthodologiques et thématiques de la nouvelle musicologie qui s'est développée à partir des années 1980-1990, dans le sillage de la *new cultural history* et des autres *turns* secouant les écoles plus conservatrices dans les pays anglophones et au-delà. Effectivement, l'A. montre, avec une analyse et une écriture brillantes, comment de tels questionnements peuvent *révolutionner* les images reçues de la musique et de l'opéra russe. Loin d'une histoire totale et narrative, et malgré ses connaissances encyclopédiques du sujet, qu'Inna Naroditskaya partage généreusement avec son lecteur, c'est un livre centré sur des problématiques d'analyse précises, ce qui le distingue des monographies cherchant à raconter la Russie musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou des biographies intellectuelles des « grands » compositeurs du XIX<sup>e</sup>.

À ce titre, l'ouvrage ne peut pas servir de lecture introductive à l'histoire musicale russe, pour laquelle on en restera à l'historiographie existante, aux Oxford et Cambridge Handbooks et aux œuvres inégalées de Richard Taruskin. La lecture du livre d'Inna Naroditskaya demande de plus un niveau réel de connaissances factuelles et théoriques, puisque l'analyse s'opère à plusieurs niveaux et dans plusieurs cadres méthodologiques. Mais il s'agit néanmoins d'un livre de référence qui doit servir d'exemple aux recherches futures, et dans le champ des études russes, et ailleurs

dans celui de l'histoire, de la sociologie ou de la politique des musiques et des cultures.

*Alexander Golovlev  
Austrian Academy of Sciences JESH Fellow  
International Centre for the History and  
Sociology of World War II and Its Consequences,  
National Research University Higher School of Economics /  
Ludwig-Boltzmann Institut für Kriegsfolgenforschung*