



HAL
open science

Lidia Zinovieva-Annibal : la construction d'un sujet féminin dans la littérature de l'Âge d'argent

Françoise Defarges

► **To cite this version:**

Françoise Defarges. Lidia Zinovieva-Annibal : la construction d'un sujet féminin dans la littérature de l'Âge d'argent. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. NNT : 2021INAL0001 . tel-03226167

HAL Id: tel-03226167

<https://theses.hal.science/tel-03226167>

Submitted on 14 May 2021

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.



Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

THÈSE

présentée par

Françoise DEFARGES

soutenue le 08 janvier 2021

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Littératures et civilisations

LIDIA ZINOVIEVA-ANNIBAL : LA CONSTRUCTION D'UN SUJET FEMININ DANS LA LITTERATURE DE L'ÂGE D'ARGENT

Thèse dirigée par :

Madame Catherine GERY

Professeure des universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Madame Susanne BÖHMISCH

Maîtresse de conférences HDR, Université Aix-Marseille

Monsieur Régis GAYRAUD

Professeur des universités, Université Clermont Auvergne

MEMBRES DU JURY :

Madame Ekaterina BELAVINA

Maîtresse de conférences, Université d'Etat Lomonossov (MGU)

Madame Susanne BÖHMISCH

Maîtresse de conférences HDR, Université Aix-Marseille

Madame Evelyne ENDERLEIN

Experte, Université de Strasbourg

Monsieur Régis GAYRAUD

Professeur des universités, Université Clermont Auvergne

Madame Catherine GERY

Professeure des universités, INALCO

Madame Hélène MELAT

Maîtresse de conférences HDR, Sorbonne Université

Lidia Zinovieva-Annibal :
la construction d'un sujet
féminin dans la littérature
de l'Âge d'argent

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à Madame Catherine Géry qui a dirigé ma thèse avec esprit de finesse, m'a donné de précieuses indications et a su avec conviction m'indiquer de fausses pistes, me laissant le soin de trouver de nouvelles voies tout en me manifestant la confiance qui m'a permis d'aboutir. J'espère que ce travail contribuera à faire mieux connaître l'œuvre de Zinovieva-Annibal en France.

Je remercie également certains professeurs d'universités lointaines, Kirsti Ekonen de l'Université d'Helsinki, malheureusement décédée, Maria Mikhaïlova de l'Université de Moscou, Jane Costlow de Bates College et Jane Sharp de l'université de Yale, qui m'ont accordé du temps, ont accepté d'échanger, ou m'ont autorisé à utiliser les documents iconographiques présentés dans leurs articles.

Il m'est impossible de citer tous les amis qui m'ont soutenue aux différentes étapes de mon projet, à tous j'exprime une chaleureuse reconnaissance. J'adresse une gratitude accentuée à Violetta Mavrina, Danièle Rousselier, Denise Fourgous et Anne Frago qui ont apporté une contribution très concrète en relisant avec patience certains brouillons, en échangeant sur des traductions ou en me procurant des ouvrages ou des thèses introuvables à Paris.

Ma famille ! J'aurais pu l'oublier tant ses membres sont indéfectiblement présents pour encourager mes aventures, avec humour mais aussi un vrai soutien quand de graves préoccupations risquent de conduire au renoncement. J'adresse un remerciement exceptionnel aux plus jeunes, Camille, Nicolas et Charlotte, dont l'enthousiasme et la joie poussent à regarder vers l'avenir ; ils apprécient déjà les sons de la langue russe et son bel alphabet, viendra un jour la littérature.

Avertissement

Archives

En ce qui concerne les archives russes consultées, les abréviations usuelles ont été utilisées :

GARF : Gosudarstvennij Arxiv Rossijskoj Federacii (Archives gouvernementales de la Fédération de Russie) , F : fajl (Dossier) , Op. : opus, D : dokument (document), L : linija (ligne).

RO RGB: Otdel Rukopisej, Rossiskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, (Département des Manuscrits, Bibliothèque d'Etat de Russie), F= fajl (Dossier), k: carton, ed.xr (edinica xranenija/ unité de conservation), c (stranica/page).

NIOR RGB : Naučno-issledovatel'skij otdel (département de la recherche) au sein du département des manuscrits de la Bibliothèque d'Etat de Russie.

Rimskij arxiv : (Archives romaines), archives privées pilotées par le Centre de Recherche de Viatcheslav Ivanov à Rome (issledovatel'skij centr Vjačeslava Ivanova v Rime), informations sur le Centre consultables en ligne, URL : http://www.v-ivanov.it/arhiv/opis_1/

En ce qui concerne la citation des manuscrits en russe et des articles de revue non réédités, j'ai modernisé l'orthographe, mais préservé la ponctuation d'origine.

Translittération

J'ai utilisé la translittération des slavistes, sauf dans les citations anglo-saxonnes où j'ai respecté le texte original.

Table des matières

Introduction.....	13
PARTIE I. LIDIA ZINOVIEVA-ANNIBAL, FEMME ET ECRIVAIN	
AU-DELA DES MIROIRS	23
Chapitre 1. L'affirmation de soi des symbolistes aurait-elle un genre ?	26
1.1. Le « Je » créateur omniprésent.....	26
1.2. L'art comme seule réalité et comme religion	33
1.3. Les femmes dans le système symboliste : sujets ou objets ?	37
Chapitre 2. Zinovieva-Annibal : choisir sa vie, être écrivain.....	47
2.1. Une biographie sous le signe de la liberté.	48
2.2. Le tremplin symboliste	51
2.3. La conquête de l'autonomie	59
Chapitre 3. Multiplicité des portraits	65
3.1. L'hôtesse de la Tour éclipse l'auteur.....	66
3.2. Les risques et les bénéfices du scandale.	73
3.3. De nouveaux lecteurs s'invitent au XXI ^e siècle	79
PARTIE II. NAISSANCE DE L'INDIVIDU DANS L'ŒUVRE : REVOLTE ET	
AFFIRMATION DE LA VIE	87
Chapitre 1. La conscience d'un monde paradoxal	90
1.1. La dualité présente dans les premières œuvres (<i>Les deux Rives</i> ,1898 ; <i>Un Mal inévitable</i> ,1889)	92
1.2. La rencontre des symbolistes avec « Dionysos »	98
1.3. Zinovieva-Annibal et Dionysos : une nouvelle lucidité (<i>Les Anneaux</i> , 1904 ; <i>Bestiaire tragique</i> , 1907)	105
1.4. Ouvrir les yeux sur le chaos (<i>Bestiaire tragique</i> , 1907)	113
Chapitre 2. La tentation du refus, la liberté illusoire	122
2.1. Un monde inacceptable (<i>Non</i> , 1906 ; <i>Le Chat</i> ,1906)	127
2.2. Le règne de la haine (<i>En prison !</i> 1906, <i>Non</i> 1918)	134
2.3. La peur de la vie, fabrique d'esclaves (<i>La Tête de Méduse</i> ,1907 ; « Au paradis du désespoir »,1904) ; <i>Trente-trois monstres</i> ,1907)	142
Chapitre 3. La voie de la révolte	150
3.1. Quand le désir s'oppose au dressage (<i>Bestiaire tragique</i> , 1907)	151
3.2. Véra et Sanine, le choix de la vie	163
3.3. « Hédonisme amoral » ou « Eros de l'Impossible ?.....	170

PARTIE III. DU SUJET CORPS AU SUJET CREATEUR	183
Chapitre 1. Un corps à soi	186
1.1. Le corps, socle de la construction du sujet	187
1.2. Vulnérabilités du féminin en question : nudité, corporéité, Abjection	194
1.3. « L'écoute corps » bouleverse l'identité	207
Chapitre 2. « Je, Nous et les Autres » : revisiter les proximités et les distances	217
2.1. Je /Tu, laboratoire de création et de destruction.	218
2.2. Affaire de genre ?	234
2.3. Du « Nous » meurtrier au « nous » nomade	231
Chapitre 3. Affirmer un sujet créateur féminin	247
3.1. Associer amour et exploit, une autre vision d'Eros ?	248
3.2. Ecriture et invention de soi	260
3.3. « Je » réinvente l'écriture	270
Conclusion.	291
Bibliographie	297

Introduction

La période charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle (1890-1920) en Russie, a été nommée « l'Âge d'argent », expression qui souligne l'intense effervescence intellectuelle, la création de nombreuses productions artistiques manifestant une grande liberté par rapport aux modèles traditionnels. De nombreux écrivains de cette époque, consacrés par l'Histoire littéraire, offrent des représentations du féminin, mais la parole des femmes qui écrivent est le plus souvent marginalisée, effacée.

Parmi ces auteures de l'Âge d'argent, Lidia Zinovieva-Annibal appartient au petit nombre de celles qui ne se sont pas laissées enfermer dans la catégorie marginalisée de la littérature féminine (*ženskaja literatura*), ou pire encore, de la littérature de dames (*damskaja literatura*), mais qui ont élaboré des thématiques et des formes d'écriture nouvelles.

Mon objectif est de montrer que cette auteure dessine une approche originale du sujet, au féminin. Elle a réussi à affirmer sa singularité tout d'abord dans sa vie où elle s'est battue pour exister comme femme et écrivain, mais également dans son œuvre qui développe une vision de l'identité distincte des conceptions courantes de son époque, en soulignant l'importance du corps et de la sexualité dans la constitution d'un individu autonome et créateur, quel que soit son genre.

La première partie de ce travail montre comment Zinovieva-Annibal s'est affirmée en tant que femme écrivain, sujet de la parole et non simple inspiratrice ou disciple, malgré la pression de la société patriarcale et le développement par les avant-gardes littéraires d'un discours sur l'éternel féminin étouffant l'expression des femmes concrètes.

Concernant la vie de l'auteure, les analyses sont étayées par la biographie publiée à la fin du XX^e siècle par Tatiana Nikolskaïa¹ ainsi que par les témoignages de contemporains consignés dans leurs mémoires ou articles, principalement Nikolaï Berdiaev, Andreï Biely, Sergueï Trotski, etc.² Des informations complémentaires ont été puisées dans la correspondance de Zinovieva-Annibal et de son second mari, Viatcheslav Ivanov, écrite pendant leurs moments d'éloignement et éditée par Nikolaï Bogomolov³. Le journal rédigé par Zinovieva-Annibal de 1884 à 1894, resté manuscrit n'a pas été déchiffré dans son intégralité et seuls ont été lus les passages cités dans les thèses d'Elena Barker et de Svetlana Aliochina publiées en Russie au début du XXI^e siècle⁴.

Pour le contexte de renaissance littéraire en cours à cette époque, et particulièrement les œuvres et les écrits théoriques ayant pour thématique le féminin et/ou le sujet, des éclairages précieux ont été apportés par les travaux de Michel Aucouturier, Aage Hansen Love, Michel Niqueux, Jean-Nicolas Illouz⁵. Les pratiques sociales des artistes, la vie des salons et les débats qui s'y tiennent

¹ NIKOL'SKAJA T., « Tvorčeskij put' L. D. Zinov'evoj-Annibal, » (L'itinéraire artistique de L. D. Zinov'eva-Annibal), *Učennye zapiski Tartuskogo Gosudarstvenogo Universiteta*, Vyp.831, Tartu,1988.

² BERDJAEV N., *Samopoznanie (La connaissance de soi)*, Paris, YMCA-Press, 1949 ; BERDJAEV N., « Ivanovskie sredy » (*Les Mercredis Ivanoviens*), in VENGEROV S.A. (éd.) *Russkaja literatura XX veka : 1890-1910 (La littérature russe du XX^e siècle : 1890-1910)*, t.3, livre 8, Moskva, Mir, 1917, p.97-100, disponible en ligne, URL : http://www.v-ivanov.it/lv_ivanova/02annex/05.htm; BELYJ A., « Zinov'eva-Annibal », *Pravda Živaja (La Vérité vivante)*, 1907, n°1, 27 okt. ; TROCKIJ S., « Vospominanija » (Mémoires), éd. LAVROV A., *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°10, 1994, p.47-87.

³ BOGOMOLOV N., et SOLODKA D., (éd.), *Perepiska Viačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal v 2-x tomach (Correspondance Viačeslav Ivanov Lidija Zinov'eva-Annibal en deux volumes)*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009 et 2010.

⁴ ALEŠINA S., *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja evoljucija (L. D. Zinov'eva-Annibal, évolution de l'œuvre)* thèse de doctorat, Lipetsk, dactylographiée, 1999 ; BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'evoj-Annibal (L'œuvre de L.D.Zinov'eva-Annibal, symbole dionysien de l'Âge d'argent)*, thèse de doctorat, SPb, dactylographiée, 2001.

⁵ AUCOUTURIER M., « Qu'est-ce que l' "Âge d'argent ?" », *Modernités Russes*, Université Jean-Moulin, Lyon, n°7, 2007, p.19-26 ; NIQUEUX M., « L'Âge d'argent comme néo romantisme », in *Modernités Russes*, vol. 11, Université Jean-Moulin, Lyon, 2010 ; XANZEN-LÈVE A., *Russkij simvolizm, sistema poetičeskix motivov, rannij simvolizm (Le Symbolisme russe, système de motifs poétiques, le jeune symbolisme)*, SPb, Gumanitarnoe agenstvo « akademičeskij proekt », 1999 ; ILLOUZ J.N., *Le symbolisme*, Paris, Livre de poche, 2014. Première édition 2004.

appartenant au discours (comme le dit Michel Foucault, dans *L'Archéologie du savoir*), les informations recueillies par Nikolaï Bogomolov et Andreï Chichkine sur les célèbres soirées organisées par le couple Ivanov à Saint-Pétersbourg, ont enrichi la connaissance du contexte⁶.

Les recherches focalisées sur les femmes écrivains russes, comme celles de Adèle Barker et Jehanne Geith, Barbara Heldt, Catriona Kelly, Temira Pachmuss, etc.⁷, qui se sont d'abord développées dans le monde anglo-saxon dans le sillage des mouvements féministes des années 1970, permettent de préciser les pressions exercées par le genre et la variété des comportements déployés par les femmes écrivains pour parvenir à faire entendre leur voix.

Zinovieva-Annibal subit d'autant plus ces pressions qu'elle est l'épouse de Viatcheslav Ivanov, chef de file et théoricien du mouvement symboliste et qu'elle anime à ses côtés le salon qui rassemble les plus brillants intellectuels russes des premières années du XX^e siècle. Elle joue le rôle qu'on attend d'elle en société, bénéficie d'un accès privilégié aux revues et éditions éclairées du moment, et déploie des stratégies originales pour parvenir à se faire connaître et reconnaître comme écrivain tout en affirmant son identité de femme. Dans le champ littéraire, elle trouve des compromis, montre ses connaissances, aborde des thèmes appréciés des symbolistes, mais n'hésite pas à se démarquer en utilisant la parodie, en abordant des thématiques interdites comme l'amour homosexuel entre femmes, et parvient même en choisissant d'écrire sur l'enfance - un thème réputé conventionnel et relevant de la littérature féminine - à renverser les idées reçues et à recueillir l'hommage appuyé du

⁶ BOGOMOLOV N., « Peterburgskie gafizity » (Les gafizistes de Saint-Pétersbourg), in *Serebrjanij vek c Rossii. Izbrannye stranicy (L'Âge d'argent en Russie. Pages choisies)* Radisk, Moskva, 1993, p. 167-210 ; BOGOMOLOV N., « Pervyj god Bašni » (La première année de la Tour), in *Toronto Salvic Quarterly*, University of Toronto, n°45, 2013 ; ŠIŠKIN A., « Le Banquet platonicien et Soufi à " la Tour " pétersbourgeoise : Berdjaev et Vjaceslav Ivanov » In *Cahiers du Monde russe*, Persée 1994. Vol 35-1-2, janvier-juin 1994, p. 15 à 79.

⁷ BARKER A., and GEITH J., *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge U.K., Cambridge University Press, 2002; HELDT B., *Terrible Perfection, Women and Russian literature*, Bloomington Ind, Indiana University Press, 1987; KELLY C., *A History of Russian Women's writing 1820-1892*, Oxford, Clarendon Press, 1994; *Women writers in Russian Modernism: An Anthology*, éd. et trad. PACHMUSS T., Champaign-Urbana, University of Illinois Press, 1978.

célèbre poète Alexandre Blok. Les résultats acquis sont néanmoins fragiles et la période soviétique conforte l'effacement de l'œuvre, mais les mouvements féministes anglo-saxons de la fin du XX^e siècle, intéressés par la littérature russe, sont les premiers à favoriser la réédition des textes de Zinovieva-Annibal et à en souligner l'originalité, suivis par des universitaires russes. Jane Costlow, Pamela Davidson, Kirsti Ekonen, Maria Mikhaïlova, élargissent le champ des ouvrages de l'auteure pris en considération et présentent une nouvelle compréhension de l'œuvre, échappant au prisme de la pensée de Viatcheslav Ivanov, ou aux « mythes » créés par les contemporains autour de la personne de Zinovieva-Annibal⁸.

La deuxième et la troisième partie de cette étude se concentrent sur l'œuvre de Zinovieva-Annibal et sur la représentation originale du sujet que développe l'auteure à travers ses personnages, participant au nouveau regard porté à la fin du XIX^e siècle sur l'identité qu'analysent Charles Taylor et Georges Vigarello⁹.

L'étude de l'œuvre se fonde sur la lecture exhaustive des textes publiés par l'auteure, à l'exemple des thèses russes publiées par Elena Barker et Svetlana Aliochina au début du XXI^e siècle. Ces textes sont consultables à la

⁸ COSTLOW J., « The Gallop, The Wolf, The Caress: Eros and Nature in The Tragic Menagerie », *The Russian Review*, vol. 56 n°2, apr.1997, p.192-208; ZINOVIEVA ANNIBAL L., *The Tragic Menagerie*, traduit du russe Jane Costlow, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1999; DAVIDSON P., « Lidija Zinov'eva Annibal 's The Singing Ass: A Woman's View of Men and Eros », in *Gender and Russian Literature: New Perspectives*, éd. Rosalind Marsh, Cambridge, 1996, p.155-184; EKONEN K., *Tvoreč, sub'ekt, ženščina : Strategii ženskogo pis'ma v russkom simbolizme (Auteur, sujet, femme : les stratégies de l'écriture féminine dans le symbolisme russe)*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011 ; EKONEN K., « Diotima rossijskaja : Lidija Zinov'eva-Annibal v dialoge s simbolistami » (Une Diotime russe : Lidija Zinov'eva-Annibal en dialogue avec les symbolistes), *Žizn' v ženskom svete: k 60-letniju V.I.Uspenskoj (La vie à la lumière des femmes : pour le 60ème anniversaire de V.I. Uspenskaja)*, Tver', Tverskoj gosudarstvennij universitet, 2012, p. 34-45; MIXAJLOVA M., *Lidija Zinov'eva Annibal, Tridsat' tri uroda*, Agraf, Moskva, 1999; MIXAJLOVA M., « Žizn' i Smert' ruskoj menady », disponible en ligne, URL : <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/360>; MIXAJLOVA M., « Strasti po Lidii », in *Lidija Zinov'eva Annibal, Tridsat' tri uroda*, Agraf, Moskva, 1999, disponible en ligne, URL : http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm

⁹ TAYLOR C. *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Mélançon, Paris, Le Seuil, 1998 ; VIGARELLO G. *Le Sentiment de soi : histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2014.

Bibliothèque d'Etat de Russie (*Rossiskaja Gosudarstvennaja Biblioteka*) à Moscou et, depuis 2017, progressivement consultables en ligne. Nous n'avons pas intégré à ce corpus les œuvres restées manuscrites et conservées dans les archives de Viatcheslav Ivanov à Rome. En revanche, nous avons fait une exception pour les œuvres littéraires manuscrites conservées à la Bibliothèque Nationale de Moscou, qui témoignent de l'engagement précoce de l'auteure dans une carrière littéraire et qui permettent d'enrichir l'analyse, leur contenu étant réélaboré dans des œuvres plus tardives. Le Centre de Recherche Europe-Eurasie (CREE) de l'Inalco a apporté son aide pour leur transcription et a donc grandement facilité leur lecture.

Les recensions écrites par les contemporains de Zinovieva-Annibal émanent pour la plupart, d'auteurs ou de critiques célèbres, tels Alexandre Blok, Sergueï Gorodestki, Maximilian Volochine, Gueorgui Tchoulkov, Zinaïda Guippius, Andreï Biely, ou Youli Aïkhenvald. Ces regards très variés confirment l'appartenance de l'auteure à la sphère de la littérature savante et renvoient aux idées et débats qui mobilisent les esprits durant cette période.

Le contexte littéraire choisi comme référence est composé d'œuvres d'écrivains de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, principalement les grands poètes symbolistes russes (Konstantin Balmont, Valéri Brioussov, Alexandre Blok) mais aussi les prosateurs à succès (Leonid Andreev, Mikhaïl Artsybatchev, Maxime Gorki) sans oublier les œuvres des femmes écrivains prosatrices ou poètes (Sofia Kovalevskaïa, Poliksena Solovieva, Zinaïda Guippius, Mirra Loxvitskaïa Anna Mar, Evdokia Nagrodskaïa, Anastasia Verbitskaïa, etc.) ainsi que les ouvrages d'analyse littéraire déjà cités qui font référence pour cette même période.

La représentation originale du sujet chez Zinovieva-Annibal est tout d'abord mise en évidence dans la deuxième partie de la thèse où sont mises en avant l'adhésion à la vie et l'affirmation de soi en tant qu'individu qui constituent, pour l'auteure, les fondements du sujet. La représentation très négative du monde déployée par les contemporains de Zinovieva-Annibal, qui dans leur grande majorité ne célèbrent que l'imagination créatrice, contraste avec la conscience d'un monde paradoxal qu'elle prête à ses personnages : ces

derniers ressentent à la fois l'ivresse de la vie et l'effroi devant la violence et la mort qui lui sont liés.

La vision de l'auteure, d'abord très marquée par la brutalité des clivages sociaux de la société russe, s'élargit et s'enrichit notamment à la lecture de la philosophie de Nietzsche, de sa critique de la religion chrétienne négatrice du monde et de sa réhabilitation de la vie qui inclut inséparablement l'ivresse, l'enchantement et la violence, à l'image de Dionysos.

Zinovieva-Annibal explore différentes positions par rapport à la vie et s'interroge notamment sur le refus radical si fréquent à son époque. Elle donne la parole à des personnages qui sombrent dans le désespoir ou commettent des attentats, mais elle ne les dépeint pas en héros, et oppose leur ressentiment empreint d'une négativité absolue, à l'élan de vie lucide où s'affirme l'individu libre. Zinovieva-Annibal crée une héroïne plus autobiographique, Véra, dont la parenté est évidente avec certains héros nietzschéens à succès, notamment Sanine imaginé au même moment par Mikhaïl Artsybatchev. Véra et Sanine partagent le même refus des contraintes sociales, du formatage éducatif, et tous deux exaltent la vie qu'ils sentent en eux et qui les relie à la nature. En revanche, le contentement hédoniste et solipsiste qu'affiche Sanine ne correspond pas aux aspirations de Véra ; le personnage de Zinovieva-Annibal est lucide sur les forces qui l'animent où la destruction a sa part et il a d'autres aspirations que sa satisfaction individuelle. Enfin et surtout, ce personnage est une femme.

De nombreux travaux qui relèvent de la recherche historique (Michel Heller, Nicholas Riazanovsky, Franco Venturi) ou plus spécifiquement de l'histoire des idées (Bernice Glatzer-Rosenthal, Nicolas Losski) permettent de préciser le contexte socio-politique et intellectuel et de mieux percevoir à quel point Zinovieva-Annibal est concernée par les violences qui agitent sa

génération et constituent les matériaux de son œuvre¹⁰. La lecture des critiques Alexandre Amfiteatrov et Grigori Novopoline rappelle l'intensité des pressions qu'exerce la société pour préserver le rôle de guide moral traditionnellement exercé par l'écrivain en Russie et défendre la littérature savante contre toute forme directe d'expression de la sexualité¹¹.

La troisième partie approfondit l'exploration du sujet qui se construit au fil de l'œuvre de Zinovieva-Annibal et met en évidence la place inédite que l'auteure donne au corps, à la sexualité et aux relations affectives qui constituent, pour ses personnages, le moteur de la construction de l'identité.

Prenant ses distances par rapport à la traditionnelle dualité des substances âme/corps, ou chute/rédemption sur le plan moral, Zinovieva-Annibal oblige à penser un sujet multiple, soumis au temps et inconnaissable en totalité, un sujet « moderne » comme Charles Taylor en décrit la lente élaboration depuis la fin du XVIII^e siècle, et les multiples avatars dans la littérature¹².

Les personnages de Zinovieva-Annibal existent à partir de leurs émotions, de leurs sensations omniprésentes qui donnent sens aux mots qu'ils prononcent, on pourrait dire qu'ils n'ont pas un corps mais qu'ils sont corps. Ce sujet/corps que crée l'auteure, très éloigné du solipsisme dominant à son époque, est traversé par les autres, et si l'amour est un thème omniprésent, ce n'est pas

¹⁰ HELLER M., *Histoire de la Russie et de son empire*, traduit par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Plon, 1997 ; RIAZANOVSKY N., *Histoire de la Russie des origines à nos jours*, traduit par André Berelowitch, Paris, Robert Laffont, 2015 ; VENTURI F., *Les intellectuels, le peuple et la révolution, Histoire du populisme russe au XIX^e siècle*, tome I, traduit de l'italien par Viviana Pâques, Paris, Gallimard, 1972 ; GLAZER ROSENTHAL B., *Nietzsche in Russia*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1986 ; LOSKIJ N. *Istorija Ruskoj filosofii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1991, consultable en ligne, URL <http://www.vehi.net/nlossky/istoriya/index.html> ; pour la version française voir : LOSSKI N., *Histoire de la philosophie russe des origines à 1950*, traduction revue par V. Losski, Paris, Payot, 1954.

¹¹ AMFITEATROV A., *Zapishnaja knižka, Protiv tečenija*, (*Carnet de notes, A contre courant*), SPb, Prometej, 1908 ; NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v ruskoj literature (L'élément pornographique dans la littérature russe)*, SPb, Sklad izdanija, 1909. Novopolin est le pseudonyme choisi par Grigorij Semenovič Nejfel'd.

¹² TAYLOR C., *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, op.cit.

comme aventure sentimentale, recherche du partenaire idéal etc. mais comme laboratoire de création et de destruction de l'identité. La dyade amoureuse Je/Tu fait naître un semblable autre. Impossible également pour l'auteure d'ignorer la vulnérabilité liée au genre dans une société où les hommes exercent un pouvoir sur les corps féminins.

Le questionnement sur soi et les relations avec les autres que Zinovieva-Annibal met en œuvre à travers ses personnages, se rapproche des idées développées par la psychanalyse naissante à cette époque, comme le montrent les travaux d'Alexandre Etkind et les éclairages plus spécifiques sur les instances de la psyché, la libido ou les pulsions de vie et de mort, qu'apporte la pensée psychanalytique (Françoise Dolto, Sigmund Freud, Julia Kristeva, Sabina Spielrein¹³).

Zinovieva-Annibal met en évidence le même type de phénomènes à l'œuvre dans les groupes sociaux et rejoint le questionnement des philosophes ou anthropologues contemporains travaillant sur l'identité, la violence et l'éthique tels François Laplantine, Marc Crépon ou Judith Butler¹⁴. Zinovieva-Annibal dépeint clairement l'adhésion aux dogmes et aux autorités constituées comme antinomique à la constitution d'un sujet, et laisse à ce dernier le choix de se déterminer.

Zinovieva-Annibal transforme la représentation de soi et construit dans la fiction un sujet féminin nourri des réflexions les plus avancées de son époque,

¹³ ETKIND A., *Histoire de la psychanalyse en Russie*, traduit par Wladimir Berelowitch, Paris, PUF, 1995 ; GUILLERAUT G., *L'image du corps selon Françoise Dolto*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1999 ; FREUD S., *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé, Johanna Stute-Cadiot, in Œuvres complètes, vol XVIII, PUF, Paris, 2015 ; FREUD S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduit de l'allemand par Marc Géraud, Paris, éditions Points, 2012 ; FREUD S., *Psychologie des foules et analyse du moi*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon, Janine Altounian... [et al.], Paris, Payot & Rivages, 2011 ; FREUD S., *L'avenir d'une illusion*, traduit de l'allemand par Claire Gillie, Paris, éditions du Cerf, 2012 ; KRISTEVA J., *Cet incroyable besoin de croire*, Paris, Bayard, 2007 ; KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, 1980 ; SPIELREIN S., « La destruction comme cause du devenir » (Extraits) in *Revue française de psychanalyse*, n°4, Vol. 66, 2002, p.1295 à 1317.

¹⁴ LAPLANTINE F., *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 2010 ; CREPON M., *Le consentement meurtrier*, Paris, éditions du Cerf, 2012 ; BUTLER J., *Prekarious life, The Powers of Mourning and Violence*, London, New York, Verso, 2004 ; BUTLER J., *Giving an account of oneself*, Assen, Van Gorcum, 2003.

mêlée à son expérience profonde, enracinée dans le corps. Cette construction toujours en devenir, qui n'est jamais un récit clos, se lit également dans la transformation de son style et des formes narratives qu'elle élabore. Ce travail opéré par l'auteure mérite d'être examiné à la lumière des réflexions engagées sur l'écriture féminine par des auteures comme Hélène Cixous, Luce Irigaray, etc.¹⁵ Le fait d'avoir ajouté au corpus des œuvres publiées de Zinovieva-Annibal, des textes de jeunesse, restés manuscrits, qui ont pu être transcrits grâce à l'aide de l'Unité de Recherche CREE de l'Inalco, enrichit l'analyse en donnant un accès à des réélaborations très concrètes¹⁶.

Zinovieva-Annibal parvient dans le langage à donner accès au magma d'émotions, de sons, de vibrations corporelles qui nourrissent et originent le sens. Elle met ainsi à jour et subvertit les images invalidantes du féminin et ouvre la voie à d'autres écrivains/écrivaines qui s'efforceront, comme elle, d'élargir leur liberté de création.

¹⁵ CIXOUS H., *Le Rire de la Méduse*, rééd., Paris, Galilée, 2010. Première édition 1975 dans un numéro de *L'Arc* consacré à Simone de Beauvoir ; CIXOUS H., CLEMENT C., *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975 ; IRIGARAY L., *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974 ; IRIGARAY L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

¹⁶ *Les deux Rives* (ZINOV'EVA ANNIBAL L. *Dva berega*, Avtograf, RO RGB, f.109, k.41 ed.xr.814) et *Une mission difficile* (ZINOV'EVA ANNIBAL L. *Trudnaja zadača*, NIOR RGB, f.109, k.41. ed. xr.13) textes écrits dans les années 1888-1890, restés manuscrits et conservés dans les archives de la Bibliothèque d'État de Moscou. Ces textes sont cités ultérieurement sans pagination.

PARTIE I.

LIDIA ZINOVIEVA-ANNIBAL FEMME ET ÉCRIVAIN AU-DELA DES MIROIRS

Il peut sembler paradoxal de qualifier Zinovieva-Annibal de novatrice parce qu'elle manifeste une grande liberté dans sa vie comme dans sa carrière d'écrivain, tant ces choix relèvent de caractéristiques communes aux artistes de l'Âge d'argent, cette période désignant précisément en Russie un moment d'affirmation de l'individu, d'affranchissement des modèles collectifs traditionnels, où briser les tabous et affirmer sa liberté n'a rien d'exceptionnel.

Pourtant, sous des apparences universelles, ce mot d'ordre de libération et d'affirmation de soi, qui appelle à la contestation des normes traditionnelles et incite à l'émergence d'individus engagés dans la création, s'adresse uniquement aux hommes. Certes, des femmes publient dans les revues littéraires modernistes, mais le discours masculin surplombe toujours leur écriture, et elles sont rarement éditrices et encore moins chefs de file d'un courant littéraire. Elles ne sont pas considérées comme des écrivains à part entière, d'ailleurs la postérité n'a retenu ni leur nom, ni leurs œuvres.

Quant au mouvement symboliste, fer de lance de cette renaissance artistique, en plaçant la femme ou plutôt « le féminin » au centre de ses préoccupations tant dans ses discours théoriques que dans ses productions artistiques, il enferme plus que jamais les candidates à l'écriture dans une double contrainte¹⁷. Le féminin est omniprésent, doté de visages et de pouvoirs multiples, mais idéal ou satanique, son statut reste celui d'objet.

Zinovieva-Annibal qui est la femme d'un des chefs de file du mouvement symboliste, Viatcheslav Ivanov, vit sous l'influence de ces représentations mais persiste néanmoins à se revendiquer écrivain et met à profit le bouillonnement

¹⁷ J'utilise cette expression en référence au concept de « double bind » (injonction paradoxale ou double contrainte) créé par Gregory Bateson et explicité dans son article « Toward a theory of Schizophrenia » écrit en collaboration avec Don D. Jackson, Jay Haley et John Weakland, Veterans Administration Hospital, Palo Alto, California et Stanford University, in *Behavioral Science* Vol 1, n°4, 1956, p. 251-254. Gregory Bateson caractérise « l'injonction paradoxale » comme une affirmation, qui se présente comme un ordre et contient en elle-même une contradiction, de telle manière que celui à qui elle est destinée se trouve dans l'impossibilité d'y répondre de manière satisfaisante. D'autant plus lorsque celui à qui est destiné l'ordre est dans une situation d'infériorité. Lorsque le destinataire entend « sois spontané » par exemple, il se trouve dans une situation proprement intenable où pour obéir, il devrait être spontané par obéissance (et donc manquer de spontanéité), et ainsi désobéir. L'école de Palo Alto a été à l'origine du développement des thérapies familiales dans les années 1960-1970.

des idées pour lutter contre la marginalisation. Au-delà des stéréotypes et des mécanismes d'effacement qui opèrent tant en Russie qu'en Europe dans l'histoire de la littérature, elle est parvenue à pérenniser un intérêt, qui s'enrichit au XXI^e siècle et incite de nouveaux lecteurs à aborder son œuvre comme celle d'un écrivain à part entière.

Chapitre 1.

L'affirmation de soi des symbolistes aurait-elle un genre ?

1.1. Le « Je » créateur omniprésent

Affirmer sa liberté individuelle, dire « je... » devient une véritable injonction pour les écrivains russes à la fin du XIX^e siècle. La littérature de la période précédente avait exploré les grands problèmes sociaux, politiques ou philosophiques, et les auteurs avaient tenté de délivrer des messages contribuant à éclairer les lecteurs, à faire progresser l'humanité. L'échec des réformes sociales, le développement du terrorisme, le climat politique ultra répressif en Russie, associés à l'atmosphère fin de siècle qui se développe en Europe, suscitent un bouleversement des aspirations de l'intelligentsia.

La liberté individuelle, l'attention au Moi, au tournant du XX^e siècle, prend le pas sur l'attention au collectif. Dans le même temps, c'est la responsabilité par rapport aux autres, le jugement moral qui est tenu à l'écart. L'intérêt pour soi prend un tour nouveau, ne se focalise pas sur l'exploration du monde intérieur, pour comprendre ou rendre compte aux autres et à soi-même de la valeur des actes et des pensées au regard de la morale. Chacun cherche avant tout à se constituer dans sa singularité, à s'affirmer tel qu'il est, et revendique une totale liberté par rapport aux contraintes extérieures, notamment celles des autorités politiques, morales et religieuses.

La philosophie de Nietzsche entre en résonance avec ces aspirations. Bien que les ouvrages ne soient pas tous traduits en russe (*Ainsi parlait Zarathoustra* paraît en Allemagne dans les années 1883-1885, puis *Par delà le bien et le mal* en 1886) une bonne partie de l'intelligentsia russe lit ces ouvrages

dans le texte ou bien en prend connaissance à travers des articles¹⁸. Le choc est tel qu'on parle d'un « nietzschéanisme » envahissant la société russe¹⁹. L'influence est perceptible dans la « littérature de masse » comme dans le nouveau courant symboliste qui veut révolutionner l'art. Dès 1894, paraît *Pereval* le premier roman directement inspiré des idées de Nietzsche, écrit par Piotr Boborykine, qui met en opposition un personnage désespéré, déçu par le populisme, Lijine, et un « homme nouveau », Kostritsine, qui méprise les bons sentiments, « le devoir civique » et prêche la liberté et l'écoute des désirs individuels²⁰. Puisque le progrès collectif semble impossible, il reste à croire en la capacité de l'individu débarrassé des idéologies et des autorités, quitte à faire sienne la maxime que souligne Preobrajenski dans son article :

It is better to be free and « evil » than a slave who is « good »²¹.

Le courant « symboliste » qui se constitue en Russie dans cette période, ne tombe pas dans ces raccourcis mais est imprégné des réflexions philosophiques de Nietzsche et de Schopenhauer²². Le mouvement affirme la suprématie de l'art, des forces créatrices de l'individu sur toute autorité constituée, en écartant et refusant la subordination à tout objectif social ou moral. Ce qui n'exclut pas pour autant, comme le souligne Dimitri Merejkovski dans son manifeste sur le mouvement de « renaissance » (*vožroždenie*) en train d'apparaître, que la production artistique ait un contenu spirituel transcendant

¹⁸ Un des tout premiers articles a été publié par PREOBRAŽENSKIJ V., « Fridrix Nicše, kritika morali al'truizma » in *Voprosy Filosofii i psixologii* [Questions de philosophie et de psychologie] 1892, n°15, p.115-160, comme l'indique Ann LANE dans son article « Nietzsche comes to Russia, popularization and protest in the 1890s », publié dans l'ouvrage déjà cité *Nietzsche in Russia*, édit. GLATZER ROSENTHAL B. La revue *Voprosy Filosofii i psixologii* est la plus importante revue philosophique de l'époque en Russie, comme l'indique Maryse DENNES dans son article « L'Âge d'argent : un âge d'or pour la philosophie » in *Modernités russes* n°7, Lyon, 2007, p 27-39.

¹⁹ GLATZER ROSENTHAL B., *Nietzsche in Russia*, op.cit.

²⁰ BOBORYKIN P., *Pereval* (Le Passage), *Sobranie romanov, povesti i rasskazov*, 12 vols, SPb, 1897. Première édition in *Vestnik Evropy* (Le Courrier de l'Europe), SPb, 1894.

²¹ Maxime citée par Ann LANE (art.cit,p.54), directement inspirée de *Par delà le bien et le mal*, publié par Nietzsche en 1886. Voir notamment partie VII, 260, la distinction entre morale des esclaves et morale des maîtres et la critique de la morale de l'altruisme.

²² Les principaux philosophes qui ont inspiré les symbolistes sont Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, ainsi que le poète et philosophe russe Vladimir Solov'ev.

la perception réaliste du monde sensible²³. Lorsque Dimitri Merejkovski cite dans ce texte les trois principaux éléments constitutifs de l'art nouveau, il commence par le contenu mystique (*mističeskoe soderžanie*), auquel il ajoute les symboles et enfin une sensibilité artistique accrue (*rasširenje xudožestvennoj vpečatitel'nosti*).

Valéri Brioussov donne un nom de baptême à ce mouvement, en publiant un recueil de poèmes, *Les symbolistes russes*, écrits par des auteurs différents qui représentent une variété d'élans individuels à l'opposé d'une école²⁴. Ils revendiquent chacun pour soi la liberté de l'art et valorisent le jaillissement créateur.

Valéri Brioussov exprime le mot d'ordre de ce nouveau courant de façon provocatrice et condensée dans son poème « Me eum esse » :

Telle un royaume de neige blanche,
Mon âme est glacée.[...]
Et toujours, sans cesse,
Je vénère une beauté non-terrestre [...]

Au jeune poète
Pâle adolescent au regard ardent,
Je t'offre maintenant ces trois préceptes :
Prends le premier : ne t'enchaîne pas au présent,
L'avenir seul est le domaine du poète !
Retiens le second : ne plains personne,
Aime toi toi-même infiniment.
Garde le troisième : n'adore que l'art,
L'art seul, sans douter, sans but.

Как царство белого снега,
Моя душа холодна. [...]
А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте [...]

Юному Поэту
Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,

²³ MEREŽKOVSKIJ D., (Sur les causes du déclin et sur les nouvelles tendances dans la littérature russe contemporaine), in *Trud (Le Travail)*, n°4, 1893.

²⁴ BRJUSOV V., *Russkye simvolisty*, Moskva, 1894. Disponible en ligne URL <https://www.litmir.me/br/?b=41238&p=31>.

Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно²⁵.

L'affirmation de soi libère des contraintes, abolit le passé, la chaîne des souvenirs et des responsabilités, pour ne retenir que les élans du poète, tournés vers le futur seul digne d'attention, autrement dit ce qui n'est pas réalité, mais pensée, tension vers, sans objet précisément déterminé.

L'amour des autres, la perception sensible du monde sont balayés :
« Âme glacée », « monde du rêve de glace »... place à l'art qui est seul digne d'élans amoureux.

Ces vers ne sont pas une exception, mais une affirmation programmatique qui est très souvent répétée avec des variantes, comme dans le poème « Obligations » (*Objazatel'stva*)

Je ne connais pas d'autres obligations
Que l'inaltérable *croyance en soi*.
Il n'y a pas de preuves de cette vérité,
J'ai compris ce mystère en aimant.

Sans fin sont les chemins de l'accomplissement,
Oh, prends garde à chaque instant de vie !
Dans ce monde il y a un bonheur suprême,
Savoir que *tu es l'au-delà de toi*.

Le mépris, l'absence de passion, la tendresse,
Tous trois, sont ton chemin.
Il est bon, en s'enfuyant vers l'infini,
De se voir derrière soi.

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной *веры в себя*.
Этой истине нет доказательств,
Эту тайну я понял, любя. [...]

Бесконечны пути совершенства,
О, храни каждый миг бытия!
В этом мире одно есть блаженство -
Сознавать, что *ты выше себя*.

²⁵ BRIUSOV V., « Me eum esse », Sobranie Sočinenij v semi tomah, t.1, Xudožestvennaja literatura, 1973, poème écrit en janvier 1898, disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/b/briusow_w_j/text_0040.shtml. Version française : *Par les habitacles stellaires* /Valéry Brioussov, choix et traduction des poèmes par Youri KOUZNETSOV, Condeixa-a-Nova (Portugal), La ligne d'Ombre, 2017.

Презренье - бестрастие - нежность -
эти три, - вот дорога твоя.
Хорошо, уносясь в безбрежность,
За собою видит себя²⁶.

Se détourner de ce monde terrestre est la seule voie possible, il ne reste au poète que soi, et l'orientation exclusive vers le futur, le dépassement qui projette vers un total inconnu. Konstantin Balmont magnifie lui aussi, en 1902, cette affirmation individuelle, s'identifiant au Soleil, comme un dieu antique, avec des accents et des métaphores qui évoquent Zarathoustra :

Nous serons comme le soleil ! Nous oublierons
Qui nous conduit sur le chemin doré,
Nous nous souviendrons seulement, que c'est toujours vers l'étrange,
Le nouveau, le puissant, le bien, le mal,
Que nous nous tournons avec ardeur dans nos rêves dorés.
C'est toujours vers ce qui n'est pas terrestre,
Que, dans nos désirs terrestres, nous adresserons des prières !

Nous serons comme le soleil toujours jeune,
Qui caresse tendrement les fleurs enflammées,
L'air transparent et tout ce qui est doré.[...]

Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злему,
Ярко стремимся мы в сне золотом.
Будем молиться всегда неземному,
В нашем хотении земном!

Будем, как Солнце всегда молодое,
Нежно ласкать огневые цветы,
Воздух прозрачный и все золотое²⁷. [...]

Cette affirmation de soi va de pair avec une dévalorisation du monde sensible, de la réalité extérieure, dont ne subsistent que des mots porteurs de musique, « fleurs de feu », « air transparent », dont la matérialité se dissout.

²⁶ BRIUSOV V., « Objazatel'stva » in sbornika « Me eum esse », 1898, in *op cit.*, disponible en ligne URL, <https://www.stihi-rus.ru/1/Bryusov/127.htm>. Traduit par moi, comme tous les autres textes russes cités, lorsqu'aucune traduction française n'est mentionnée.

²⁷ BAL'MONT K., « Budem kak solnce ! », *Gorjašie zdanija (Bâtiments en feu)*, Moskva, Skorpion, 1900, disponible en ligne, URL <https://www.culture.ru/poems/32727/budem-kak-solnce-zabudem-o-tom>.

Les variantes de cette dévalorisation sont multiples²⁸. Le monde peut à l'extrême être un monde de mort, de salissure et de pourriture, qui se donne aux sens comme son contraire, attirant, aimable, voluptueux et entraîne l'esprit vers la chute. La sensualité partagée, la sexualité, qui seront fondateurs du sujet pour Zinovieva-Annibal, font ici partie d'un univers négatif. L'artiste peut se complaire dans cette négativité, comme le revendiquent les décadents, mais il ne s'agit pas alors de se construire mais de se perdre.

Alexandre Blok, pour sa part, évoque « le monde terrible » (*strašnij mir*), l'angoisse qu'il respire dans un air qui sent toujours la tombe. Il perçoit néanmoins la présence d'autres mondes qui font signe l'espace d'un instant et vers lesquels il faut fuir, mais ils restent insaisissables. Le ciel se tait, le passage vers la transcendance reste une aspiration à laquelle souvent rien ne répond.

Les conseils prodigués au jeune poète par Valéri Briousov indiquent qu'il n'y a rien à admirer dans le monde sensible et que l'artiste n'est pas là pour en mettre à jour la beauté, en révéler les nuances cachées. S'il faut n'adorer que l'art, c'est que seules comptent les idées, les visions individuelles du poète. La beauté du monde est dévalorisée, elle peut d'ailleurs être perçue différemment selon les époques, ou les lieux, seule l'œuvre d'art est toujours et partout perçue comme telle :

Il y a dans l'art une permanence et une immortalité qui ne sont pas dans la beauté. Même les marbres de l'autel de Pergame ne sont pas éternels parce qu'ils sont beaux, mais parce que l'art leur a insufflé sa vie, qui est indépendante de la beauté.

В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте. И мраморы Пергамского жертвенника вечны не потому, что прекрасны, а потому, что искусство вдохнуло в них свою жизнь, независимую от красоты²⁹.

Le monde sensible n'est pris en considération que comme stimulation possible de ces moments de création qui seuls ont une valeur.

²⁸ Voir à ce sujet le très riche ouvrage de Aage XANZEN-LÈVE, *Russkij simvolizm, sistema poetičeskix motivov, rannij simvolizm, op.cit.*

²⁹ BRJUSOV V., *Ključij tajny* (Les clés du mystère), Conférence prononcée par l'auteur à Moscou le 27 mars 1903, dans l'auditorium du musée d'Histoire, puis le 21 avril de la même année à Paris au cercle des étudiants russes, texte publié sous forme d'article dans le premier numéro de la revue *Vesy*, en 1904.

Pour d'autres écrivains, comme Viatcheslav Ivanov, le monde sensible est une illusion semblable aux ombres du mythe de la caverne de Platon, il renvoie à une transcendance qu'il s'agit de rejoindre. « Une forêt de symboles » à décrypter, des hiéroglyphes qui attendent d'être déchiffrés. Le poète s'investit du rôle de guide vers d'autres mondes, d'ailleurs, le premier recueil de poèmes que publie Viatcheslav Ivanov s'appelle *Les Astres pilotes (Kormčie zvezdy)*. Lorsqu'il écrit en 1906 la préface de l'Almanach *Les Flambeaux*, il fait une déclaration au nom des poètes, qu'il considère comme un cri collectif (*stoustnyj vopl'*), où s'exprime le rejet total des autorités extérieures au « je » créateur :

Nous n'aspérons pas à l'unanimité : une seule chose nous rapproche, l'opposition totale au pouvoir sur l'individu de normes obligatoires extérieures à lui.

Мы не стремимся к единогласию: лишь одно сближает нас - непримирное отношение к власти над человеком внешних обязательных норм³⁰.

Viatcheslav Ivanov place, à la manière de Nietzsche, la liberté au-dessus de toutes les valeurs :

Nous croyons que le sens de la vie pour l'humanité consiste à rechercher la liberté la plus totale.

Мы полагаем смысл жизни в искании человечеством последней свободы.

Mais il appelle pour sa part à un « monde futur transformé » (*buduščij Ežennij mir*), ce qui, sans assigner d'objectif extérieur à l'art, le positionne avec un formidable pouvoir de rénovation de la culture, de la spiritualité.

Zinovieva-Annibal est partie prenante de cet élan de libération, de contestation des autorités qui anime les artistes de son environnement. Le nietzschéanisme lui apporte certainement des arguments théoriques, des images et des aphorismes qui soutiennent ses choix de vie peu conformes aux traditions de son milieu. Mais l'affirmation de soi allant jusqu'à un solipsisme revendiqué, menant à la proclamation de la suprématie toute puissante du

³⁰ IVANOV V., « Predislovie », Al'manax *Fakely*, (Préface, in Almanach *Les Flambeaux*) SPb, 1906.

poète qui s'égalé au Créateur, est assez éloignée de sa conception du sujet, et de sa vision du travail d'écrivain. Le fait d'appartenir au genre féminin la tient sans doute à l'écart d'une identification à ce positionnement, comme nous aurons l'occasion de le préciser plus loin.

1.2. L'art comme seule réalité et comme religion

Le symbolisme proclame la supériorité de l'art sur toute chose, seul compte le regard esthétique qui crée une réalité à partir de ce qui n'est qu'un signe, un matériau pour l'artiste.

Dans cette perspective, la poésie devient la langue privilégiée, chacun de façon toute personnelle travaille les mots, les arrache à leur signification habituelle, cultive la polysémie en multipliant les figures, les oxymores et en recherchant le rythme et la musique. Dimitri Merejkovski l'a clairement proclamé dans son manifeste :

« La PENSÉE exprimée est un mensonge ». Dans la poésie, ce qui n'est pas dit et scintille à travers la beauté du symbole agit avec plus de force sur le cœur que ce qui est exprimé par des mots.

« МЫСЛЬ изреченная есть ложь ». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами³¹.

Le travail sur la forme est essentiel puisqu'il révèle d'autres réalités, donne l'accès à d'autres mondes, rejoignant ainsi la pensée philosophique ou religieuse. D'ailleurs Vladimir Soloviev, qui a beaucoup inspiré les symbolistes, est à la fois philosophe et poète, et Nietzsche dont les idées suscitent un grand engouement en Russie, adopte une écriture poétique, affectionne les aphorismes et qualifie lui-même *Ainsi parlait Zarathoustra* de poème philosophique.

Pour répondre à leurs ambitions concernant l'art, les écrivains et d'une manière plus générale, les artistes ressentent le besoin de créer de nouvelles

³¹ MEREŽKOVSKIJ D., « O pričínax upadka i o novyx tečenijax sovremennoj russkoj literatury », *op.cit.*

revues qui se consacrent exclusivement à la publication d'œuvres relevant de l'art nouveau, comme l'indique l'objectif figurant dans la déclaration préliminaire du premier numéro de *La Voie nouvelle (Novij Put')* :

Donner la possibilité que s'exprime dans quelque forme littéraire que ce soit, dans une nouvelle, un poème, un raisonnement philosophique, un article scientifique ou une note rapide- à ces nouvelles tendances qui sont apparues dans notre société avec l'essor d'une pensée philosophique et religieuse.

Дать возможность выразиться в какой бы то ни было литературной форме – в повествовании, в стихах, в философском рассуждении, в научной статье или беглой заметке – тем новым течениям, которые возникли в нашем обществе с пробуждением религиозно-философской мысли³².

La différence s'affirme par rapport aux textes diffusés par les « grosses revues » de centaines de pages qui publient à la fois des œuvres littéraires et des articles sur des thèmes politiques et scientifiques³³. Les comités de rédaction des nouvelles revues sont constitués de membres de l'intelligentsia hautement cultivés, rompus à la lecture de la philosophie occidentale³⁴.

L'art n'est pas une activité parmi d'autres, il est un véritable mode de vie. Chacun travaille à la mise en forme de sa propre vie comme à une sculpture. Alexandre Blok passe son temps à réorganiser la publication de ses œuvres parce qu'il a décidé d'en faire une image de sa vie en trois parties. Un lien indissociable se crée entre l'art qui offre des modèles et des images pour transformer et esthétiser la vie individuelle, et réciproquement la vie individuelle qui offre un matériau pour l'art, les événements de la vie pouvant

³² Cité par Svetlana MAXONINA, *Istorija russkoj žurnalistiki načala XX veka (Histoire du journalisme russe du début du XX^e siècle)*, učebnoe posobie, Moskva, Nauka, 2004, disponible en ligne, URL <http://evartist.narod.ru/text1/84.htm>

³³ Voir MAXONINA S., *Istorija russkoj žurnalistiki načala XX veka*, op.cit.

³⁴ A ce sujet Svetlana MAXONINA cite l'exemple de la revue *Le Monde de l'art [Mir Iskusstva]* créée par un groupe d'amis étudiants de l'Université de Saint-Pétersbourg, autour d'Aleksandr Benua, Val'ter Nouvel' et Dmitrij Filosofov auxquels se joindront notamment Lev Bakst et Sergej Djagilev. C'est ensuite *La voie nouvelle [Novyj Put']* qui est fondée par Dmitrij Merežkovskij à Moscou avec Dmitrij Filosofov, Vassilij Rozanov etc. Ces revues prennent, pour les tenants de l'art nouveau, la relève de *Severnij Vestnik* dont la rédactrice en chef, Ljubov' Gurevič, qui avait accueilli à leurs débuts les symbolistes, comprend qu'ils s'adressent à un public plus restreint, habitué aux lectures plus savantes.

être sublimés, voire suscités pour devenir créations littéraires. Une façon pour l'individu d'atteindre à l'immortalité et pour l'art de rejoindre la religion comme le dit Andreï Biely :

La vie est une œuvre personnelle. La faculté de vivre est une création ininterrompue, c'est l'instant qui se dilate en éternité [...] L'art de vivre est l'art de faire passer le moment créateur de la vie dans l'infini des temps, dans l'infini de l'espace : alors l'art devient l'édification de l'immortalité individuelle, c'est à dire une religion.

Жизнь есть личное творчество. Умение жить есть непрерывное творчество: это мгновение, растянувшееся в вечность. [...] Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечность пространства: здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т.е. религия³⁵.

Valéri Brioussov, pour sa part, se tient à l'écart du religieux, se consacre à la recherche esthétique, et refuse de publier dans la revue qu'il dirige, *La Balance (Vesy)*³⁶, des articles qui feraient la promotion d'une représentation du monde particulière. Il se revendique « décadent », autrement dit défenseur de la liberté de l'art et de l'affirmation individuelle de l'artiste. Il refuse de publier dans sa revue certains articles de Viatcheslav Ivanov (par exemple sur l'anarchisme mystique) et polémique avec lui, ce dernier faisant du symbolisme beaucoup plus qu'un courant artistique révolutionnaire, l'érigeant en nouvelle conception du monde capable, à l'instar d'une nouvelle religion, de créer un nouveau lien entre les hommes et le divin. L'art doit redevenir, aux yeux de Viatcheslav Ivanov, une activité sacrée, à l'image de la tragédie qui se confondait à l'origine avec le culte de Dionysos. Le débat est assez vif entre les écrivains qui, comme Valéri Brioussov s'en tiennent à l'art sans autre but, et ceux qui,

³⁵ BELYJ A. « Iskusstvo », Sobranie sočinenij, Arabeski, kniga statej, lug zelënij, Respublika, 2012, première publication 1911. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_12_1908_arabeski.shtml.

³⁶ *La Balance (Vesy)* est une revue littéraire créée en 1904 par Valerij Brjusov et un poète lituanien Jurgis Baltrušaitis, en collaboration avec Sergej Poljakov, le fils d'un marchand moscovite. Cette revue liée à la maison d'édition Skorpion, dont le nom est lui aussi emprunté à un signe du zodiaque, avait des correspondants illustres dans toute l'Europe (René Ghil, Rémy de Gourmont en France, Giovanni Papini en Italie), et a été de 1904 à 1909 « l'épicentre du symbolisme » (voir Georges Nivat, « Le symbolisme russe », in *Histoire de la littérature russe : le XX^e siècle, l'Âge d'argent*, sous la direction de E. Etkind, G. Nivat, I. Serman et V. Strada, Paris, Fayard, 1987, p. 84).

comme Viatcheslav Ivanov et Andreï Biely, en font une nouvelle voie d'accès au divin³⁷.

Zinovieva-Annibal publie dans les revues symbolistes, notamment *La Balance*, mais ne participe pas directement aux débats et réflexions sur l'art. La lecture de ses œuvres, notamment celles de 1906-1907, montre qu'elle jette un regard critique, ou au moins distancié, sur le panesthétisme omniprésent dans son environnement. Elle ne prend pas non plus position par rapport à l'engagement de son mari en faveur de « l'anarchisme mystique », ou du renouveau de la religion dionysiaque. Et le monde dont parle Zinovieva-Annibal dans ses œuvres est bien le monde sensible, dans lequel le sujet est immergé et à l'énergie duquel il participe. Zinovieva-Annibal ne peut être rangée dans les écrivains symbolistes, mais elle appartient en revanche pleinement à cette unité sémantique de l'Âge d'argent qu'a défini Michel Niqueux en reprenant les propos de Sémione Venguerov :

Il y a une aspiration commune à un ailleurs vers les hauteurs, vers les lointains, les profondeurs, pourvu que ce soit loin de la platitude odieuse de « la grise existence végétative » et il [Venguerov] poursuit avec une remarque personnelle : « Brjusov et Gorkij, par exemple, ont en commun le défi lancé aux traditions, aux conventions, aux formes bourgeoises de la vie³⁸. »

Et pourtant, ce vent de liberté jamais connu qui pousse chaque individu à chercher en lui-même la force d'inventer des mondes, à faire de sa vie elle-même une source d'expériences créatrices (alcoolisme, spiritisme, recherches érotiques ...) sous des apparences d'universalisme, s'adresse exclusivement aux hommes. Les symbolistes en particulier, dans leurs œuvres, comme dans leurs discours théoriques, produisent un discours nouveau sur « l'éternel féminin », qui place cette abstraction au centre du processus de création et en fait une composante au service du sujet créateur. Loin de malmener les tabous du

³⁷ Voir par exemple la lettre adressée par Valerij Brjusov à Georgij Čulkov le 19 juin 1906, dans laquelle il se refuse à publier un texte sur l'anarchisme mystique. Document disponible en ligne, URL : <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/letters/letter57.htm>.

³⁸ NIQUEUX M., « L'Âge d'argent comme Néo-romantisme », in *Modernités Russes*, n°11, Lyon, 2010. p.19. Michel Niqueux cite VENGEROV S., *Russkaja literatura XX veka*, op.cit.

patriarcat, ce discours renforce les obstacles à lever pour qu'une femme prenne « seule » la parole et s'affirme écrivain.

1.3. Les femmes dans le système symboliste : sujets ou objets ?

Certes, depuis la fin du XVIII^e siècle les femmes écrivent en Russie et leur nombre a même augmenté de façon significative durant « l'Âge d'or » du réalisme dans les années 1840-1880. Ces femmes appartiennent à l'aristocratie, souvent provinciale, leur éducation, typique pour les jeunes filles de ce milieu à cette époque, est centrée sur les langues et les bonnes manières, ce qui leur a progressivement donné accès à des travaux de traduction puis au journalisme et à l'écriture littéraire. Evdokia Rostopchina incarne le modèle de la poétesse, en vogue du début du XIX^e siècle, animatrice de salons à Saint-Pétersbourg, louée par Sainte-Beuve pour sa façon d'écrire avec toute la discrétion et la pudeur qui conviennent à une femme, mais à côté apparaît une nouvelle génération d'auteurs qui publient dans la presse des articles, des romans, des nouvelles et même des intrigues policières. Ces auteures ont en commun des thématiques, des intrigues qui restent centrées sur l'univers domestique et prennent peu en compte la politique, les guerres, les débats d'idées, à la différence des romans écrits par des hommes. Comme le dit Virginia Woolf, qui compare la vie de George Eliot (qui habitait une maison isolée de la campagne anglaise, car elle vivait avec un homme marié et devait se plier aux conventions sociales en ne s'affichant pas en société) et celle de Léon Tolstoï :

At the same time, on the other side of Europe, there was a young man living freely with this gypsy or with that great lady; going to the wars; picking up unhindered and uncensored all that varied experience of human life which served him so splendidly later when he came to write his books. Had Tolstoi lived at the Priory in seclusion with a married

lady 'cut off from what is called the world', however edifying the moral lesson, he could scarcely, I thought, have written *War and Peace*³⁹.

Mais cette communauté d'univers n'empêche pas les écrivaines d'offrir aux lecteurs une grande variété de situations, de personnages ni surtout d'innover quant aux stratégies narratives, ou aux thématiques. Maria Joukova, par exemple, prend pour héroïnes des femmes qui appartiennent à des catégories peu habituelles dans la littérature de l'époque (femme laide, provinciale, femme entretenue, vieille fille etc.), Elena Gan parfois appelée la George Sand russe, décrit des héroïnes en conflit avec leur environnement, manifestant d'autres aspirations que l'attente d'un bonheur familial qu'elles savent illusoire. L'œuvre de Nadejda Khvochtchinskaïa comporte six volumes de traductions, de critiques littéraires, de pièces de théâtre et de romans, quant à Nadejda Sokhanskaïa, elle écrit le premier roman se présentant comme un dialogue entre deux femmes dont l'une raconte sa vie à l'autre : *Conversation après diner (Posle obeda v gost'jax)*. Les auteures qui choisissent des thématiques originales ne manquent pas, telle Evguenia Tour, dont les héroïnes sont à la recherche d'une vie qui leur permette d'échapper au mariage comme seul avenir. Avdotia Panaïeva publie son premier roman sur le thème de l'enfance *La famille Talnikov (Semejstvo Tal'nikovyx)* en mettant à jour le despotisme familial⁴⁰, quant à Alexandra Sokolova, connue comme « le masque bleu » (*sinee domino*), elle tient en haleine ses lecteurs avec de nombreux feuilletons policiers. Elle est l'une des rares romancières à être citée dans

³⁹ WOOLF V., *A room of one's own*, WOOLF V., *A room of one's own*, éd. David Bradshaw et Stuart N. Clarke, édition électronique John Wiley and Sons, 2015. URL : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781118299210online> library, John Wiley and Sons, 2015. chapitre IV. p. 52.

⁴⁰ Le roman prêt pour la publication (sous le pseudonyme masculin de Nikolaj Stanickij) dans l'almanach de la revue *Sovremenik* en 1848, a été interdit par la censure comme mettant en danger les bases de la famille. Cette même revue éditée cinquante ans plus tard la première nouvelle de Zinovieva-Annibal *Un Mal inévitable*, et la fille d'Avdot'ja Panaeva, elle aussi écrivain Evdokija Nagrodskaïa publie deux nouvelles satiriques sur Zinovieva-Annibal. Sur l'œuvre et la vie d'Avdot'ja Panaeva consulter l'article d'Ol'ga KAFANOVA, « Avdot'ja Panaeva meždu publičnym i ličnym prostranstvom » ((Avdot'ja Panaeva entre espace public et privé), ILCEA, 29, 2017, Consultable en ligne <https://doi.org/10.4000/ilcea.4296>.

l'Histoire de la littérature russe dirigée par Efim Etkind, George Nivat et Ilya Serman pour le XIX^e siècle⁴¹.

En effet, bien que les exemples de femmes écrivains abondent, leur nom comme leurs œuvres sont absents des histoires littéraires⁴².

Tous les romans célèbres du XIX^e siècle ont été écrits par des hommes, et ce sont eux qui dressent à travers leurs héroïnes, des images de femmes qui passent à la postérité. Barbara Heldt considère que ces héroïnes, soi-disant

⁴¹ ETKIND E., NIVAT.G., SERMAN I., (et al). *Histoire de la littérature russe*, voir le volume *Le XIX^e siècle, le temps du roman*, Paris, Fayard 1987, au chapitre X, Le "problème féminin" et la littérature russe (1855-1881), article de Inès Muller de Morogues, p. 645-660.

⁴² Voir chapitre 8 « "How Women Should Write": Russian Women's Writing in the Nineteenth Century », ROSENHOLM A. et SAVKINA I., in ROSSLYN W. et TOSI A., *Russian Women in Nineteenth Century Russia*, Open Book publishers, Cambridge, 2013. Voir également MARSH R., « Realist prose writers » in *A History of Women's Writing in Russia* édité par BARKER A., and GHEITH J., *op.cit.* Les femmes écrivains citées appartiennent à trois générations successives, dont les origines sociales évoluent, notamment avec l'accès à l'éducation et au travail. Certaines d'entre elles tirent progressivement des ressources financières non négligeables de leur activité d'écrivain, exerçant à la fois comme journalistes, traductrices et auteures de nouvelles et de romans. La variété des styles et des thématiques est importante, mais ces œuvres sont considérées comme une littérature à part, secondaire, limitée à l'univers domestique, en quelque sorte écrites par des femmes et pour des femmes. Evdokija Rostopšina (1804-1869) est poète et conseille les femmes sur la façon d'écrire en restant à leur place, sans hésiter toutefois à prendre des libertés à l'intérieur de ces limites. Les critiques commentent favorablement certaines œuvres, Vissarion Belinskij remarque par exemple le talent de Marija Žukova (1805-1855) notamment pour ses nouvelles : *Soirées aux bords de la Karpovka* [*Večera na Karpovke*] et *Une maison sur la route de Peterhof* [*Dača na Petergofskoj doroge*]. Evgenija Tur (1815-92) née Elizaveta Vasil'evna Suxovo-Kobyлина, épouse du comte Salias de Turnemir, a dès la publication de sa première nouvelle *Ošibka* [*La fautive*] attiré l'attention du public et les éloges d'Aleksandr Ostrovskij. Les lecteurs apprécient également les héroïnes d'Elena Gan (1814-1842) souvent en conflit avec leur environnement, comme Ol'ga dans *L'Idéal* [*ideal*] ou Zenaida dans *Le jugement social* [*Sud sveta*]. Parmi les auteures à succès il faut également citer Nadežda Xvorščinskaja (1824-1889) qui a notamment écrit *La collégienne* [*Pansionerka*], *Premier combat* [*Pervaja Borba*], *Une affaire domestique* [*Domašnee delo*], et sa jeune sœur, Praskov'ja, qui est également devenue écrivain (1828-1916). Nadežda Soxanskaja (1823-1884), publie *Conversation après dîner* [*Posle obeda v gostijax*] en 1858. Avdot'ja Panaeva (1820-1893), comme on l'a déjà mentionné, a écrit une des premières œuvres fictionnelles sur l'enfance *La famille Talnikov* [*Semejstvo Tal'nikovyx*], et publié un long roman *Le lot des femmes* [*Ženskaja dolja*], enfin dans ses *Mémoires* [*Vospominanija*] elle évoque son rôle à la direction de la revue progressiste *Le Contemporain* [*Sovremenik*]. Alexandra Sokolova (1833-1914) déjà citée pour ses intrigues policières a également publié des articles et des romans. Voir également Catherine GERY, « Les oubliées de l'histoire littéraire russe – pour un XIX^e siècle au féminin », *Slovo* n°25 février 2020, disponible en ligne URL : <https://slovo.episciences.org/6140/pdf>

réalistes, à la différence des personnages féminins décrits par les auteurs femmes, font partie d'une vision du monde où il n'y a pas de place pour les femmes concrètes :

The idealized, infantilized, de-individualized female was part of a world view that had no place for real women and women writers⁴³.

Et c'est encore un homme, Nikolai Tchernychevski, qui écrit en 1863 le premier roman, *Que faire ? (Čto delat')*, où l'héroïne, Véra Pavlovna, montre la voie de l'émancipation⁴⁴. La vision utopiste que Nikolai Tchernychevski développe est assez éloignée des situations concrètes décrites dans la littérature « féminine », et se rapproche plutôt de la « terrible perfection » qu'analyse Barbara Heldt.

Au tournant du XX^e siècle, le nombre de femmes qui écrivent s'accroît encore, principalement pour des raisons sociologiques. L'abolition du servage, l'essor de l'industrialisation et de l'urbanisation, vont de pair avec le développement du travail des femmes. Les professions juridiques, l'administration locale et les carrières universitaires restent inaccessibles, les jeunes filles ayant acquis une certaine éducation se tournent vers le journalisme et la littérature⁴⁵.

Dans le même temps les obstacles se renforcent ; plus que jamais les détenteurs du pouvoir dans le champ littéraire, auteurs en vue, éditeurs, critiques, cantonnent les femmes dans une catégorie à part. Anton Tchekhov plaisante à ce propos dans une lettre à une amie :

Oui, vous avez raison, ce n'est pas chaque jour, mais chaque heure que les femmes avec leurs pièces de théâtre deviennent plus nombreuses et je pense qu'il n'y a qu'un seul moyen de lutter contre cette malédiction : rassembler toutes ces bonnes femmes dans le grand magasin Muir et Merrilees et mettre le feu au magasin.

⁴³ HELDT B., *Terrible Perfection, Women and Russian literature*, op.cit.

⁴⁴ ČERNYŠEVSKIJ. N., *Što delat'?*, Moskva, Nauka, 1975. Première édition 1863. Consultable en ligne, URL : http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0050.shtml. Pour l'édition en français voir TCHERNYCHEVSKI N., *Que faire ?*, traduit par Colette Stoianov, Moscou, Radouga, 1987.

⁴⁵ Voir à ce sujet Rosalind MARSH, « Realist prose writers » in *A History of Women's Writing in Russia*, éd. BARKER A., et GHEITH M., op. cit., p.176.

Да, Вы правы, бабы с пьесами размножаются не по дням, а по часам, и, я думаю, только одно есть средство для борьбы с этим бедствием: позвать всех баб в магазин Мюр и Мерилиз и магазин сжечь⁴⁶.

Le mécanisme qui consiste à regrouper les femmes écrivains dans une communauté spécifique est la première étape vers l'élimination, comme le suggère d'ailleurs cette plaisanterie. Ce ne sont pas les femmes écrivains qui prennent l'initiative de se constituer en association, c'est l'institution littéraire qui les assigne à un positionnement secondaire. Les femmes écrivent pour les femmes (ou les enfants), elles traitent de sujets « féminins » (enfants, famille, vie domestique et amoureuse, etc.) et n'abordent pas les sujets d'intérêt général (philosophie, politique, religion). L'assignation est d'autant plus facile que la langue russe permet immédiatement la distinction, le nom de famille portant la marque du féminin. De nombreuses femmes utilisent d'ailleurs des pseudonymes masculins, Polixena Solovieva signe Allegro, Zinaïda Guippius signe de son nom de jeune fille Guippius, sans jamais mentionner ni son prénom, ni son patronyme qui la désignerait comme « fille de » (*Nikolaïevna/Nikolaï*), ou « épouse de » (*Merejkovskaïa/Merejkovski*). Elle adopte un pseudonyme masculin, Anton Kraïni (Anton l'extrême) pour signer ses critiques littéraires dans *La Balance*, et lorsqu'elle écrit des poèmes, elle utilise souvent un sujet lyrique masculin.

Il m'a toujours semblé plus efficace d'exprimer mes pensées les plus précieuses sous un pseudonyme changeant, sous un autre nom [...]. C'est seulement à ces conditions qu'on peut espérer entendre une véritable évaluation [...], ou même seulement espérer être lu.

Мне всегда казалось практичнее самые дорогие мне мысли высказывать под меняющимся псевдонимом, под чужим именем [...]. Только в этих случаях можно надеяться услышать беспримесную оценку их [...], или даже надеяться на прочтение⁴⁷.

⁴⁶ ČECHOV A., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach, pis'ma t.7*, Moskva, 1979. p.283 pis'mo T.L. Ščepkinov-Kupernik ot oktjabrja 1898 g, texte cité par MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebranogo veka (La dramaturgie féminine de l'Âge d'argent)*, SPb, Giperion, 2009. p.5.

⁴⁷ GIPPIUS Z., « Zverebog » (Bête et dieu), Zinaïda Gippius, *Sobranie sočinenij, t.7, My i oni. Literaturnij dnevnik. Publicistika 1899-1916, (Zinaïda Gippius, Œuvres complètes t.7. Nous et eux. Journal littéraire. Journaliste 1899-1916)*, Moskva, Dmitrij Cečîn, 2003.

Le mouvement des droits de la femme qui se développe dans les années 1890 sur la base des revendications féministes ne modifie pas la situation, il opère dans d'autres champs, celui de la société. Zinaïda Guippius ne prend pas en considération dans son article les idées sur « la femme nouvelle », sans doute comme le suggère Kirsti Ekonen parce que ces idées n'appartiennent pas à la culture de l'élite (*èlitnaja kul'tura*)⁴⁸. Cela ne signifie pas bien sûr que les revendications d'autonomie par rapport aux rôles assignés à la femme dans la famille et la société n'influencent pas le comportement des femmes écrivains symbolistes.

Les symbolistes, qui soulèvent une formidable revendication de liberté individuelle, accordent en effet une totale suprématie à l'activité artistique tout en produisant un discours sur le féminin qui prend au piège de ses images les femmes singulières et concrètes et les prive de parole.

La femme est un symbole vivant et, dans l'univers du sensible, elle est l'objet par excellence qui peut conduire aux réalités supérieures, « *ab realibus ad realiora* » comme aime à le dire Viatcheslav Ivanov. La philosophie de Vladimir Soloviev a alimenté la recherche spirituelle de beaucoup d'écrivains symbolistes et l'image de Sophia, qu'il a développée dans ses textes théoriques et dans ses poèmes, imprègne leurs œuvres. Les vers d'Alexandre Blok sur la Belle Dame (*Stixi o prekrasnoj dame*) en sont l'exemple le plus connu, célébration d'un idéal de pureté où le féminin participe de la divinité, et joue le rôle d'intermédiaire entre le terrestre et le cosmique. Mais c'est bien toujours le poète qui interprète les signes de cette muette apparition.

A l'opposé de cette déesse, le féminin est également représenté par la femme fatale, luxurieuse, démoniaque, ou femme déchue incarnée dans les exemples célèbres de « L'Inconnue » (*Neznakomka*) pour Alexandre Blok et de Renata dans *L'Ange de feu (Ognenij angel)* de Valéri Brioussov.

Zinaïda Guippius choisit un titre significatif pour l'article précédemment cité : « Mi bête – Mi Dieu » (*Zverebog*), et sous prétexte de faire la critique du

⁴⁸ EKONEN K., *Tvoreč, sub'ekt, ženščina...*, *op.cit.*, p. 58.

livre à la mode *Le sexe et le caractère (Pol i xarakter)* d'Otto Weininger ⁴⁹, elle s'attaque aux représentations de la femme qu'affectionnent ses contemporains :

[...] la femme n'est pas du tout un être humain. Elle est à la fois bête et Dieu.

[...] женщина совсем не человек. Она -зверобог⁵⁰.

La femme est « bête sauvage » (*zver'*), au sens de matière brute, sexualité, et en même temps elle est une déesse pure et désincarnée, à l'image de la Vierge Marie (*Bogomater'*).

La femme réelle et concrète se voit assimilée au principe féminin (*ženskoe načalo*) qui est privé du statut de sujet autonome capable de penser, de créer, de mettre en forme la réalité. En définitive, dans la sphère littéraire, la place qui convient le mieux aux femmes est celle de muses, d'inspiratrices, qui leur permet à la fois de participer de l'éternel féminin en tant que déesses et d'être énergie chthonienne débridée, la matière et le feu dont ont besoin les génies masculins pour créer.

C'est d'ailleurs ce qu'affirme Nikolaï Berdiaev qui voit dans la femme :

[...] une belle créature de Dieu [...] une production de l'art [...] un objet d'amour...

[...] прекрасное творение Божье [...] произведение искусства [...] предмет любви⁵¹...

Il regrette d'ailleurs vivement que certaines femmes souhaitent produire des œuvres d'art, car cela leur fait perdre leur charme et les fait tomber dans la vulgarité.

Viatcheslav Ivanov adresse aux femmes une double injonction, écrivant tantôt que la femme peut « dire son mot » (*skazat' svoe slovo*), et même que l'humanité attend qu'elle le fasse : « le discours humain attend que les femmes

⁴⁹ VEJNINGER O., *Pol' i xarakter (Sexe et caractère)*, traduit en russe par Vladimir Lixtenštadt, Posev, SPb, 1908. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/w/wajninger_o/text_1902_geschlecht_und_charakter.shtml

⁵⁰ GIPPIUS Z., « Zverebog », art.cit.

⁵¹ BERDAEV N., « Metafisika pola i ljubvi » in *Pereval*, 1907, 5.

prennent la parole » (*čelovečeskoe slovo ždět ženskogo slova*)⁵², mais affirmant en parallèle que ce verbe féminin est contenu dans certaines limites indépassables : « la parole féminine ne peut être ni religieuse, ni prophétique » (*ženskoe slovo ne mozet byt' ni religiozным, ni proročestvenym*).

Impossible donc à des auteurs femmes, dont sa propre épouse, de formuler ou de susciter par leur verbe un idéal auquel pourrait tendre l'humanité, des pensées liées au sacré ou au divin, ou à la vision du futur.

Les écrivains symbolistes ont d'ailleurs beaucoup écrit sur le féminin mais très peu sur les auteurs symbolistes femmes et leurs œuvres. S'ils dépassent l'indifférence, comme le dit Zinaïda Guippius dans son article, c'est le plus souvent pour s'intéresser à la vie concrète de l'auteure, à son comportement en tant que femme, à ses rencontres, ses amours et non à son œuvre :

Personne ne fait la critique de la « création féminine ». On fait la critique de la femme, pas de son œuvre. Si on la loue, c'est en tant que femme : bon d'accord c'est qu'une bonne femme, mais quand même elle peut faire quelque chose.

« Женское творчество » даже никто и не судит. Судят женщину, а не ее произведение. Если хвалят, — то именно женщину: ведь вот, баба, а все-таки умеет кое-как⁵³.

Enfin, s'il se trouve par exception un critique bienveillant qui a lu le texte, ses compliments sont annihilés par une précision perfide du type :

« ... une des plus intelligentes et talentueuses femmes écrivains »... Voilà en revanche un moyen facile de « détruire » qui est aux mains du polémiste ordinaire, profondément vexé ! A quoi bon, selon lui, attirer l'attention là-dessus, après tout c'est une bonne femme ! Un argument qu'on peut répéter sur des milliers de tons - il est toujours assassin.

« ... одна из талантливых и умных женщин писательниц »... А зато какое легкое средство «уничтожать» есть в руках незатейливого полемиста, сильно обиженного! Что, мол, тут обращать внимание,

⁵² IVANOV V., « O dostoine ženščini » (De la valeur spécifique de la femme), *Sobranie sočinenij v 4 tomach, t.3 Stat'i*, Bruxelles, 1979, p.136-146. Première publication dans le journal *Slovo*, n° 650 et 652, 1908. Consultable en ligne, URL : https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol3/01text/02papers/3_079.htm

⁵³ GIPPIUS Z., « Zverebog », art. cit.

ведь это — баба! Аргумент можно повторять на тысячу ладов — всегда убедительно.

Telle est la pratique des critiques littéraires de cette époque, qu'ils soient des "passéistes" ou de très modernes « décadents », qu'ils soient libéraux ou réactionnaires. Zinaïda Guippius cite même l'exemple de son confrère Andreï Biely, qu'elle considère comme un « ami » et qui pourtant ne peut s'empêcher de décocher la pointe habituelle du manque de culture, pour la déconsidérer :

[...] cette dame écrit, alors qu'à l'évidence elle ne connaît pas la gnoséologie, - mais de gnoséologie, il n'était, soit dit en passant, nullement question.

[...] пишет дама, которая, наверно, не знает гносеологии, — а о гносеологии, между прочим, и речи не было.

Exister, se faire reconnaître est un véritable combat. Les parcours les plus exemplaires, contemporains de Zinovieva-Annibal, sont ceux de Zinaïda Guippius et Nina Petrovskaïa alias Renata. Itinéraires opposés, où l'une parvient à passer à la postérité comme écrivain, et où l'autre devient également célèbre, mais comme objet victimaire, prise au piège du discours, modelant sa vie sur l'œuvre littéraire d'un autre, jusqu'au suicide.

Zinaïda Guippius choisit de brouiller les pistes sur le genre : ses textes sont signés de noms masculins, elle est mariée et Dimitri Merejkovski est un chef de file du symbolisme, ils tiennent un cercle littéraire à Moscou, mais elle met en scène, avec éclat et provocation, ses apparitions dans le monde, le plus souvent sans son mari, déguisée en homme. Elle n'a pas d'enfants et tient des discours contre la sexualité et la reproduction. Grâce à ces stratagèmes qui confortent ses écrits, elle n'est pas rangée dans la catégorie des femmes auteurs et certains ont même un doute sur sa conformation physiologique.

Nina Petrovskaïa représente l'exemple opposé d'une femme auteur qui a joué un rôle de muse, allant, comme le raconte Vladislav Khodassevitch dans *La fin de Renata (Konec Renaty)*, jusqu'à modeler sa propre vie sur le personnage littéraire créé par Valéri Briousov à la fin de leur liaison amoureuse⁵⁴. La jeune

⁵⁴ ХОДАСЕВИЧ В., *Konec Renaty*, disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml

femme écrivain, auteure du recueil de poèmes *Sanctus amor*, rencontre Valéri Briousov et s'engage dans une relation amoureuse tumultueuse avec lui. Après la rupture, il fait d'elle l'héroïne démoniaque et volcanique de son unique roman, *L'Ange de feu*. Nina Petrovskaïa cesse d'écrire, puis décide d'émigrer à Paris. Elle modèle sa vie sur celle de l'héroïne du roman, adopte son prénom, se convertit au catholicisme, et met fin à ses jours tout comme Renata. Cet exemple, pour le moins négatif, montre comment la jeune femme a construit sa vie en la conformant au roman, devenant du même coup un objet dans le processus de la vie comme œuvre d'art (*žiznetvorčestvo*) :

Many of the women who occupy a place in western histories of Russian Symbolism do so not because they distinguished themselves as poets or writers in their own right, but rather because they fulfilled important « functions » in the « celebrated equations » of male poets⁵⁵.

Valéri Briousov, précisant sa vision du féminin dans un article sur l'art intitulé « La clé des secrets » (*ključi tajn*), éclaire le rôle de la femme concrète, qui suscite la passion dans l'âme du poète, mais que celui-ci doit sacrifier sur l'autel de l'art, s'il veut créer son œuvre :

[...] la passion est ce point où le monde terrestre rejoint d'autres réalités, toujours fermé, mais aussi porte ouvrant sur elles.

[...] страсть - та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них⁵⁶.

Nina Petrovskaïa est immortalisée par la critique, mais comme objet victime du processus de construction de la vie comme œuvre d'art et tout le monde l'oublie comme écrivain.

Nous savons que ce n'est pas le positionnement que choisit Zinovieva-Annibal : elle n'utilise pas de masques, et s'efforce de faire entendre sa voix singulière, son individualité (*individual'nost'*) dans le monde de la littérature. Elle s'engage sur d'autres chemins qui lui ont permis de s'affirmer écrivain et de persister comme tel un siècle plus tard.

⁵⁵ PRESTO J., « Women in Russian Symbolism beyond the algebra of love », in *A History of Women's writing in Russia*, édité par BARKER A. et GHEITH J., *op.cit.*, p.134.

⁵⁶ BRJUSOV V., « Kluči tajn », art.cit.

Chapitre 2.

Zinovieva-Annibal : choisir sa vie, être écrivain

La volonté d'être libre, de choisir sa vie, se manifeste comme un trait caractéristique de la biographie de Zinovieva-Annibal⁵⁷. Parmi ses choix fondamentaux, celui de devenir écrivain, c'est-à-dire de prendre la parole sans porter de masques ni cacher qu'elle est une femme, se considérant tout simplement comme être humain (*čelovek*). Bien que sa carrière ait été interrompue par une mort prématurée à l'âge de 40 ans, il est possible d'affirmer en examinant notamment la succession de ses œuvres, leur thématique, leur contexte de publication et de réception, que Zinovieva-Annibal s'est progressivement frayé un chemin personnel, trouvant une voie et une voix bien à elle.

Le chapitre suivant examinera les images plus ou moins réductrices véhiculées dans le champ littéraire par les contemporains de Zinovieva-Annibal et par la postérité, ainsi que les effacements qui seront mis en échec au tournant du XXI^e siècle.

⁵⁷ Pour les données biographiques, deux thèses récentes (XXI^e siècle) déjà citées sont disponibles : BARKER E., *Dionisijskij simbol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D. Zinov'evoj-Annibal*, *op.cit.*; ainsi que ALEŠINA S., *L. D. Zinov'eva-Annibal. Tvorčeskaja evoljucija*, *op.cit.* Le premier travail effectué en Russie à la fin du XX^e siècle, après un long oubli, est celui de NIKOL'SKAJA T., « Tvorčeskij put' L.D. Zinov'evoj-Annibal », *art.cit.* Une amie de Viatcheslav Ivanov, Ol'ga DEŠART a également rédigé une préface à l'édition des œuvres d'Ivanov, il s'agit d'une biographie dans laquelle elle évoque abondamment Lidija Zinov'eva-Annibal, *Vvedenie (Préface)*, in *Ivanov V.I. Sobor. Soč.: v 4 tomax*, t.1 (*Œuvres complètes en 4 volumes*) Brijussels.: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Le journal intime de Zinovieva-Annibal constitue également une source : ANNIBAL L.D. *Devnik 1884-1894*. RO RGB, f.109, k 41, ed.xr.4. ainsi que la correspondance avec Viatcheslav Ivanov publiée in *Perepiska Vjačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal*, *op.cit.*

2.1. Une biographie sous le signe de la liberté

La position sociale donnée par la naissance à Lidia Dmitrievna Zinovieva lui assure d'emblée une certaine autonomie. Ses parents appartiennent à la haute aristocratie pétersbourgeoise, son père descend d'une lignée de princes serbes, les Zinoviev, et sa mère est rattachée à l'aristocratie suédoise par son père (baron Veimarn) et à la famille d'Annibal, grand-père de Pouchkine, par sa mère. Etant par ailleurs la dernière née (1866) d'une famille de six enfants, Lidia jouit d'une assez grande liberté. Son père est très souvent absent, c'est un homme d'affaires qui vit une grande partie du temps en Suisse, où sa fille sera d'ailleurs toujours accueillie ainsi que ses enfants et ses conjoints successifs. Sa mère est très occupée par la vie sociale de ses cinq aînés et Lidia passe de longs étés à la campagne, dans la propriété familiale au bord du golfe de Finlande, pour ne rejoindre l'appartement de Saint-Pétersbourg qu'à la fin de l'automne. Elle se promène seule dans la campagne, les bois, joue avec les animaux et côtoie les « gens simples » (*prostye ljudi*) qui travaillent dans le domaine⁵⁸. Aucune nounou ne la suit pas à pas, seules quelques gouvernantes anglaises, françaises, allemandes se succèdent, découragées par leur échec à transformer leur jeune élève en une jeune fille modèle. Son tempérament obstiné (*stroptivij nnav*)⁵⁹ lui vaut de se faire exclure du lycée pour filles de Saint-Pétersbourg, puis du pensionnat des Diaconesses en Allemagne qui était censé la remettre dans le droit chemin.

Adolescente, elle revendique une éducation plus élaborée que celle qu'on accorde aux jeunes filles de son milieu et élabore un premier projet de fuite et de mariage avec un étudiant ; elle échoue et cela lui vaut un long séjour forcé à

⁵⁸ Zinovieva-Annibal utilise souvent cette expression dans son œuvre, notamment dans sa première nouvelle *Un Mal inévitable* [*Neizbežnoe zlo*] et dans son dernier recueil de récits *Bestiaire tragique* [*Tragičeskij zverinec*]. Elle reprend ainsi les mots qu'utilisent les aristocrates pour désigner les gens du peuple, signifiant par là leur radicale différence, voire même leur non-appartenance à l'authentique humanité, désignée par un "Nous" réservé à la communauté des propriétaires. Cette question sera examinée dans la Partie III.

⁵⁹ Expression citée par Svetlana ALIOŠINA dans sa thèse *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja evoljucija*, op.cit., p.9.

la campagne. A l'âge de vingt ans, elle récidive avec Konstantin Semionovitch Chvarsalon, un jeune historien recruté pour lui donner des cours à domicile. Lidia prend l'initiative de lui écrire, en jouant d'une allusion à Véra Pavlovna, l'héroïne de *Que faire ?* de Nikolaï Tchernychevski :

Je veux que vous me répondiez sincèrement : voulez-vous ou pouvez-vous me conseiller que faire ?

Я хочу от вас откровенного ответа: желаете или можете ли Вы посоветовать мне что делать⁶⁰ ?

La demande en mariage rencontre une violente opposition de la part de son frère aîné et de sa mère, opposition qu'elle interprète de la part de sa mère non pas comme une réaction d'orgueil aristocratique, mais « en raison de ses convictions étroites de femme » (*po uzkomu ubeždeniju ženščinoj*), autrement dit comme une femme ne supportant pas d'en voir une autre élargir ses possibilités d'action⁶¹.

Son père consent finalement au mariage en novembre 1886 et Lidia Chvarsalon découvre la vie de femme mariée et les nouvelles possibilités d'action qu'elle en attendait. Elle participe avec enthousiasme aux discussions, aux lectures du cercle d'amis de son mari, sympathisants des socialistes révolutionnaires, et s'organise également pour suivre les cours Bestoujev⁶² en tant que bibliothécaire. Tatiana Nikolskaïa mentionne une implication de la jeune femme dans des activités politiques :

Dans sa maison de Saint-Pétersbourg on conservait de la littérature illégale et on tenait des réunions de conspirateurs.

⁶⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., Pis'ma k Švarsalonu K. (Lettres à K. Švarsalon) 1896, 1899-1900.-RO RGB, f. 109, k.24, ed.xr.23, L.3.

⁶¹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., Pis'ma k Švarsalonu K. 1896, 1899-1900, *op cit.*, L.5.

⁶² L'appellation non officielle de « Cours Bestužev » désigne une des premières institutions d'éducation supérieure ouvertes aux femmes en Russie [*V.Ž.K Vysšie Ženskie Kursy*], à Saint-Pétersbourg en septembre 1878. Konstantin Bestužev est le nom du professeur d'histoire qui, avec Andreï Beketov et un petit cercle d'intellectuels progressistes, ont été à l'initiative de cette création. Le cycle d'études était payant et durait trois ans avec le choix entre trois disciplines : mathématiques et physique, mathématiques spécialisées et histoire. S'y est ajouté en 1906 le domaine juridique. L'institution a perduré jusqu'en 1918, avec une interruption durant la période de réaction de 1886-1889.

В её петербургском доме хранилась нелегальная литература, устраивались конспиративные встречи⁶³.

Dès l'été 1887, elle s'installe dans le domaine familial de Korogo pour préparer son premier accouchement, laissant de côté les occupations politiques et intellectuelles qui l'intéressaient. D'autres enfants vont suivre et, voulant rester indépendante de sa famille, elle choisit de vivre à la campagne, tandis que son mari fait de fréquents séjours en Italie pour rédiger sa thèse. Elle continue à lire, écrit parfois, enseigne par intermittence dans une école, mais elle se sent au baigne⁶⁴.

Le jour où elle apprend que son mari est infidèle, elle décide de divorcer. Pour éviter le risque d'être séparée de ses enfants, elle part avec eux pour l'étranger, en Suisse, puis en Italie. Elle prend des cours de chants et envisage de faire carrière dans l'art lyrique.

En 1893, à Rome, elle rencontre Viatcheslav Ivanov. Leur liaison amoureuse donne lieu à une intense correspondance. Viatcheslav Ivanov ne se sépare de sa femme que deux ans plus tard, et durant quatre années, ils vivent tantôt ensemble, tantôt séparés, en Suisse, en Italie, à Paris, à Londres, contraints de cacher leur relation, avant de pouvoir se marier en 1899. En 1905, ils reviennent en Russie et s'installent à Saint-Pétersbourg. Viatcheslav Ivanov était en 1893 un spécialiste d'histoire de l'antiquité, en passe de devenir titulaire d'une chaire à Berlin, mais ses aspirations ayant changé, il écrit désormais des poèmes, donne des conférences, travaillant principalement sur la religion grecque et son actualité dans les recherches spirituelles contemporaines.

Toute l'élite intellectuelle se retrouve chez les Ivanov, à Saint Pétersbourg, rue Tavritcheskaïa, lors des fameuses soirées dites « mercredis de

⁶³ NIKOL'SKAJA T., « Tvorčeskij put' L.D.Zinov'evoj-Annibal, », art.cit., p.123.

⁶⁴ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., Pis'ma k Švarsalonu K.1886-1893 RO.RGB., f.109, k.24, ed.xr.27, L 34. Cette lettre du 4 mars 1891 intitulée par l'auteure « v Vene na katorge » (A Vienne, au baigne) est citée par Svetlana ALIEŠINA, *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja èvoljucija, op. cit.* p.37. La lettre est adressée par Zinov'eva-Annibal à son mari Konstantin Švarsalon lorsqu'elle se trouve à Vienne pour faire soigner leur fils aîné Sergej.

la Tour » (*bašennie sredy*). Les personnalités en vue du monde artistique et intellectuel de l'époque ne manquent pas ces soirées : Alexandre Blok, Andreï Biely, Fiodor Sologoub, de jeunes philosophes comme Nikolai Berdiaev, des metteurs en scène parmi lesquels Vsevolod Meyerhold, des artistes musiciens (Valter Nouvel) ou peintres (Mstislav Doboujinski, Léon Bakst, Konstantin Somov), etc. Les exposés suivis de débats, les lectures d'œuvres ou de pièces non encore publiées, sont le contenu intellectuel de ces rencontres qui prêchent également une liberté de mœurs, conforme aux réflexions du maître de maison sur les bienfaits de la religion dionysiaque. Viatcheslav Ivanov théorise les limites de l'individualisme et la nécessité d'échapper à cet enfermement pour rejoindre l'unité de l'être où l'humain ne fait qu'un avec le divin. La transposition dans la vie quotidienne consiste à expérimenter l'élargissement de l'amour à deux, réputé égoïste, en introduisant un troisième partenaire qui sera tout d'abord un jeune poète choisi par Viatcheslav Ivanov, Sergueï Gorodetski, puis faute d'avoir convaincu le jeune homme, une jeune peintre, Margarita Sabachnikova.

Zinoveva-Annibal meurt prématurément en 1907, lors d'un séjour à la campagne où elle aide les paysans à soigner leurs enfants durant une épidémie de scarlatine. Un an après sa mort, Viatcheslav Ivanov épouse sa belle-fille, Véra Chvarsalon, âgée de 18 ans, fille de Lidia et de son premier mari.

2.2. Le tremplin symboliste

Les données factuelles mènent à un premier constat : Zinovieva-Annibal a commencé à écrire avant de faire la connaissance de Viatcheslav Ivanov et ne lui est donc pas redevable de sa pratique de la littérature. Très jeune, comme beaucoup d'adolescents, elle écrit des poèmes qu'elle a d'ailleurs en partie conservés mais jamais publiés⁶⁵. Dès qu'elle s'échappe de l'univers familial

⁶⁵ ALIOŠINA S., *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja èvoljucija, op.cit.*, p.10-11. Poèmes écrits autour de 1855, dédiés à sa sœur Ol'ga dont elle a rêvé qu'elle mourait, ou à son poète préféré Nadson, ou bien sans adresse, comme "Assoupissement", in Zinov'eva-Annibal L.D. Zapisi stixotvorenij. 1886-1887.

grâce au mariage, elle écrit et parvient à publier en 1889 une première nouvelle, *Un Mal inévitable*, bien qu'elle soit occupée par des maternités rapprochées⁶⁶. Le texte qu'elle nomme étude (*Ètjud*) paraît dans *Le messager du Nord (Severnyj Vestnik)* une des rares revues progressistes subsistant dans cette période extrêmement répressive du règne d'Alexandre III. Dans *Un Mal inévitable*, une jeune paysanne qui vient d'être mère, est contrainte de prendre un emploi de nourrice dans une famille d'aristocrates pour sauver sa famille de la ruine, et son nourrisson, resté au village, meurt. Zinovieva-Annibal aborde ici les thématiques de l'identité féminine et de l'injustice sociale qui seront présentes dans son œuvre ultérieure, notamment dans les textes écrits en 1907.

D'autres textes restés manuscrits témoignent de son activité littéraire continue, bien que ses maternités successives la relèguent à la campagne, et la tiennent très occupée. *Une Mission difficile (Trudnaja Zadača)* est un texte centré sur son enfance et sa relation conflictuelle avec sa mère et la nouvelle *Les deux Rives (Dva berega)*, travail beaucoup plus abouti, décrit le parcours d'une jeune aristocrate russe, envahie par le désespoir et l'inanité de la vie, confrontée au suicide de sa mère puis de son frère. La nouvelle se passe à Florence et met en évidence les clivages sociaux visibles dans la géographie du site, comme l'indique le titre. Ces deux textes montrent à quel point les thématiques de la construction de l'identité et du rapport aux autres sont ancrées en profondeur dans les préoccupations de Zinovieva-Annibal et ces premiers textes réapparaîtront notamment, comme des matériaux réélaborés, dans ses dernières publications et tout particulièrement dans *Bestiaire tragique*.

Le choix du divorce contraint la jeune femme, qui veut garder ses enfants auprès d'elle, à plusieurs années de vie itinérante en Europe, et marque une interruption dans son travail littéraire. C'est seulement après sa rencontre avec Viatcheslav Ivanov qu'elle reprend son activité d'écriture et commence un

⁶⁶ Un premier enfant Sergej naît en septembre 1887, puis naîtront Véra en 1890 et Kostia en 1892. RO RGB, f.109, k 41, ed.xr.31.

roman.⁶⁷ Comme l'affirme Maria Mikhaïlova, « cette rencontre fut décisive pour chacun d'eux » (*éta vstreča okazalas' rešajuščeĭ dlja oboix*)⁶⁸.

Mais l'entrée en littérature à la suite de cette rencontre concerne plutôt Viatcheslav Ivanov, que son premier recueil de poèmes *Les Astres pilotes (Kormčie zvezdy)* va mettre en contact avec Vladimir Soloviev, et avec la jeune génération d'écrivains (Valéri Briousov, Andreï Biely) qui veulent créer une nouvelle littérature et auxquels l'érudition de Viatcheslav Ivanov, sa culture philosophique et mythologique vont apporter une formidable capacité de formalisation et de divulgation d'idées.

Zinovieva-Annibal, de son côté, ne reprend la publication qu'en 1904 avec des critiques et des comptes rendus littéraires publiés dans *La Balance* que vient de créer Briousov. Le ton des ses articles est significatif de son ambition personnelle et du milieu intellectuel dans lequel elle gravite. Elle veut affirmer son autorité en matière d'art en général (beaucoup de références à la peinture, à la sculpture, ou à la musique sont présentes) et d'esthétique en particulier. L'article sur André Gide notamment apparaît comme très savant, toute l'œuvre publiée de l'auteur y est mentionnée : *Les Nourritures terrestres, Le voyage d'Urien, L'immoraliste, Tentative amoureuse, Traité du Narcisse, Prométhée mal enchaîné*, etc. L'article porte un titre lui même très élaboré, un oxymore qui a pour ambition de définir André Gide : « Au paradis du désespoir » (*V raju otčajanija*) et qui contient de nombreuses références à d'autres auteurs : Shakespeare, Nietzsche, etc. ainsi que des citations en latin. C'est également en lectrice érudite et familière des idées philosophiques que Lidija Zinovieva-Annibal publie un compte rendu de *The golden Bowl* d'Henry James, dès sa parution en anglais en décembre 1904. Ses articles contiennent en outre des citations de poèmes de Viatcheslav Ivanov et de Valéri Briousov qui ne sont pas indispensables pour éclairer le propos, mais sont un hommage utile pour s'imposer comme pair dans le cercle de ces messieurs.

⁶⁷ *Perepiska Vjačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal, op.cit..t.1*. La consultation des lettres de 1895 indique un roman en cours de rédaction, *Plemanniki*, qui ne sera jamais publié.

⁶⁸ MIXAJLOVA M., article sur ZINOV'EVA-ANNIBAL in *Russkie pisateli XX veka, biografičeskij slovar'*, éd. P.A. NIKOLAEV P., *Bol'shaja Rossijskaja ènciklopedija*, Moskva, Randevu-AM, 2000. p.387.

Zinovieva-Annibal sait visiblement qu'elle doit se distinguer des « charmantes » femmes de lettres qui racontent de jolies histoires et au nombre desquelles elle ne souhaite pas appartenir. Catriona Kelly rappelle qu'il existe alors en Russie deux termes pour distinguer les productions féminines : *ženskoe tvorčestvo*, *ženskaja proza/poezija* (œuvre de femme, prose, poésie de femme) et *damskaja* (de dame) qui affiche plus nettement son caractère péjoratif⁶⁹. L'écrivain et critique Korneï Tchoukovski participe à une polémique sur le « roman de dames » et écrit :

Dans notre pays, le mot « dames » est péjoratif, insultant. Selon nos représentations, ce sont des femmes vulgaires qui revendiquent de façon hypocrite une préciosité de salon.

Слово « дамы » у нас в стране осудительное, бранное слово. По нашим представлениям, это пошлячки, лицемерно ратующие за салонную чопорность⁷⁰.

Si l'appellation renvoie aux qualités d'observation et d'ornementation, elle évoque dans le même temps des défauts, tels que la sentimentalité, la banalité et l'absence de consistance intellectuelle de cette littérature.

Zinovieva-Annibal, pour sa part, veut se hisser jusqu'au cercle des écrivains de premier plan qui entreprennent de renouveler la littérature et elle se donne une nouvelle signature littéraire. Sa première nouvelle était signée « Lidia Chvarsalon », les articles publiés en 1904 dans *La Balance* sont signés « L. Annibal », une référence à Pouchkine qui dénote une certaine ambition littéraire, mais la revendique par sa face habituellement cachée : la descendance du « nègre de Pierre le Grand », tout en laissant planer le doute sur le genre de l'auteur. En 1905, elle choisit L. Zinovieva-Annibal, et réintroduit la féminité en associant par un trait d'union le patronyme Zinovieva au nom d'Annibal⁷¹.

⁶⁹ KELLY C., *A History of Russian Women's Writing 1820-1892*, op.cit., p.2.

⁷⁰ ČUKOVSKIJ K., « К спорам о “дамской повести” », *Sobranie sočinenij v 15 tomah*, Moskva, Terra-Knižnyj klub, 2005, t.10, p. 691. Propos cités par Youlia SIOLI, « *Filles d'émigration* ». *Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le « génie de la médiocrité » à l'épreuve de la modernité*, thèse de doctorat, Grenoble, 2020, document dactylographié, p.28.

⁷¹ Anna Akhmatova, née Gorenko (nom qui permettrait de dissimuler son appartenance au genre féminin), fait un choix semblable vingt ans plus tard en prenant comme nom de plume le patronyme tatar de son arrière-grand-mère.

Ivanov n'apparaît pas, le nom de son mari est maintenu à distance, et ses textes se dépouillent d'exergues lui faisant référence, comme de citations de ses vers, ou encore de préfaces écrites par lui. Annibal est un nom qui s'éloigne également des références à l'antiquité grecque, domaine d'érudition de son mari, dans lequel il pioche pour lui trouver des surnoms : « Diotime », « Ménade », etc. On peut également voir dans ce choix un rattachement à la tradition russe qui est une constante des textes de Zinovieva-Annibal. Le pseudonyme choisi est qualifié de « nom de guerre » par Viatcheslav Ivanov dans une lettre adressée à Valéri Brioussov :

Ma femme me demande de vous informer que pour son nom de guerre [pseudonyme, FD] elle choisit « L.D. Zinov'eva Annibal ». Les Hannibal sont ses ancêtres du côté maternel.

Жена просит известить вас, что своим литературным de guerre [псевдонимом, FD] избирает « Л.Д.Зиновьева-Аннибал». Ганнибалы—её предки с материнской стороны⁷².

Dès ce moment, Zinovieva-Annibal manifeste un comportement d'allégeance en se conformant aux thématiques, au souci d'érudition des écrivains qui l'entourent ; mais dans le même temps, elle prend des libertés, comme le montre son compte rendu du roman *Le choix de la vie* de Georgette Leblanc. Ce texte ne correspond en rien aux canons de la presse symboliste, qui ne s'intéresse qu'à des auteurs reconnus et/ou modernistes et où les problèmes de société, comme ceux concernant les femmes, ne sont jamais abordés.

Georgette Leblanc n'a certes pas la notoriété d'André Gide, ni celle d'Henry James, elle est la compagne de Maurice Maeterlinck, et se produit comme chanteuse lyrique à Paris. Ce choix apparaît comme une affirmation personnelle de Zinovieva-Annibal qui s'intéresse à la thématique du roman, la rencontre entre deux femmes où l'aînée essaye de jouer un rôle de Pygmalion libérateur pour sa jeune protégée. Peut-être Zinovieva-Annibal se sent-elle aussi une certaine proximité avec l'auteure, puisqu'elle-même a pensé au moment de

⁷² IVANOV V., Lettre de décembre 1903 citée par MIXAJLOVA M., « Žizn' i smert' russkoj menady » (La vie et la mort d'une Ménade russe), in *Žurnal Vokrug sveta*, rubrique « ljudi i sudby », mai 2004, consultable en ligne <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/360/>

son divorce devenir chanteuse lyrique, et qu'elle fait œuvre d'écrivain tout en étant, elle aussi, la compagne d'un auteur célèbre.

Maria Mikhaïlova considère d'ailleurs cette critique comme une véritable proclamation féministe :

Cette œuvre [*Trente-trois monstres*] a été écrite après que l'auteur s'est proclamé partisan du féminisme (on peut considérer sa critique du roman de la célèbre actrice française Georgette Leblanc [épouse de Maeterlinck, FD], parue en 1904, comme le premier manifeste russe féministe).

Это произведение [*Тридцать три урода*] было написано после того, как автор провозгласила себя сторонницей феминизма (ее рецензию на роман известной французской актрисы Жоржетт Леблан [жены Метерлинка, FD], появившуюся в 1904, можно считать, именно первым русским феминистским манифестом⁷³).

Lorsque Maria Mikhaïlova parle de proclamation féministe, il ne s'agit aucunement d'engagement ou de prise de position dans le mouvement politique qui entre dans une nouvelle phase de développement en Russie dans les années 1900 et exige des droits égaux sur le plan politique et économique. Certaines femmes écrivains y participent, mais leur œuvre est consacrée à déployer leur message féministe et elles ne participent pas aux cercles littéraires d'avant-garde. Plutôt considérées comme journalistes, publicistes, elles ne développent d'ailleurs aucune revendication en ce qui concerne les activités artistiques et la littérature. Les auteures littéraires qui revendiquent leur appartenance au premier cercle (Zinaïda Guippius, Zinovieva-Annibal etc.) ne manifestent pas leur soutien aux féministes. Zinaïda Guippius par exemple lorsqu'elle regarde par la fenêtre un cortège de femmes qui défilent pour obtenir le droit de vote, note dans son journal :

Si l'intérêt et les forces consacrés à la liberté « des femmes », les femmes les vouaient à l'humanité d'une façon générale, elles auraient cette liberté en même temps et ne la recevraient pas des hommes, mais combattraient à leurs côtés.

⁷³ MIXAJLOVA M., « Priroda urodstva i krasoty v tvorčestkom sozdanii pisatel'nicy serebrjanogo veka L.D.Zinov'evoj-Annibal » [La nature de la monstruosité et de la beauté dans la production créatrice de la femme écrivain de l'Âge d'argent », Moskva, p. 75.

Если бы заботу и силы, отданные « женской » свободе, женщины приложили бы к общечеловеческой, - они имели бы попутно, и не получили бы от мужчин, а завоевали бы рядом с ними⁷⁴.

De même lorsqu'elle commente le livre de Georgette Leblanc, Zinovieva-Annibal prend ses distances :

Intéressante, cette nouvelle qui traite de l'influence libératrice de l'auteur sur la vie d'une jeune fille – presque exceptionnelle en tant que signe des temps, en tant que moment du mouvement féministe. En elle se révèle l'esprit même du féminisme, peut-être même en dehors des intentions de l'auteur comme s'il ne s'était pas rendu compte du signal de guerre qu'il soulevait.

Интересно это повествование об освободительном влиянии автора на жизнь молодой девушки – почти исключительно как знамение времени, как момент феминистского движения. В нем выявилась самая душа феминизма, быть может даже помимо намерений автора как бы не осознавшего военного знамени, им поднятого⁷⁵.

Ce qui ne l'empêche pas de s'intéresser au mouvement, comme en témoigne le programme du premier congrès panrusse des femmes (*pervij vserossijskij ženskij s'ezd*) organisé en 1908, document conservé parmi les manuscrits et cahiers de Zinovieva-Annibal, dans les archives de Viacheslav Ivanov à Moscou⁷⁶. Le programme du congrès confirme que les revendications sont centrées sur l'égalité des droits politiques et les actions pour l'accès à l'éducation et lorsque le document désigne des maîtres à penser dans la littérature russe, ils sont exclusivement masculins : « Pissarev, Dobrolioubov, Tchernychevski, Saltykov, Tourguenev, Ostrovski » pour les années 1860-1870 et « Tostoï et Tchekhov » pour les contemporains. Le mouvement des femmes ne s'applique pas à la littérature.

Quant aux féministes du XX^e siècle, elles considèrent des leurs les femmes dont les œuvres, comme celle de Zinovieva-Annibal, apportent un

⁷⁴ GIPPIUS Z., Lettre de mars 1917, citée par Kirsti Ekonen (*Tvoreč, sub'ekt, ženščina... op.cit.*, p. 58) et Catriona Kelly.

⁷⁵ ZINOV'eva-ANNIBAL L., « Georgette Leblanc, Le choix de la vie », *Vesy*, 1904, n°8, p. 60.

⁷⁶ Voir le Programme du Premier congrès panrusse des femmes (*Pervij vserossijskij ženskij s'ezd*) qui s'est réuni le 10(23) décembre 1908, à Saint-Pétersbourg, RO RGB, f.109, k.46, ed.xr.35.

souffle de liberté, ouvrent la voie à une exploration en profondeur de l'identité. Le discours symboliste qui assigne la femme au subconscient et à la sexualité, joue un double rôle, réducteur d'une part mais aussi propice à de nombreuses découvertes, d'autant que cette idéologie se développe dans une atmosphère de nietzschéanisme où règne Dionysos. Comme le souligne Kirsti Ekonen, le féminisme de Zinovieva-Annibal se manifeste dans son travail sur l'identité et non dans un engagement auprès des mouvements féministes de son époque.

Ecrire des articles littéraires dans des revues élitistes ne suffit pas, il faut aussi publier soi-même et obtenir l'attention des critiques, un mur qu'il n'est pas facile de franchir. Zinovieva-Annibal commence par une œuvre dramatique, *Les Anneaux (Kol'ca)*. Viatcheslav Ivanov annonce la pièce dans une sorte d'article-préface précédant sa publication et sa mise en scène, Gueorgui Tchoukov écrit ensuite une critique. Cet encadrement puissant laisse penser que le choix de Zinovieva-Annibal est cette fois piloté. Le genre poétique est très investi par les symbolistes et Viatcheslav Ivanov lui-même est en train de s'y positionner, les nouvelles en revanche appartiennent plutôt à une forme qu'affectionnent les réalistes, reste le théâtre qui fait partie des renaissances artistiques à opérer, que Viatcheslav Ivanov appelle de ses vœux. Zinovieva-Annibal va s'inscrire dans ce cadre. Les commentaires de Gueorgui Tchoukov confirment cette interprétation⁷⁷. Sur quarante lignes de texte, il commence par en consacrer une dizaine à expliquer sa propre conception du monde : l'appartenance de l'individu au cosmos, sa nécessaire révolte pour la liberté, et les illusions de l'amour terrestre qui n'échappe à la mort qu'en partageant la souffrance de l'univers, ce qui est l'essence du théâtre. Suivent une autre dizaine de lignes qui rappellent le contenu de la préface publiée par Viatcheslav Ivanov sur le nouveau théâtre, enfin Gueorgui Tchoukov conclut sur la pièce comme tentative de se rapprocher de la tragédie dionysiaque, en montrant le parcours de souffrances qu'endure une âme individuelle pour retrouver son lien perdu avec l'univers. Rien n'est dit ni sur les personnages, ni sur l'intrigue, ni sur l'écriture.

⁷⁷ ČULKOV G., « L.D. Zinov'eva-Annibal. *Kol'ca* », (L.D. Zinov'eva-Annibal. *Les Anneaux*) *Voprosy žizni (Questions de vie)*, n°6, SPb, 1905, p.258-259.

2.3. La conquête de l'autonomie

L'année 1907 inaugure un positionnement radicalement différent. Zinovieva-Annibal publie de nombreux textes : une pièce de théâtre, *L'Âne chantant* (*Pevučij osel*), une nouvelle, *Trente-trois monstres* (*Tridcat' tri uroda*), et un recueil de récits, *Bestiaire tragique* (*Tragičeskij zverinec*).

Ces trois textes apportent un éclairage décisif sur sa trajectoire d'écrivain et montrent à quel point elle souhaite affirmer sa présence d'une manière personnelle dans le champ littéraire. Les idées esthétiques et spirituelles symbolistes théorisées par Viatcheslav Ivanov ne sont plus présentes comme des modèles surplombants (*Les Anneaux*), elles sont parodiées (*l'Âne chantant*), donnent lieu à des jeux d'inversion (*Trente-trois monstres*), ou bien s'effacent au profit d'autres préoccupations (*Bestiaire tragique*).

Trente-trois monstres, qui a défrayé la chronique en tant que premier roman d'amour lesbien en Russie, est plutôt un travail parodique sur la question d'Eros comme voie d'accès à la création artistique, où l'on s'aperçoit que les élans amoureux produisent des résultats inverses de ceux promis dans *Le Banquet*. Cette question de l'élan amoureux occupe une place centrale dans la théorisation du processus créateur qu'essayent de décrypter les écrivains symbolistes, en mettant à contribution la mythologie et la philosophie grecques. A ce stade, il est important de noter que Zinovieva-Annibal opère une totale inversion, puisque l'amour homosexuel concerne ici deux femmes et que l'une des héroïnes se suicide tandis que l'autre retourne à la vie ordinaire. Est également parodiée la sublimation éternelle de la beauté par l'œuvre d'art : la jeune femme aimée pose devant trente-trois artistes peintres, mais les tableaux créés lui paraissent des « monstres » qu'elle répartit en deux catégories : les « maîtresses » (*ljubovnicy*) et les « Vierges-Marie » (*caricy*). Zinovieva-Annibal invente donc, en mêlant provocation et humour, des situations qui ébranlent les échafaudages théoriques du symbolisme, notamment concernant l'éternel féminin.

Ces thèmes se retrouvent avec des variations dans la pièce *L'Âne chantant*, critique résolument « humoristique » des idées prônées par Viatcheslav Ivanov et les symbolistes. Cette comédie, écrite d'après le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, porte le sous-titre de « mascarade satirique en quatre nuits » (*Satiričeskij maskarad v četirex nočax*) et contient de nombreuses références au cercle social auquel appartient Lidija Zinovieva-Annibal et à ses pratiques. Les deux personnages principaux sont Viatcheslav Ivanov alias Obéron, et Lidija Zinovieva-Annibal, alias Titania. Quant à l'âne chantant auquel Obéron propose une ascension sociale et spirituelle via Eros, c'est un poète, Sergueï Gorodetski (alias Ligueï), le jeune écrivain auquel le couple Ivanov a pensé pour expérimenter un amour plus ouvert, une union à trois. La pièce est une parodie très directe, et un acte audacieux d'écrivain lorsqu'on sait que Zinovieva-Annibal avait obtenu l'accord de Meyerhold pour jouer la pièce, après qu'il en eut écouté une lecture⁷⁸. La satire porte principalement sur l'amour d'Obéron pour Ligueï (poète transformé en âne chantant) et sur les arguments choisis pour le convaincre de céder à ses avances. Ces arguments sont des allusions directes à l'ascension spirituelle promise dans le discours platonicien, mais sont formulés de façon beaucoup plus pragmatique, tout cela n'étant finalement qu'un prétexte à l'assouvissement de désirs très charnels :

Laisse-moi t'enlacer. Viens avec moi sur cette couche !
 Oh, laisse-moi promener sur tes hanches élancées ma main timide
 Et poser mes lèvres sur tes lèvres
 Molles comme un fruit mûr
 Laisse-moi caresser de mes cils la soie de tes joues [...]

⁷⁸ BOGOMOLOV N. *Mixail Kuzmin : stat'i i materialy (Mixail Kuzmin : articles et documents)*, Moskva, Novoe Litaraturnoie Obozrenie, 1995. L'auteur cite la lettre de ZINOV'EVA-ANNIBAL L à Val'ter Nuvel et Mixail Kuzmin du 24 juillet : « Dites-lui que j'ai lu " L'Âne " dans son entier à Mejerxol'd et qu'il a affirmé qu'il devait sans faute le monter cette saison, pourvu que Véra Fedorovna ne s'y oppose pas. J'étais très heureuse d'entendre qu'il écrirait la musique. S'il le veut, je peux lui envoyer une copie de toute la fin. (Скажите ему, что я читала всего «Осла» Мейерхольду и он уверял, что он непременно должен пойти у него в этом сезоне, если только не воспротивится Вера Федоровна. Я очень была счастлива слышать, что он пишет музыку. Если он хочет, то на днях могу выслать ему копию всего конца.). Nikolaï Bogomolov précise que l'avis attendu est celui de Vera Fedorovna Komissarževskaja et que Vsevolod Mejerxol'd lui a adressé une lettre dans laquelle il lui transmet l'acte I de la pièce en lui indiquant qu'il a eu lecture de l'ensemble. (MEJERXOL'D V. *Perepiska (Correspondance)*, Iskusstvo, 1976, p.103).

En m'aimant tu deviendras un demi-dieu
Je te ferai pousser deux ailes puissantes [...]
J'ai promis de libérer le dieu en lui [l'âne].

Позволь обнять тебя. Ко мне, на ложе!
О, дай по бедрам стройным провести
Рукою робкой и губами губы
Отвислые, как спелый плод, лобзать,
Ресницами дай шелк ланит ласкать. [...]
Меня любя, ты станешь полубогом.
Два сильных выращу тебе крыла [...]
Освободить в нем (осле) бога я клялся⁷⁹.

Les autres personnages du texte, qui sont poètes ou philosophes, sont également agités par leurs désirs, et se comportent avec une grande brutalité à l'égard des femmes, qu'ils considèrent comme des proies.

Trois ou quatre années séparent la publication des *Anneaux* de celle de *l'Âne chantant* mais la distance prise par rapport au « nouveau théâtre », au dithyrambe et au discours symboliste sur l'amour est considérable. Le fait que ce soit autour de la thématique de l'amour que cette distance advienne prend une signification particulière dans le contexte de publication du texte, comme le dit Jenifer Presto :

For many of the women Symbolists, becoming a writer was intimately connected with reconfiguring the amorous scripts of the period and resisting identification with, though not the power of, the muse. And, in doing so, they paved the way for important creative experiments of later women writers in Russian Modernism⁸⁰.

Le troisième texte, *Bestiaire tragique*, occupe une place à part, à la fois par sa thématique, sa structure et son écriture.

L'auteur choisit de parler de l'identité en construction d'une petite fille. Il s'agit là, à l'évidence, d'un texte qui puise dans la biographie de son auteure. Youli Aïkhenvald, célèbre critique de l'époque, publie un long article dans lequel il exprime son indignation concernant des thématiques non conformes aux

⁷⁹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Pevučij osel*, édition consultée MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka*, op.cit, p.170. Première édition complète in *Teatr* n°5, 1993.

⁸⁰ PRESTO J., « Women in Russian Symbolism, beyond the algebra of love », art.cit., p.149.

bonnes mœurs, tout particulièrement la vision très novatrice d'une enfant qui n'est pas plongée dans l'innocence habituelle des bons sentiments :

Il [ce livre] se présente comme des souvenirs d'enfance et d'adolescence [...] mais déformés par l'esprit très particulier, désaxé, et non totalement sincère d'une femme contemporaine. [...] et l'héroïne de Madame Annibal, dès son enfance s'est fortement éloignée de la norme psychologique, et l'enfant que nous voyons se dessiner sous nos yeux est assurément promis à un futur fertile en tragédie et sauvagerie.

Она [книга] представляет собою воспоминания детства и отрочества...[...] а преломившаяся через странную, изломанную, не совсем искреннюю душу современной женщины. [...] и в детстве своем героиня г-жи Аннибал уже далеко уклонялась от психологической нормы, и перед нами вырисовывается такой ребёнок, который определенно сулил в будущем и много трагичности, и много зверинца⁸¹.

Mais ces remarques n'empêchent pas Youli Aïkhenvald de faire l'éloge du livre, puisqu'il commence même son article en regrettant que la rumeur d'exotisme qui entoure les éditions Ory ne détourne l'attention du lecteur de « ce livre remarquable » (*otmečatel'naja kniga*). Il conclut sur les qualités littéraires du texte :

Ce livre talentueux est riche par son contenu et ses atmosphères, sa poésie et son réalisme, qui dévoile les recoins les plus cachés, parfois honteux d'un cœur débridé d'enfant, et s'il n'est pas indispensable dans son entier [...] malgré cela, beaucoup de choses dans cette confession touchent en chacun de nous des cordes sensibles qui entrent en résonance.

Богата содержанием и настроениями, поэзией и действительностью, эта талантливая книжка, раскрывающая самые потаенные, иногда стыдные уголки необузданного детского сердца, и если она не вся обязательна [...] то все же многое в этой исповеди затрогивает в каждом из нас родственные, созвучные струны⁸².

Alexandre Blok publie lui aussi une critique de *Bestiaire tragique* où il n'est question que de qualités littéraires, d'esthétique, et s'agissant de l'auteure, s'il en parle au féminin, ce n'est pas en utilisant un vocabulaire minoratif,

⁸¹ АЙХЕНВАЛДЪ Ю., «“L. Zinov'eva-Annibal. Tragičeskij zverinec“. Rasskazy, Ory, 1907 », in *Russkaja Mysl' (La pensée russe)*, 1907, n °8.

⁸² АЙХЕНВАЛДЪ Ю., *ibidem*, p.149.

comme le faisait Zinaïda Guippius en parlant de Madame Zinovieva-Annibal (*gospoža*). Il utilise tout simplement le mot « écrivaine » (*pisatel'nica*) et reprend ensuite la signature de l'auteure : Zinovieva-Annibal. Et lorsqu'il évoque plus en détail les caractéristiques de son œuvre, il parle de toutes les voix qu'elle a su exprimer, barbare, enfant, femme, non pas pour l'enfermer dans un genre, mais en considérant toutes ces identités comme émanant d'un auteur singulier, concret, qui est un individu à part entière :

Dans son dernier livre, l'écrivaine s'est emparée des mots, ces mots qu'elle a choisis pour elle-même dans le gouffre de la langue, qu'elle a cherchés en révoltée et qu'enfin elle a domptés comme des chevaux sauvages ; ce sont des mots au sujet de ce qui est oublié et effrayant, que nous fuyons parce que cela chante la liberté, siffle comme le vent dans les oreilles. Tout le livre parle de la révolte, de l'ivresse, de la jeunesse, de l'amour du corps, de la pitié des animaux et de la criminalité des hommes. On aime à parler de cela avec raffinement. Zinov'eva-Annibal, elle, en a parlé comme une barbare, avec l'audace d'un enfant, le mystère et la simplicité d'une femme, comme peut en parler un homme qui n'a pas transmis quelque chose d'absolument nécessaire. C'est la raison pour laquelle le recueil de récits *Bestiaire tragique*, de manière égale, émeut les âmes simples et retient l'attention de ceux qui se sont usés sous le fardeau du travail littéraire.

В последней книге, писательница овладела словами-теми словами, которые она избрала себе в бездне языка, которых искала мятежно и наконец обузда, как диких коней; это слова о забытом и страшном, которого мы дичимся, потому, что оно поет о свободе, свистит как ветер в уши. Вся книга говорит о бунте, о хмеле, молодости, о любви тела, о звериной жалости и о человеческой преступности. Об этом любят говорить утонченно. Зиновьева-Аннибал сказала об этом как варвар, по-детски дерзостно, по-женски таинственно и просто, как может сказать человек чего-то единственно нужного не передавший. Оттого, книга рассказов «Трагический зверинец» одинаково волнует простые души и останавливает внимание одряхлевших под бременем литературного опыта⁸³.

Le parcours d'écrivain de Zinovieva-Annibal a commencé lorsqu'elle n'avait pas encore vingt ans et a subi bien des péripéties. L'énergie et le courage que l'auteure a déployés dans sa vie personnelle pour ne pas se laisser enfermer dans des situations qui limitaient sa capacité d'action ou ne lui offraient aucune satisfaction, l'ont parfois absorbée au détriment de son activité d'écriture. Mais

⁸³ BLOK A., « Literaturnye Itogi 1907 goda » (Bilans littéraires de l'année 1907) in *Sobranie sočinenij v šesti tomah*, Pravda, Moskva, 1971, t.5, p.206.

il est clair que, dès qu'elle en retrouve la possibilité, elle se consacre à son travail d'écrivain.

Chapitre 3.

Multiplicité des portraits

Le processus général de marginalisation lié au genre n'a pas épargné Zinovieva-Annibal, et le discours symboliste sur le féminin y a ajouté ses effets. Elle a joué un rôle mondain très en vue auprès de Viatcheslav Ivanov durant leurs quatre années de vie pétersbourgeoise, et Andreï Biely parle à son sujet d'un véritable mythe : « On parlait beaucoup d'elle. Un mythe s'est forgé autour d'elle. » (*o nej i tak govorili mnogo. Vokrug nej sozдалos' mifotvorčestvo*)⁸⁴.

Les portraits d'elle qui circulent, Diotime ou Ménade, ignorent presque totalement son activité littéraire, mais ils sont tenaces parce qu'ils correspondent parfaitement aux conceptions symbolistes, ambivalentes, du « féminin » et sont le plus souvent l'œuvre d'auteurs célèbres. Ils reflètent également les rumeurs circulant à l'époque sur les pratiques licencieuses des habitués de la Tour. Au fil du temps, ces images ont été reprises par tous les commentateurs et historiens de la littérature russe. Seule la critique soviétique a préféré procéder à une élimination totale.

Mais Zinovieva-Annibal a réussi à jouer les poissons torpilles, à écrire des textes qui ont provoqué des réactions fortes et qui, tels des bouteilles à la mer, ont suscité de nouveaux lecteurs à la fin du XX^e siècle et élargissent encore leur audience au XXI^e siècle.

⁸⁴ BELYJ A., « Zinov'eva-Annibal », *Pravda Živaja*, 1907, n°1, 27 okt., cité par NIKOLSKAJA T., « Tvorčeskij put' L. D. Zinov'evoj-Annibal », art.cit., p.133.

3.1. L'hôtesse de la Tour⁸⁵ éclipse l'auteure

Contrairement à sa collègue Zinaïda Guippius, Zinovieva-Annibal ne multiplie pas les masques dans ses apparitions publiques. Elle s'installe avec Viatcheslav Ivanov à Saint-Pétersbourg en 1905, dans un lieu d'habitation exceptionnel dont elle décrit le charme à sa fille :

Nous avons trouvé un appartement étonnant qui, bien qu'il n'ait que quatre pièces, est si spacieux que vous pourriez tous y loger. [...] En regardant par ses fenêtres, on a l'impression de vivre dans le parc lui-même et que toute la ville s'étend sous les yeux, et la Neva, et le lointain [...] Et tous ses murs sont semi-circulaires. Nous nous y installons le 25 juillet⁸⁶.

Zinovieva-Annibal devient l'organisatrice de réunions culturelles qui rassemblent les élites intellectuelles du moment, quelles que soient leurs convictions, ce que Viatcheslav Ivanov appelle « l'orchestre polyphonique de la création »⁸⁷.

A la différence des salons de Diaghilev, de Rozanov ou des Merejkovski, elles [les réunions] étaient accessibles non pas seulement à un cercle restreint de gens partageant les mêmes idées, mais à des gens de points de vue idéologiques et esthétiques différents.

В отличие от салонов Дягилева, Розанова или Мережловских, они [собрания] были доступны не только для замкнутого круга единомышленников, но и для людей различных идеологических и эстетических взглядов⁸⁸.

Sa façon de recevoir, d'être présente dans ces soirées, de rendre possibles des échanges entre personnalités et points de vue opposés, est saluée

⁸⁵ L'expression « La Tour » désigne dans les textes de tous les contemporains, comme dans ceux des commentateurs ultérieurs, le cercle qui se réunissait, autour des Ivanov, en référence à leur appartement en rotonde de la rue Tavričeskaja à Saint-Pétersbourg.

⁸⁶ Lettre de L.D. Zinov'eva-Annibal à V.K. Svarsalon à Genève, de juin 1905, RGB, f. 109, 24.24, 1.33 ob. Citée par ŠIŠKIN A., « Le Banquet Platonicien et Soufi à la "Tour" pétersbourgeoise..., *op.cit.* traduit par Claire de Morsier Praz, p.20.

⁸⁷ ŠIŠKIN A., *Ibidem*.

⁸⁸ BERDJAËV N., 1992, 321, cité par ŠAXADAT Š., « Iskusstvo Žizni, Žizn' kak predmet èstetičeskogo otnošenija v russoj kul'ture XVI-XX vekov » (L'art de la vie, la vie comme objet de relation esthétique dans la culture russe du XVI^e au XX^e siècle », *Novoe literaturnoe Obozrenie*, Moskva, 2017, p.374-385.

par tous. Chacun va la décrire, détailler ses tenues à l'antique et ses sandales, peu habituelles à l'époque des corsets, des manches bouffantes et des jupes à godets. Les commentaires vont se concentrer sur son caractère ou les relations amoureuses dans lesquelles l'implique son mari. Presque tous les grands écrivains vont apporter leur contribution à ces portraits et ce « mythe » va occuper tout l'espace, occultant totalement l'œuvre littéraire personnelle et les commentaires suscités par les textes.

Les portraits de l'hôtesse de la Tour sont tout à fait élogieux et rappellent les subtiles analyses des frères Goncourt sur l'art de la conversation porté par les femmes qui tenaient salon au XVIII^e siècle. Décrivant l'une d'elles, ils écrivent :

[...] elle donnait le ton à la conversation, elle apprenait à louer sans emphase et sans fadeur, à répondre à un éloge sans le dédaigner ni l'accepter, à faire valoir les autres sans paraître les protéger ; elle entraînait et faisait entrer ceux qu'elle s'agrégeait dans ses mille finesses de la parole, du tour, de la pensée, du cœur même, qui ne laissaient jamais une discussion aller jusqu'à la dispute, voilaient tout de légèreté, et, n'appuyant sur rien plus que n'y appuie l'esprit, empêchaient la médisance de dégénérer en méchanceté.⁸⁹

Le portrait que propose Nikolai Berdiaev s'inscrit dans les représentations contrastées du féminin typiques de la culture russe de l'Âge d'argent, et il met l'accent sur la nature « sauvage » du féminin :

L.Zinovieva-Annibal était l'âme, l'esprit des « mercredis Ivanoviens ». Elle ne parlait pas beaucoup, ne délivrait pas d'analyses conceptuelles, mais créait une atmosphère de féminité talentueuse, dans laquelle se déroulaient nos échanges, toutes nos conversations. L. Zinovieva-Annibal était d'une nature complètement différente de celle de Viatch. Ivanov, plus dionysienne, plus impétueuse, impulsive, révolutionnaire par tempérament, spontanée, poussant sans cesse vers l'avant et vers le haut. Cette nature toute féminine associée à l'académisme raffiné de Viatch. Ivanov, qui intégrait et combinait une trop grande quantité de choses en lui-même, et qui était difficile à saisir dans ses convictions personnelles et ultimes, générait une talentueuse atmosphère d'échange, imprégnée de poésie, qui ne rejetait ni ne repoussait rien ni personne.

⁸⁹ GONCOURT de E et J. *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, G. Charpentier, 1882, p.63. Consultable en ligne, URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1148903>

Душой, психеей «Ивановских сред» была Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Она не очень много говорила, не давала идейных решений, но создавала атмосферу даровитой женственности, в которой протекало все наше общение, все наши разговоры. Л. Д. Зиновьева-Аннибал была совсем иной натурой, чем Вяч. Иванов, более дионисической, бурной, порывистой, революционной по темпераменту, стихийной, вечно толкающей вперед и ввысь. Такая женская стихия в соединении с утонченным академизмом Вяч. Иванова, слишком многое принимающего и совмещающего в себе, с трудом уловимого в своей единственной и последней вере, образовывала талантливую, поэтически претворенную атмосферу общения, никого и ничего из себя не извергавшую и не отталкивающую⁹⁰.

D'ailleurs le même Nikolai Berdiaev, cité par Kirsti Ekonen lorsqu'elle insiste sur le rôle des réunions de la Tour, creuset de la culture russe et même européenne de cette époque, remarque que

[...] les réunions ne pouvaient continuer sans elle, c'est-à-dire ni pendant sa maladie, ni après sa mort.

[...] собрания не могли продолжаться без неё, т.е. во время её болезни и после её смерти⁹¹.

Malgré cela, Zinovieva-Annibal reste une « fonction » dans l'équation célèbre de son mari, selon l'expression utilisée par Jenifer Presto⁹² qui l'emprunte à Lioubov Mendeleieva, jeune épouse d'Alexandre Blok, lorsqu'elle décrit dans ses mémoires la façon dont son entourage la percevait :

La femme d'Al. Al. (Alexandre Alexandrovitch Blok) et soudain...! - ils savaient comment je devais être, parce qu'ils savaient à quoi était égale ma « fonction » dans l'équation du « poète et sa femme ». Mais je n'étais pas une « fonction », j'étais un être humain, et souvent moi-même je ne savais pas à quoi j'étais égale, et encore moins à quoi était égale « la femme du poète » dans cette célèbre équation. Il arrivait souvent que ce soit égal à zéro, et alors je cessais d'exister comme fonction et je m'évadais par la pensée dans mon existence à moi, d' « être humain ».

Жена Ал.Ал. (Блока) и вдруг...! - они знали какая я должна быть, потому что они знали, чему равна « функция » в уравнении - поэт и его жена. Но я была не « функция », я была человек, и я-то часто не знала, чему я равна, тем более чему равне "жена поэта" в пресловутом уравнении. Часто бывало, что нулю, и так как я

⁹⁰ BERDJAEV N. « Ivanovskie sredy », art.cit.

⁹¹ EKONEN K., « Diotima rossijskaja.. », art.cit., p. 36.

⁹² PRESTO J., « Women in Russian Symbolism: beyond the algebra of love », art.cit.

переставала существовать, как Функция, и я уходила с головой в свое « человеческое существование »⁹³.

Nikolaï Berdiaev, lorsqu'il décrit Zinovieva-Annibal, ne la voit que par rapport à son mari et il passe en revue toutes les fonctions que la muse remplit par rapport au poète, combinant les différentes facettes de la féminité distinguées par Kirsti Ekonen⁹⁴, qui qualifie la muse de « fonction intégrale » en reprenant la métaphore de Lioubov Blok. Zinovieva-Annibal est, en premier lieu, l'atmosphère, en quelque sorte le terreau, la chair (*plot' iskusstva*) qui stimule l'échange et la production des idées, sans en produire elle-même. Elle est également une partie d'un couple complémentaire (*čast komplementarnoj pary*) dont elle représente l'élément fougueux, la force naturelle élémentaire (*stixija*), spontanée, qui s'allie au raffinement de la pensée, représenté par son mari, l'élément actif masculin. Zinovieva-Annibal dans ces mercredis de la Tour, en dispensant une atmosphère féminine, poétique, joue également le rôle de Miroir, donnant accès à un subconscient incontrôlé, à ce qui habituellement reste caché.

Zinovieva-Annibal connaît sans doute les bruits qui circulent sur les soirées de la Tour, les comportements sexuels très libres, voire les orgies qui s'y déroulent, et il semble qu'elle joue avec cette image sulfureuse, notamment dans *Trente-trois monstres* où Véra commente ses choix vestimentaires de la façon suivante :

Voici mes tuniques.

Je les porte sur mon corps nu. Cela me plaît ainsi : dans ces vêtements, je suis si grande, si souple et légère, comme nue. Et à mes pieds nus, des sandales.

Это мои хитоны.

Ношу их на голое тело. Мне это нравится: я в них такая высокая и гибкая, и легка, как нагая. На босую ногу сандалии⁹⁵.

⁹³ BLOK-MENDELEEVA L., *I byli i nebylitsy o Bloke i o sebe (Ce qui a été et n'a pas été au sujet de Blok et de moi-même)*, première édition 1929. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_02401.shtm

⁹⁴ EKONEN K., *Tvoreč, sub'ekt, ženščina... op.cit.*, p.100-103.

⁹⁵ ZINOV'eva ANNIBAL L., *Tridsat' tri uroda*, première édition Ory, SPb, 1907. Edition consultée : *Tragičeskij zverinec, Vodolej*, Tomsk, 1997, p.141-142.

Un artiste invité, ami de Léon Bakst, s'inscrit d'ailleurs en faux, dans ses Mémoires, sur la réalité de ces orgies :

Les invités des mercredis restaient parfois jusqu'au petit matin. Lidia Dmitrievna qui affectionnait les tuniques et les péplums, rouges ou blancs, préférait aux divans et aux fauteuils les tapis, sur lesquels de nombreux invités se regroupaient et s'allongeaient entourés de coussins. Je me souviens ce qu'il en était à l'arrivée de Brioussov qui, s'asseyant sur un tapis dans une pose napoléonienne, lisait ses vers funestes, et on baissait la lumière. Mais bien sûr cela ne menait pas à des « encensoirs », ni surtout à de quelconques « orgies », au sujet desquelles circulaient des rumeurs à propos de la « Tour ».

Гости на « средах » оставались иногда до раннего утра. Лидия Дмитриевна, любившая хитоны и пеплумы, красные и белые, предпочитала диванам и креслам ковры, на которых среди подушек многие группировались и возлежали. Помню, так было при приезде Брюсова, который, сидя на ковре в наполеоновской позе, читал свои зловещие стихи, и свет был притушен. Но до « кадилниц » и тем более до каких-то « оргий », о чем ходили слухи, в « башне », разумеется, не доходило⁹⁶.

Un cercle plus limité, au nom prometteur de Gafiz défraye également la chronique pétersbourgeoise⁹⁷. Viatcheslav Ivanov souhaite avec ce groupe plus restreint, uniquement masculin, aller plus loin dans sa recherche sur la création artistique et l'accès au divin. La seule femme invitée est Zinovieva-Annibal, alias Diotime⁹⁸. Ce surnom est emprunté au *Banquet* de Platon, où Socrate rapporte les propos d'une femme philosophe, Diotime, savante sur la question d'Eros. Zinovieva-Annibal n'utilise elle-même que très rarement ce surnom, pour signer des lettres à des amis. On peut légitimement penser qu'il désigne un rôle qui lui

⁹⁶ DOBUŽINSKIJ M., *Vospominanija, Vstreči s pisateljami i poètami, Vjačeslav Ivanov i "Bašnja"*, éd. G. Čugunov, Moskva Nauka, 1987, p 273. Le mot d' « encensoir » qui appartient au vocabulaire religieux, biblique, est sans doute une allusion à la consommation de narcotiques par inhalation, sous forme de fumée.

⁹⁷ Du nom du poète persan Hafiz « chez lequel la sagesse, la poésie, l'amour et le sexe se confondent », voir ŠIŠKIN A., « Le Banquet Platonicien et Soufi à la "Tour" pétersbourgeoise... », art.cit., p. 46. Goethe admirait ce poète oriental pour son esprit libre accueillant à la fois les plaisirs et les souffrances de la vie. Nietzsche le cite dans *Par delà le bien et le mal* (198) en l'associant précisément à Goethe pour avoir tous deux courageusement redonné droit de cité aux passions. Le groupe Gafiz créé par Vjačeslav Ivanov, à la différence des soirées du mercredi, est uniquement composé d'invités, parmi lesquels Konstantin Somov, Mixail Kuzmin, Val'ter Nuvel', Lev Bakst et Sergej Gorodeckij.

⁹⁸ ŠIŠKIN A., "Le Banquet Platonicien et Soufi à la "Tour" pétersbourgeoise... », art.cit., p.45-48.

est assigné et qu'elle accepte d'endosser dans les réunions, mais qu'elle ne reprend pas à son compte, ne s'y sentant pas identifiée. C'est d'ailleurs ainsi que l'analyse Kirsti Ekonen rappelant que Diotime, dans *le Banquet*, ne prend la parole que par la bouche de Socrate⁹⁹.

Si l'organisation d'orgies est une rumeur¹⁰⁰, les expériences d'élargissement de l'amour pour un seul (*ljubov' k odnomu*) sont une réalité attestée par la correspondance de Zinovieva-Annibal. Elle a effectivement partagé ou accepté de partager des tentatives de triangle amoureux dans lesquels son mari prenait un nouveau partenaire, tout d'abord le poète Sergueï Gorodetski puis la jeune artiste peintre Margarita Sabachnikova. Ces épisodes ont laissé des traces dans les portraits transmis à la postérité, mais surtout dans ses œuvres.

Durant toute la deuxième partie du XX^e siècle, les principales histoires de la littérature russe publiées en Russie comme dans le monde occidental, véhiculent des portraits de Zinovieva-Annibal qui l'inscrivent d'emblée dans l'ombre de son mari et non comme un écrivain à part entière¹⁰¹. Les historiens de la littérature, Vassili Koulechov lui-même, qui a pour ambition de ne pas se limiter aux grands noms traduits dans toutes les langues et prétend faire sortir de l'ombre d'autres auteurs significatifs pour la littérature russe à la frontière du XIX^e et XX^e siècles, ne cite que trois écrivaines : Zinaïda Guippius, Marina Tsvetaeva et Anna Akhmatova¹⁰². Dans les histoires de la littérature russe

⁹⁹ EKONEN K., « Diotima rossijskaja... », art.cit.

¹⁰⁰ Les rumeurs font d'ailleurs penser à ce « Club physique » moscovite que cite Leonid HELLER in « A la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité », *Revue des Etudes Slaves*, 64-4, p.583-602, 1992 : « les associés, admis par un concierge qui les (les invités) connaissait se déshabillaient dans un cabinet et entraient nus dans la salle de séance, qui était obscure et où chacun palpait, fourrageait et opérait au hasard, sans savoir à qui il avait à faire. ». Anecdote rapportée par Charles Fourier.

¹⁰¹ Pour les Anglo-saxons voir MIRSKY D., *A History of Russian Literature : comprising "A History of Russian Literature" and "Contemporary Russian Literature"*, éd. Francis J. Whitfield, London, 1949, voir également TERRAS V., *A History of Russian Literature*, New Haven, London, Yale university press, 1991. Pour la France voir ETKIND E., NIVAT.G, SERMAN I, (et al). *Histoire de la littérature russe, Le XX^e siècle l'Âge d'argent*, (op.cit.) et pour l'Italie LO GATTO E., *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, traduit de l'italien par M. et A.-M. Cabrini, Desclée de Brouwer, Paris, Bruges, 1965.

¹⁰² KULEŠOV V., *Istorija russckoj literatury X-XX veka*, Moskva, "Russkij Jazyk", 1989.

anglo-saxonnes¹⁰³ comme dans celle de Lo Gatto¹⁰⁴ en Italie, Zinovieva-Annibal n'est mentionnée qu'à propos de Viatcheslav Ivanov, et uniquement comme épouse, sans que soit évoquée sa production littéraire.

La consultation des index de ces mêmes histoires littéraires publiées au XX^e siècle renvoie, pour le nom de Zinovieva-Annibal, à des pages consacrées à de « grands » écrivains : Nikolai Berdiaev, Alexandre Blok, Mikhaïl Kouzmine, Fiodor Sologoub, Andreï Biely et d'autres qui ont décrit les soirées passées à la Tour et la maîtresse de maison, ses tenues, ses traits de caractère et son comportement¹⁰⁵.

L'histoire de la littérature russe de Ettore Lo Gatto ne mentionne Zinovieva-Annibal que dans les chapitres concernant Viatcheslav Ivanov :

Sa première femme, Lidija Dmitrievna Zinoveva-Annibal (morte en 1907), auteur de drames symbolistes et de nouvelles impressionnistes à la manière de Sologoub, fut l'âme des fameux "mercredis" ivanoviens, qui rassemblèrent autour du poète les meilleurs esprits de son temps¹⁰⁶.

Le nom cité n'est ni celui de l'état civil, ni celui qu'elle s'est choisi en tant qu'écrivain, puisqu'elle n'utilise jamais la référence au prénom de son père (*Dmitri / Dmitrievna*) lorsqu'elle publie un texte. Son rôle d'animatrice est souligné, puisqu'elle est « l'âme » des mercredis de la Tour, dont Viatcheslav Ivanov reste l'esprit. Pour une fois, ses écrits personnels sont mentionnés, mais immédiatement caractérisés soit comme correspondant à un modèle générique (« drames symbolistes »), soit comme étant conformes au modèle d'un auteur masculin célèbre (Fiodor Sologoub) qui peut seul servir de référence.

¹⁰³ TERRAS V., *A History of Russian Literature*, op.cit., et MIRSKY D., *A History of Russian Literature : From Its Beginnings to 1900*, op.cit.

¹⁰⁴ LO GATTO E., *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, op.cit.

¹⁰⁵ Andrej Bielij, par exemple, décrit les tenues à l'antique que porte Zinov'eva-Annibal, l'appelle Ménade, quant à Nikolai Berdjajev (cité par Marija Mixajlova in « Žizn' i Smert' russkoj menady », art.cit.) il insiste sur le tempérament « dionysiaque » de Zinov'eva-Annibal en l'opposant avec humour au travail intellectuel déployé par Vjačeslav Ivanov : « par nature de loin plus proche du dionysisme que son savant mari, qui n'en était pas au premier ouvrage écrit sur ce dieu joyeux et tempétueux » (натурой, едва ли не более близкой дионисизму чем ее ученый муж, написавший об этом веселом и грозном боге не одну работу).

¹⁰⁶ LO GATTO E., *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, op.cit., p.640.

Quant à l'histoire de la littérature russe d'Efim Etkind, Georges Nivat et Ilya Serman, on y trouve quelques lignes consacrées à Zinovieva-Annibal, dans l'article sur Viatcheslav Ivanov qui mentionne sa deuxième femme :

Cette dernière (Zinovieva-Annibal), dotée d'une nature riche, ne put, durant sa courte vie, tirer partie de tous ses dons, mais son œuvre, en particulier un recueil de nouvelles intitulé *Le Bestiaire tragique* (*Tragičeskij zverinec*, 1907), restera dans la littérature russe¹⁰⁷.

Vasily Rudich, auteur de l'article tient compte des témoignages sur les talents de Zinovieva-Annibal, mais les attribue à la nature, et évoque « son œuvre » de façon élogieuse, en citant même un titre, *Bestiaire tragique*, sans le ramener à des modèles, mais en le transformant en recueil de nouvelles. Peut-être la critique d'Alexandre Blok a-t-elle été lue et a produit son effet.

Il faut attendre les dernières années du XX^e siècle pour que Zinovieva-Annibal réapparaisse y compris en Russie et devienne un sujet d'études pour ses propres œuvres et non pas comme muse ou inspiratrice d'Ivanov¹⁰⁸.

3.2. Les risques et les bénéfiques du scandale

L'intérêt pour les portraits de la Tour a pris le pas sur l'intérêt pour l'œuvre et les échos qu'elle a suscités. Une exception pourtant, la nouvelle *Trente-trois monstres*, publiée en 1907, qui a contribué à faire échapper Zinovieva-Annibal à l'oubli. D'abord interdite, l'œuvre a connu trois éditions successives et a remporté un grand succès auprès des lecteurs. C'est, ainsi que je l'ai déjà mentionné, la première œuvre littéraire publiée par une femme en Russie dont la trame retrace une tragique histoire d'amour entre deux femmes. Le critique Grigori Novopoline s'indigne de l'immense succès que connaît la nouvelle :

¹⁰⁷ RUDICH V., « Viatcheslav Ivanov », traduit du russe par Anne de Pouvoirville, in ETKIND E., NIVAT.G., SERMAN I., (et al), *Histoire de la littérature russe, Le XX^e siècle l'Âge d'argent, op cit.*, p.170.

¹⁰⁸ MIXAJLOVA M., « Lica i maski ruskoj ženskoj kulture Serebranovo veka », art.cit.

33 monstres n'en a pas moins connu un succès extraordinaire, qui a laissé loin derrière celui de Tostoï, de Gorki et d'Andreiev. Tant a été puissante, la réaction à cette effroyable tension d'esprit qu'a endurée l'intelligentsia dans les années tumultueuses 1904-1905 !

« 33 урода » имели тем не мене небывалый успех, они оставали далеко за собой Толстого, Горькаго, Андреева. Так велика была реакция тому странному напряжению духа, которое пережила интеллигенция в бурны 1904-1905 годы¹⁰⁹ !

La même année, Mikhaïl Kouzmine publie *Les Ailes (Krylija)*, un roman qui a aussi pour thème l'amour homosexuel, mais cette fois entre hommes et lié à l'amour de la beauté, à une relation entre esthètes, loin des turpitudes de la sexualité ordinaire et de la procréation.

Les critiques moralistes ont jugé la thématique de ces deux nouvelles tout à fait scandaleuse et dangereuse pour la jeunesse. Les écrivains symbolistes ont en revanche polarisé leurs reproches ou leurs moqueries sur le texte de Zinovieva-Annibal. Zinaïda Guippius se moque de l'ouvrage et de son auteur, dans la revue où elle tient une rubrique sur les nouvelles publications sous le pseudonyme masculin d'Anton Kraïni. Le titre qu'elle donne à son texte « Fosse commune » (*bratskaja mogila*) annonce clairement l'intention et le contenu est à l'avenant :

Une « production artistique » manque d'autant plus de talent, que l'auteur est candide. Telle est par exemple Madame Zinovieva-Annibal avec ses *Trente-trois monstres*, roman lesbien. Même un moraliste n'y verra aucune saloperie, il n'y parviendra pas tant il aura pitié de Madame Zinovieva-Annibal. Pourquoi a-t-elle écrit tout cela ! [...] Mais cette « dépravation » a captivé notre barbarie. C'est comme la mode des dents noires, celui qui a les dents blanches se les noircit par honte. [...] D'ailleurs, je le répète : elle est candide au fond, elle n'a fait que suivre les autres là où plus d'un cheval avait déjà pris le galop avec ses sabots, Madame Annibal n'a pas remarqué que les sabots de ces chevaux étaient fourchus.

Чем бездарнее такое «произведение искусства», тем автор его невиннее. Очень невинна, например, г-жа Зиновьева-Аннибал со своими «33-мя уродами», лесбийским романом. Даже моралист не почувствует там никаких «гадостей», не успеет, — так ему станет жалко г-жу Зиновьеву-Аннибал. И зачем ей было все это писать ![...] И далась же нашему варварству эта «порочность». Точно мода на черные зубы; у кого и белые — стыдливо чернят. [...] Впрочем,

¹⁰⁹ NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v russkoj literature, op.cit.*, p. 169-170.

повторяю: она невинна по существу; она только повлеклась за другими, туда, куда не один конь поскакал с копытом; г-жа Аннибал не заметила, что копыта у этих коней — раздвоенные¹¹⁰.

La misogynie ambiante imprègne visiblement les propos d'Anton Kraïni et ce(tte) dernier(e) rappelle avec insistance que l'auteur est une femme (*gospoža*). L'argumentation est par ailleurs ambiguë, puisque Zinaïda Guippius affirme à la fois que la nouvelle ne contient aucune « saloperie » (*gadost'*) et accuse l'auteure de jouer les dépravées, prête à tout pour acquérir la célébrité, alors qu'elle est une brave mère de famille plutôt naïve.

Andreï Biely pour sa part, dans le même numéro de la revue *Passage (Pereval)* publie un article sur chacun des ouvrages. Concernant *Les Ailes* de Mikhaïl Kouzmine, il ne ménage pas ses critiques, trouve le roman gorgé de prétention esthétique, mais accorde du talent à l'auteur pour une publication précédente. Quant à la *povest'* (petit roman ou grande nouvelle) *Trente-trois monstres*, Andreï Biely la juge extrêmement ennuyeuse et mal écrite, il insiste sur le thème de l'amour contre nature (*protivoestestvennaja ljubov'*) qui n'avait pas été évoqué pour *Les Ailes*, et sur l'illégitimité de l'auteur à traiter ce genre de sujet, reprenant la stigmatisation des femmes pour manque de profondeur culturelle et intellectuelle :

Il est dommage que des gens qui ne sont pas armés par une certaine cohérence intellectuelle, religieuse, psychologique ou esthétique, abordent les problèmes les plus difficiles et controversés de l'existence humaine. Et sans cette cohérence et cette profondeur l'intérêt du sujet est l'intérêt d'une mode. Et chaque mode a vite fait de lasser. Hier l'individualisme et l'anarchisme mystique, aujourd'hui « Eros », et quoi d'autre demain ?

Жаль, что к сложнейшим загадкам и противоречиям человеческой сущности подходят люди, не вооруженные никакой определенной идейной, мистической, психологической или эстетической цельностью. А без этой цельности и глубины интерес сюжета есть интерес моды. Но всякая мода надоедает быстро. Вчера

¹¹⁰ GIPPIUS Z., « Bratskaja mogila » (pod psevdonomom Anton Krajnin), in *Vesy*, 1907, n°7, p.61.

индивидуализм и мистический анархизм, сегодня „Эрос“ — что еще завтра¹¹¹ ?

Le scandale produit néanmoins des effets sur la postérité et cette *povest'* sauve Zinovieva-Annibal de l'oubli, puisque son nom apparaît dans l'Histoire de la littérature russe de Victor Terras, qui cite *Trente-trois monstres* dans le chapitre sur la prose de l'Âge d'argent comme « the first russian novel to feature lesbian love »¹¹². L'œuvre est mentionnée aux côtés de *Sanine* de Mikhaïl Artsybatchev et classée dans les textes plus ou moins pornographiques à succès éphémère que Victor Terras distingue des publications de Fiodor Sologoub *Un démon mesquin* (*Melkij Bes*) et d'Andreï Biely *Pétersbourg* (*Peterburg*) qui sont dignes d'entrer dans l'histoire de la littérature.

Provoquer le scandale a donc des avantages et peut même contribuer à se forger une image qui perdure pour la postérité. Un deuxième scandale aurait pu éclater en 1907, lorsque Zinovieva-Annibal a publié le premier acte de la comédie *L'Âne chantant* et que Meyerhold s'est engagé à la mettre en scène ¹¹³. La mort de Zinovieva-Annibal a mis fin au projet, mais Valéri Briousov avait senti le danger et déclenché l'alerte en engageant les symbolistes à garder leur sang froid devant cette divulgation à peine voilée de pratiques susceptibles de déconsidérer le mouvement.

L'image de la femme qui crée des scandales (*skandalistka*) produit encore des effets aujourd'hui, et en 2014 un éditeur russe publie à nouveau des œuvres de Zinovieva-Annibal en mettant en avant son image sulfureuse :

Trente-trois monstres, mémoires de la première auteure russe à scandale.

¹¹¹ BELYJ A., « L. Zinov'eva-Annibal. Tridsat' tri uroda. Povest' », in *Pereval*, n°5, 1907, p.53.

¹¹² TERRAS V., *A History of Russian Literature*, op cit., p 450.

¹¹³ Le premier acte de *L'Âne chantant* a été publié dans l'almanach *Cvetnik Or* (*Parterre des heures*), košnica pervaja, SPb., 1907. L'intégralité de la pièce qui comporte quatre actes a été publiée en 1993 dans la revue *Teatr*, n°5, mais on sait que les quatre actes étaient écrits en 1907, puisqu'une lecture avait été organisée pour Vsevolod Mejerxol'd qui projetait de représenter la pièce la saison suivante, comme il l'indique dans une lettre du 17 juillet 1907 adressée à l'actrice Vera Komissarževskaja.

Тридцать-три урода, Мемуары первой русской скандалистки¹¹⁴.

L'éditeur ajoute néanmoins que Zinovieva-Annibal est « l'étoile conductrice » (*putevodnaja zvezda*) de Tsvetaeva, affirmation hyperbolique à visée commerciale qui n'est pourtant pas totalement hors de propos, car des commentateurs autorisés confirment que Marina Tsvetaeva a lu Zinovieva-Annibal et s'est sentie en complicité avec elle :

En tous cas, lors d'une conversation avec Viatcheslav Ivanov en 1920, Tsvetaeva a dit de Zinovieva-Annibal : « J'adore son *Bestiaire tragique*, le diable qu'on y trouve, c'est tout moi ! ».

Во всяком случае. в 1920 году, разговаривая с Вяч. Ивановым, Цветаева о Зиновьевой -Аннибал скажет: « обожаю её *Трагический Зверинец*, - там "Чорт"- вылитая я !¹¹⁵».

Oser quitter le territoire assigné aux femmes des « thèmes simples et clairs » (*prostye, jasnye temy*), comme les qualifie Andreï Biely dans sa critique, peut élargir l'audience habituelle et stimuler de nouvelles créations originales.

Franchir la frontière présente cependant des dangers et peut faire tomber l'auteur dans la « littérature de masse », à laquelle les écrivains symbolistes et les critiques littéraires de renom n'accordent aucune attention. Le lectorat, en revanche, augmente avec l'essor d'une classe moyenne urbanisée et commencent à se faire jour "the sensational novels", comme les appelle Rosalind Marsh¹¹⁶. La plupart sont écrites par des femmes, et leur essor est d'ailleurs tout juste postérieur à 1907. Les titres les plus connus sont *Les clés du bonheur* (*Ključi sčastija*) d'Anastasia Verbitskaia publié en 1909, *La colère de Dionysos* (*Gnev Dionisa*) d'Evdokia Nagrodskaia édité en 1911, et enfin *Une femme sur la croix* (*Ženščina na kreste*) d'Anna Mar en 1916. L'atmosphère de nietzschéanisme qui imprègne son époque a certainement inspiré Zinovieva-

¹¹⁴ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridcat' tri uroda, memuary pervoj russkoj skandalistki*, Moskva, AST, 2014.

¹¹⁵ ŠEVELENKO I., *Literaturnyj put' Tsvetaevoj* [La trajectoire littéraire de Tsvetaeva], Moskva Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.

¹¹⁶ MARSH R., « Realist prose writers 1881-1929 », in *A History of Women's Writing in Russia*, op.cit., p.175-207.

Annibal comme ces jeunes femmes qui, à leur façon, ouvrent la voie à une écriture du désir féminin.

Evdokia Nagrodskaïa connaît Zinovieva-Annibal par la lecture qu'elle en a faite, mais aussi par ce que Mikhaïl Kouzmine peut en dire, lui dont elle est l'amie très proche et qui était un habitué de la Tour. Loin d'exprimer son admiration pour Zinovieva-Annibal comme le fait Marina Tsvetaeva, Evdokia Nagrodskaïa la prend pour cible dans des nouvelles parodiques publiées en 1914 : *La tombe fatale (Rokovaja mogila)*, *Funérailles (Poxorony)* et *Une histoire ridicule (Smešnaja istorija)*.¹¹⁷ Chaque histoire tourne en dérision l'une des facettes présentées dans les portraits habituels de Zinovieva-Annibal, tantôt la femme au tempérament impétueux, tantôt la philosophe, tantôt son adhésion au symbolisme et à la conception de la vie comme œuvre d'art (*žiznetvorčstvo*). Dans *La tombe fatale* l'héroïne, Lidia Andal, est habillée d'une tunique blanche, écrit des livres au contenu érotique et danse à la mode antique :

[...] elle se donne le rôle de la victime et devient un vrai bourreau.

[...] принимая на себя роль жертвы, становится таким палачом¹¹⁸.

Dans *Les Funérailles*, une toute jeune fille découvre son chien mort et se met à exprimer sa souffrance ainsi qu'une multitude de questions philosophiques, existentielles et morales. Mais tout s'évanouit par la grâce d'un bel enterrement qui révèle sa véritable personnalité de petite fille gâtée et sentimentale. Dans *Une histoire ridicule*, publiée en 1913, l'héroïne interprète tout ce qui lui arrive dans la vie selon des modèles littéraires, ce qui lui vaut de passer à côté du grand amour car elle refuse de croire à la déclaration d'un jeune homme dans lequel elle voit l'incarnation de Faust.

Evdokia Nagrodskaïa tourne en dérision le dionysisme, dont elle veut montrer l'enflure, voire la mystification, et qui est selon elle une façon de faire

¹¹⁷ Ces nouvelles ont été publiées dans un livre *Près de la porte de bronze [U bronzovoj dveri]* et citées par LJU In' *Tvorčeskaja Evolucija E.A. Nagrodskoj v kontekste idejno-estetičeskix iskanij 1910x godov [L'évolution de l'œuvre de E.A. Nagrodskaïa dans le contexte des recherches esthétique-intellectuelles des années 1910]*, thèse de doctorat, Moscou, dactylographiée, 2014, p.183.

¹¹⁸ *Ibidem*.

passer pour une recherche de dépassement du moi la satisfaction de désirs charnels. Curieusement, sa critique rejoint celle produite par Zinovieva-Annibal elle-même dans la pièce *L'Âne chantant*.

Zinovieva-Annibal a manifestement démontré une capacité à prendre des risques hors des zones de protection que lui assuraient son mari et son appartenance au cercle symboliste. Elle a témoigné d'une liberté, d'une capacité à expérimenter qui peut difficilement se résumer au service d'un grand homme ou à l'observation de modes. Ses œuvres ont visiblement suscité chez ses contemporains des échos qui ont perduré et ont sans doute inspiré d'autres femmes écrivains.

3.3. De nouveaux lecteurs s'invitent au XXI^e siècle

A la fin du XX^e siècle, la chute du régime soviétique libère la publication et la lecture d'auteurs jusque-là ostracisés ou délaissés, et en 1988 paraît en Russie un article consacré à l'itinéraire de Zinovieva-Annibal¹¹⁹. Par ailleurs, le mouvement féministe et les études de genre qui se développent dans les pays anglo-saxons s'intéressent tout particulièrement aux auteurs femmes marginalisés dans l'histoire littéraire soviétique ou occidentale. Les bouteilles à la mer de Zinovieva-Annibal sont repêchées, *Bestiaire tragique* est traduit en anglais et donne lieu à des commentaires totalement renouvelés¹²⁰. Des chercheurs lisent les œuvres de Zinovieva-Annibal sans les inscrire d'emblée dans le symbolisme et sans se contenter de celles préfacées par Ivanov, et par là même ils découvrent un auteur. L'article du dictionnaire des femmes écrivains russes publié en 1994 à Londres donne le ton :

[...] Zinov'eva-Annibal has entered the literary history of the Silver Age primarily as the cohost, with her husband Viacheslav Ivanov, of a literary salon known as the Tower. Equally important is her struggle to find her own voice, at first by exploring modernist themes and

¹¹⁹ NIKOL'SKAJA T., « Tvorčeskij put' L.D. Zinov'evoj-Annibal », art. cit.

¹²⁰ Pour la publication voir ZINOV'EVA ANNIBAL L., *The Tragic Menagerie*, op.cit.. Pour les commentaires voir COSTLOW J., « The Gallop, The Wolf, The Caress: Eros and Nature in *The Tragic Menagerie* » in *The Russian Review*, apr.1997, vol 56, n°2.

ultimately by reaching artistic independence and maturity just before her untimely death¹²¹.

Catriona Kelly rend compte sous un jour totalement nouveau de l'œuvre de Zinovieva-Annibal : elle parle d'érotisme, de découverte de soi en tant que femme, du corps au moment de la puberté, etc.¹²² D'autres chercheurs s'intéressent à des textes jamais étudiés jusque là, comme Pamela Davidson¹²³ par exemple, qui positionne *l'Âne chantant* comme un texte novateur où une femme donne sa propre vision de l'Eros masculin.

En Russie, les travaux de Maria Mikhaïlova¹²⁴ inaugurent un nouveau positionnement :

Souvenons-nous : en dehors du fait qu'elle était une femme brillante et l'hôtesse de « la Tour » unie par des liens d'amitié avec les gens les plus différents, Blok, Kouzmine, Volochine, Somov, Gorodetski et bien d'autres, elle était un écrivain hors du commun.

Вспомним: помимо того, что она была ярчайшей женщиной и хозяйкой – « Башни », скреплявшей узами дружбы самых разных людей - Блока. Кузмина, М.Волошина, К.Сомова, С.Городецкого и многих других, -она была и незаурядной писательницей¹²⁵.

Les œuvres sont rééditées, annotées, les pièces de théâtre sont étudiées dans un ouvrage spécifique dédié aux femmes dramaturges de l'Âge d'argent, on trouve enfin un article consacré spécifiquement à l'auteure dans le dictionnaire des écrivains russes du XX^e siècle¹²⁶, dictionnaire global qui ne crée pas de catégorie spécifique pour les femmes auteurs. Trois thèses consacrées à Zinovieva-Annibal voient le jour en Russie, dans des régions différentes ; celle

¹²¹ *Dictionary of Russian women's writers*, édité par LEDKOVSKY M., ROSENTHAL C., London Greenwood press, 1994, p 752.

¹²² KELLY C., *A History of Russian Women's Writing 1820-1892*, op.cit. Partie II chap.5.

¹²³ DAVIDSON P., « Lidija Zinov'eva Annibal 's The Singing Ass: A Woman's View of Men and Eros », art.cit. , p.155-184.

¹²⁴ MIXAJLOVA M., « Lica i maski ruskoj ženskoj kultury Serebranovo veka », art.cit.; MIXAJLOVA M., « Vnutrenij mir ženščiny i ego izobraženie v ruskoj ženskoj proze serebranogo veka » in *Preobraženie: russkij feministiskij žurnal*, Moskva, 1996, n°4.; MIXAJLOVA M. "Strasti po Lidii", art.cit.

¹²⁵ MIXAJLOVA M., 1993, cité par Ekonen, *Tvoreč, sub'ekt, ženščina... op.cit.*, p.139

¹²⁶ MIXAJLOVA M., « Zinov'eva-Annibal » in *Russkie pisateli XX veka, biografičeskij slovar'* », éd. NIKOLAEV P., Bol'saja Rossijskaja ènciklopedija, Moskva, Randevu-AM, 2000.

d'Ekaterina Barker¹²⁷ à Saint-Pétersbourg reprend le thème classique de Zinovieva-Annibal symbole dionysien, Svetlana Aliochina¹²⁸ à Lipetsk met en avant l'évolution de l'œuvre, et enfin Evguenia Kharitonova¹²⁹, à Volgograd, s'intéresse à la vision novatrice de l'enfance développée par Zinovieva-Annibal, notamment dans *Bestiaire tragique*.

Cette liste d'ouvrages et les visions qu'ils proposent témoignent d'un considérable enrichissement. Les deux facettes contrastées des portraits plus anciens sont toujours présentes : l'une qui fait de Zinovieva-Annibal une « fonction » de l'équation de son célèbre mari (qu'elle soit muse ou Ménade, elle s'emploie dans sa vie comme dans son œuvre à incarner les idées d'Ivanov) et la seconde qui montre un écrivain utilisant la critique, la parodie, et capable de créer une écriture et des thématiques propres. Au XXI^e siècle, la balance penche nettement du côté de l'innovation.

Curieusement, la critique française, pour l'instant peu bavarde au sujet de Zinovieva-Annibal, s'inscrit à l'inverse de ce constat. Marianne Gourg voit en effet dans l'auteure un exemple typique de l'accomplissement de « la vie comme œuvre d'art » (*žiznetvorčestvo*) où elle incarne « [...] l'élément féminin et érotique de la théurgie qu'était l'art pour Vjašeslav Ivanov »¹³⁰.

L'article commence par une citation de Vladislav Khodassevitch concernant les symbolistes et leur conviction que la vie elle-même doit être modelée comme une œuvre d'art. Le roman célèbre du même auteur *La fin de Renata (Konec Renaty)*, vient immédiatement à l'esprit et la configuration vécue par le couple Valéri Brioussov/Nina Petrovskaïa, pourrait avoir un avatar dans le couple Zinovieva-Annibal/Ivanov. L'interprétation se précise de la façon suivante :

Lidija Dmitr'evna a construit son identité autour d'une identification au symbolisme dionysiaque. Elle a infléchi sa vie dans le sens de

¹²⁷ BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal*, op.cit.

¹²⁸ ALEŠINA S., *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja èvoljucija*, op.cit.

¹²⁹ XARITONOVA E., *Fenomen Detsva v proze L.D. Zinov'evoj Annibal* [le phénomène de l'enfance dans la prose de L.D.Zinov'eva-Annibal], thèse de doctorat, Volgograd, 2010.

¹³⁰ GOURG M., « Lidija Z. Annibal : la vie comme œuvre d'art », in *Modernités Russes*, Lyon, 2001-2002, n°3-4, p.175-182.

l'édification d'un mythe où elle représenterait l'élément féminin et érotique de la théurgie qu'était l'art pour Vjačeslav Ivanov¹³¹.

Zinoveva-Annibal, tout comme Nina Petrovskaja devenue Renata, aurait « infléchi sa vie » pour mieux incarner l'élément féminin tel que se le représentait son mari : Ménade, sexe, chaos, retour au subconscient nécessaire à la création. Et le sacrifice final pourrait être la mort prématurée de Zinoveva-Annibal à l'âge de quarante ans.

Marianne Gourg étaye son affirmation en faisant référence à des éléments biographiques bien connus : les mercredis de La Tour et les tuniques grecques que portait Zinoveva-Annibal, les expériences d'élargissement du couple que tentent les Ivanov en 1906, puis la mort brutale de l'écrivaine survenue en soignant des enfants de la scarlatine, et enfin le remariage d'Ivanov avec sa belle fille Véra. Marianne Gourg cite ces éléments avant de conclure :

Ces quelques éléments montrent à quel point Lidija Dmitr'evna a construit son identité autour d'une identification au symbolisme dionysiaque.

Il nous semble que les éléments biographiques les plus frappants qui évoquent féminité et sacrifice, la mort de l'auteur et le remariage de son mari avec sa belle-fille, sont précisément ceux qui peuvent difficilement être considérés comme des constructions de l'auteure, bien que certains contemporains les aient interprétés dans ce sens. On peut en effet toujours supposer que Zinoveva-Annibal a souhaité risquer sa vie et on peut également croire qu'elle communiquait de l'au-delà avec son mari et lui avait demandé d'épouser sa fille, comme ce dernier l'affirmait. Mais contracter la scarlatine en soignant des enfants de paysans évoque moins la religion dionysiaque que la culpabilité et le sentiment d'injustice irréparable qu'un enfant d'aristocrate a gardé gravé en elle.

Aux éléments biographiques, Marianne Gourg ajoute des textes qui contribueraient à la fabrication du mythe où Zinovieva-Annibal « représenterait l'élément féminin et érotique ». La pièce *Les Anneaux* est citée en premier lieu et

¹³¹ GOURG M., *ibidem*, p.178.

le thème de la transformation de l'amour égoïste en amour du cosmos, qui sert de trame à la pièce, peut sans nul doute être considéré comme la source des expériences de trio pratiquées par le couple Ivanov dans la « vraie vie » en 1906. En revanche, il est étonnant que la pièce *L'Âne chantant* écrite en 1907, juste après ces expériences, ne soit citée que comme parodie de *Songe d'une nuit d'été*, sans indiquer qu'on y trouve une satire de ces fameuses tentatives, tout comme des idées d'Ivanov concernant Eros. De plus, Marianne Gourg évoque le projet de Vsevolod Meyerhold de représenter *Les Anneaux* mais ne dit rien de la lettre où Zinoveva-Annibal mentionne l'accord du même metteur en scène pour monter *L'Âne chantant*, après qu'elle lui en a donné lecture. On peut pourtant imaginer le scandale ou du moins les rumeurs que le spectacle aurait suscitées, et il est difficile d'imaginer ce qui rend Zinoveva-Annibal aussi enthousiaste et amusée à cette idée, si son projet est l'édification d'un mythe.

Quant à *Bestiaire tragique*, Marianne Gourg en fait un superbe compte rendu, mais insiste avec force sur « un univers de sang, de douleur, de mort et de brutalités réciproques »¹³² qui, s'il correspond parfaitement aux caractéristiques du dionysiaque, n'est à notre avis qu'une des facettes du texte. La jeune héroïne de *Bestiaire tragique* transmet également un hymne à la vie libre, choisie à l'issue d'une recherche très active et très personnelle, et dans le dernier récit, *La volonté (Volja)*, cette jeune fille est plus proche de Zarathoustra que d'une victime s'offrant en sacrifice sur l'autel de l'art ou d'une Ménade déchaînée.

Si tant est que Zinoveva-Annibal cherche à faire de sa vie une œuvre d'art, il n'est pas avéré que ce projet soit réductible à « l'incarnation de la théurgie d'Ivanov ». Dans toute son œuvre, Zinoveva-Annibal part de son expérience, de sa sensibilité, qui ont, bien avant sa rencontre avec Viatcheslav Ivanov, cherché un chemin vers la littérature. Dans une lettre qu'elle lui écrit en 1894, après leur première rencontre et une promenade au Colisée, elle écrit :

Pour commencer, vous avez parlé de ma foi, et j'ai senti que vous aviez « les mots », ensuite vous avez parlé du théâtre et il m'a semblé que

¹³² GOURG M., art.cit, p.182.

vous disiez avec mes mots ce que moi-même je désirais et rêvais de dire depuis longtemps.

Сначала Вы говорили о моей вере, и я почуяла, что у Вас есть « слово », затем Вы говорили о сцене, и мне казалось, что Вы говорите моими словами, то, что давно хотела и мечтала сказать я¹³³.

Elle exprime dans cette phrase le lien très profond qui les unit et qui se développera avec ses illusions et ses limites, tout au long de leur vie commune. Ce soir-là, au Colisée, Ivanov associe des mots aux émotions, aux pensées de Zinoveva-Annibal, et ces mots sont justes, ils sont ceux qu'elle voulait prononcer, mais c'est lui qui détient la parole.

Pendant les quinze années qui suivent, elle va écrire, chercher les mots pour dire elle-même ce qui lui importe personnellement. Elle accepte des compromis, joue des rôles en société mais continue toujours à écrire. Les reflets que renvoient les miroirs sont autant de portraits qu'elle qualifierait peut-être de « monstres » comme le fait sa jeune héroïne ¹³⁴ en dénonçant les stéréotypes qui prennent la place de sa singularité.

La lecture de son œuvre montre qu'une de ses préoccupations essentielles est précisément la construction de soi, non pas au sens d'une mise en scène, de la fabrication d'une image mais au sens d'une recherche pour se constituer en individu autonome, capable de s'orienter dans un monde chaotique. Ce sujet en construction s'expérimente femme, tout en se revendiquant sujet universel.

¹³³ *Perepiska Viačeslav Ivanov/ Lidija Zinov'eva-Annibal, op.cit.*, t.1, Lettre de Zinoveva-Annibal à Ivanov 14/28 juillet 1894. p.75.

¹³⁴ ZINOV'EVA ANNIBAL L, *Tridsat' tri uroda, op.cit.*

PARTIE II

NAISSANCE DE L'INDIVIDU DANS L'ŒUVRE : REVOLTE ET AFFIRMATION DE LA VIE

La thématique de l'identité occupe une place centrale dans les œuvres de Zinovieva-Annibal qui déploie ses interrogations philosophiques à travers des personnages de fiction qu'elle met en situation et dont elle explore la vie intérieure. A part quelques critiques littéraires, elle n'écrit aucun essai ou article de réflexion, ne prenant pas le risque de se positionner dans l'arène où brillent beaucoup de ses contemporains (Viatcheslav Ivanov, Andreï Biely, Alexandre Blok, Valéri Briousov et même Zinaïda Guippius).

L'identité à laquelle elle s'intéresse est celle que Charles Taylor qualifie de « moderne », en rupture avec les habitudes littéraires du XIX^e, puisqu'il ne s'agit pas

[...] de définir les caractéristiques individuelles, physiques, sociales ou psychologiques d'un individu, mais de poser la question du « sujet », de ce qu'est un être humain dans le monde, de sa liberté, des valeurs qui orientent son action, du sens qu'il donne à la vie¹³⁵.

Ses débuts littéraires se font l'écho des clivages sociaux et de la pression des modèles éducatifs qu'elle a vécus et tente de dépasser. Son divorce puis sa rencontre avec Viatcheslav Ivanov lui permettent d'accéder à un environnement intellectuel stimulant.

La fréquentation des idées de Vladimir Soloviev, d'Arthur Schopenhauer, de Friedrich Nietzsche et les références abondantes à la culture de la Grèce antique lui offrent de nouveaux moyens d'approfondir ses intuitions forgées dans l'expérience.

La liberté individuelle et l'affirmation de soi sont certes des pôles d'intérêt privilégiés pour l'ensemble des écrivains de son époque, mais Zinovieva-Annibal participe à cet engouement en traçant son propre chemin. Les personnages qu'elle crée, à la différence des sujets lyriques habituels des symbolistes, mettent en avant une double tonalité de la vie mais ne rejettent pas les sensations positives au rang d'illusions. Cela est vrai dès les premières nouvelles et se poursuit avec des variations au fil de l'œuvre. Au moment où la société russe, plus que toute autre en Europe, constate l'attraction de la

¹³⁵ TAYLOR C., *Les sources du moi, : la formation de l'identité moderne, op.cit.*, p.63.

jeunesse pour le suicide et le terrorisme, Zinovieva-Annibal donne la parole à ces émotions négatives et à l'exaltation de l'action destructrice, mais les présente comme liberté du vide et/ou émanation du ressentiment.

La plupart des personnages nourris par la biographie de l'auteure se construisent, au contraire, en s'appuyant sur un élan de vie positif, bien qu'ils soient lucides sur la violence du monde et l'omniprésence de la mort, y compris sous forme de pulsion de destruction au sein même de l'individu.

L'affirmation de soi pour Zinovieva-Annibal commence par un « Oui » à la vie¹³⁶ qui en accepte le tragique et s'ouvre au désir, moteur de la révolte contre les modèles établis et les normes collectives, véritable socle de la constitution de l'individu. Le sujet que propose ainsi Zinovieva-Annibal évoque le célèbre Sanine, héros de type nietzschéen, stigmatisé comme « hédoniste amoral »¹³⁷, qui a valu à son auteur, Mikhaïl Artsybatchev¹³⁸, d'être considéré comme un provocateur, amateur de scandale (*skandalist*) indigne d'appartenir au cercle élitiste des auteurs littéraires.

De profondes différences distinguent néanmoins Sanine de Véra, le personnage créé par Zinovieva-Annibal dans son dernier recueil de récits *Bestiaire tragique*. La conscience de soi de ce sujet féminin ne se satisfait pas de la simplification qui caractérise Sanine, la jeune femme sait qu'à l'instar du monde qui l'entoure elle est animée de pulsions d'amour et de pulsions de destruction. Cette même énergie multiforme l'incite à chercher non pas une satisfaction personnelle immédiate, mais l'entraîne toujours plus loin, vers « ce qui n'est pas de ce monde » (*čego v svete net*)¹³⁹ mais qui ne se confond pas nécessairement avec des aspirations religieuses.

¹³⁶ Expression utilisée par Lidija ZINOV'EVA-ANNIBAL dans sa critique d'André Gide « V raju otčanija », art.cit. p.36 : « Il y a un Oui du monde à la vie et un Non du monde à la vie » (Есть мировое Да и мировое Нет жизни).

¹³⁷ NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v ruskoj literature, op.cit.*, Voir notamment chap. 7 et 8, p.116 et suivantes.

¹³⁸ ARCYBAŠEV M., *Sanin*, in *Žurnal dlja vsej*, SPb, 1907.

¹³⁹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit.*, Bič, p.105.

Chapitre 1.

La conscience d'un monde paradoxal

Le monde dans lequel vit Zinovieva-Annibal est agité de guerres, de violences politiques et la jeunesse se tient aux avant-postes du chaos, multipliant les actions extrêmes, suicides et attentats terroristes. Le mouvement artistique symboliste qui naît au même moment ne rend pas compte en direct de ces bouleversements ; ses adeptes prônent une révolution qui concerne la création artistique et ils se tiennent à l'écart des débats politiques, refusant toute mission sociale ou morale. Ils dévalorisent totalement la réalité extérieure et le monde sensible et glorifient l'individu créateur d'autres mondes, proclament sa liberté absolue, n'acceptent aucune contrainte de forme ou de thème, et s'installent chacun dans une toute puissance solitaire. D'aucuns, comme Viatcheslav Ivanov et Andreï Biély, appellent cependant à dépasser l'individualisme et proposent de revivifier le lien avec le divin qui est en chacun, s'inspirant des idées de Vladimir Soloviev et de sa divino-humanité¹⁴⁰ ou bien empruntant aux dieux de l'Antiquité, comme Dionysos, pour réinventer les valeurs religieuses.

D'autres auteurs, prolongent le « réalisme » du siècle qui se termine, à l'exemple de Leonid Andreev, mais le monde qu'ils dépeignent est ténébreux, empli de violence, de menaces floues, omniprésentes, et leurs jeunes héros, dépourvus de repères, se montrent capables du pire, à l'exemple de Nemovetsky ou de Pavel Rybakov. Le premier, dans l'*Abîme (Bez dna)* viole le corps agonisant de sa fiancée et le second, personnage principal de la nouvelle *Dans le brouillard (V*

¹⁴⁰ SOLOV'EV V., « Smysl Ljubvi », cikl iz pjati statej, (« Le sens de l'amour », cycle de cinq articles), *Voprosy Filosofii i psixologii*, 1892-1894. Pour l'édition en français, SOLOVIEV V., *Leçons sur la divino-humanité* (Recueil de conférences données à Saint-Pétersbourg en 1877-1878), traduit du russe par Bernard Marchadier, Paris, éditions du Cerf, 1991.

tumane), tue une prostituée après l'avoir suivie jusque chez elle¹⁴¹. Quelques personnages nietzschéens triomphants apparaissent en contraste, affichant un hédonisme amoral qui séduit, choque ou interroge les lecteurs, à l'exemple de Sanine dans le roman éponyme de Mikhaïl Artsybatchev¹⁴².

Zinovieva-Annibal, pour sa part, met en avant la double tonalité de la conscience d'être au monde, qui est présente dès ses premiers textes. La dualité qu'elle décrit dans les nouvelles de la fin des années 1880 est avant tout sociale et politique, mais aussi métaphysique et imprégnée de christianisme.

Sa nouvelle vie, après sa décision de divorce, la contraint à un exil douloureux mais lui offre néanmoins l'occasion de nouveaux contacts, parmi lesquels la rencontre avec Viatcheslav Ivanov, dont on sait qu'il va lui permettre d'accéder aux riches débats intellectuels à la source du mouvement symboliste. Le « dionysisme » qui saisit la société des intellectuels russes, et tout particulièrement le monde de l'art, apporte une liberté, un souffle de transgression issus des aphorismes de Friedrich Nietzsche et des images de la mythologie grecque. Bien que de nombreux commentateurs aient perçu les

¹⁴¹ ANDREEV L., *Bezdna* [L'abîme], nouvelle écrite en 1901, qui a provoqué un scandale lors de sa parution et une campagne de protestation à laquelle a participé la comtesse Tolstaja. Une histoire d'amour entre deux jeunes collégiens qui partent se promener et font une mauvaise rencontre dans la forêt. Le jeune héros Nemirovskij est assommé par les agresseurs, à son réveil il cherche sa fiancée dans les bois et en découvrant son corps inerte, ne peut résister à une pulsion de viol. Une autre nouvelle *Dans le brouillard* (*V tumane*), met en scène un jeune homme, Pavel Rybakov, perdu dans ses contradictions, sans aucun repère, amoureux déçu d'une jeune lycéenne et désespéré d'avoir contracté une maladie vénérienne ; il erre dans les rues, suit une jeune prostituée et la poignarde avant de se tuer à son tour.

¹⁴² ARCYBAŠEV M., *Sanin*, nouvelle écrite en 1905, première publication censurée en 1907, dans *Journal dlja vsej* [Revue pour tous], SPb. Cette revue populaire illustrée, accueillait également les textes de Leonid Andreev, Boris Zajstev et Aleksandr Kuprin. L'interdiction de la censure frappe au même moment *Sanin* d'Arcybašev, *Trente-trois monstres* de Zinov'eva-Annibal et *Les Ailes* de Kuzmin, mais la « censure préalable » ayant été supprimée après la révolution de 1905, les textes sont saisis après parution, et un grand nombre de gens ont donc déjà pu les lire. Le choc est créé. Otto BOELE (dans son livre *Erotic nihilism in Late Imperial Russia, The case of Mikhail Artsybashev's Sanin*, The University of Wisconsin Press, 2009, p.3-4) raconte que la lecture de *Sanine* avait tellement désorienté un adolescent, qu'il avait adressé une lettre à Léon Tolstoï (février 1908) dans laquelle il lui avouait avoir un moment été séduit par Bazarov, mais qu'en découvrant Sanine il se demandait ce qui était le mieux entre les enseignements du christianisme et le modèle de Sanine. Le temps que Léon Tolstoï lise la nouvelle et s'appête à répondre, le jeune homme avait déjà écrit une deuxième lettre où il disait avoir tranché en faveur de l'Évangile.

œuvres littéraires de Zinovieva-Annibal comme des illustrations des réflexions théoriques ou religieuses de son mari¹⁴³, une lecture attentive des textes de l'auteure montre plutôt que le constant travail d'introspection personnelle à partir de l'expérience, ainsi que l'observation de la société qui nourrit l'œuvre dès son commencement, acquièrent désormais de nouvelles profondeurs, grâce à cet apport culturel.

A l'exemple de Dionysos, le dieu qui ne cesse de mourir pour renaître, Zinovieva-Annibal revient à l'enfance en 1907 à travers une nouvelle héroïne qui ressent avec l'intensité des premières découvertes l'intrication de l'ivresse de la vie et de la souffrance/fascination pour la mort, jusqu'à l'intérieur d'elle-même. Le monde des adultes propose de s'habituer, un moyen de parvenir à ne plus voir.

1.1. La dualité présente dans les premières œuvres (*Les deux Rives*, 1887 ; *Un Mal inévitable*, 1889¹⁴⁴)

Zinovieva-Annibal, lorsqu'elle commence à écrire à l'âge de vingt ans, met en avant la dualité sociale, opposant le monde des oppresseurs à celui des exploités, réduits à la misère et à une mort prématurée. Dans le même temps, elle ouvre un questionnement plus large sur la condition humaine, le sens de la vie et les ressorts qui forment l'identité, soulignant une autre dualité : l'élan de vie ouvert au monde, que ressentent ses héroïnes, se heurte à la violence de la mort ainsi qu'à l'ordre établi par les hommes, souvent confondus en une prétendue « nature ».

¹⁴³ Parmi les commentateurs contemporains de Zinovieva-Annibal, on peut citer Georgij ČULKOV et pour les commentateurs de la fin du XX^e siècle ou du début du XXI^e. Elena BARKER et Marianne GOURG.

¹⁴⁴ Zinov'eva-Annibal écrit *Dva Berega (Les deux Rives)* juste après son mariage avec Konstantin Švarsalon, au cours des années 1886-1887, et cette œuvre reste un manuscrit, voir ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Dva berega*, Stix v proze, Avtograf, RO RGB, f109, k41 ed.xr. 814. En revanche *Neizbežnoe zlo* est publié sous la signature de L. ŠVARSLON dans *Severnyj vestnik* 1889, n°8, p. 111-138, le texte aurait été écrit en 1888, après la naissance de Sergej, premier enfant du couple Švarsalon.

Les textes écrits après 1893 et la rencontre avec Viatcheslav Ivanov poursuivent cette thématique, tantôt perceptible en arrière-plan dans les textes d'inspiration symboliste, tantôt beaucoup plus centrale dans les textes plus autobiographiques des années 1906-1907.

Les deux premières nouvelles de Zinovieva-Annibal, *Les deux Rives* et *Un Mal inévitable*, ont pour héroïnes des jeunes filles ou de très jeunes femmes confrontées à la dualité de la joie de la vie d'une part et de la souffrance devant la mort d'autre part. Un mal à la fois métaphysique, celui de la condition humaine et de la mortalité, mais aussi un mal construit par les hommes, inscrit dans des injustices sociales meurtrières. Dans les deux récits, les jeunes femmes sont confrontées à la question de l'obéissance ou de la révolte, dont dépend leur positionnement comme sujet.

La nouvelle *Les deux Rives*, qualifiée d'étude (*ètjud*) par Zinovieva-Annibal, non publiée et conservée sous forme de manuscrit dans les archives, se passe à Florence, dans une famille d'aristocrates russes en villégiature en Italie. La mère de Nadia, la jeune héroïne, s'est suicidée, hantée par le vide et le manque de sens de son existence. Le frère de Nadia a essayé de se couler dans le moule de son milieu, adoptant la carrière militaire et vivant dans la débauche familière aux officiers, mais rien ne comble le sentiment de vide qui l'opresse et il se suicide à son tour. Quant au père, il ne pense qu'au bien-être financier et aux honneurs. Nadia, qui est elle aussi taraudée par le désespoir, ne va pas y succomber. Elle est sauvée par sa rencontre avec une famille très différente de la sienne, celle de l'artiste peintre Neradov. Zinovieva-Annibal donne à ce changement, dans les dernières lignes de la nouvelle, une explication dans

l'esprit des *Narodniki*¹⁴⁵ : Nadia trouve un sens à sa vie en se consacrant à aider les opprimés, à l'exemple d'Aliocha, fils de la famille Neradov, dont elle a entendu les discours vibrants sur la condition des paysans. Elle évoque le Christ s'offrant en sacrifice pour sauver les hommes, mais n'évoque jamais le salut de l'âme comme récompense, elle a d'ailleurs affirmé dès le début de la nouvelle qu'elle ne croyait pas à l'immortalité de l'âme. Le Christ, dont elle évoque le visage peint par Carlo Dolce¹⁴⁶, lui montre comment donner un sens à sa vie, en l'offrant à ce qui dépasse le bonheur individuel :

La mort anéantit le bonheur individuel, mais il y a quelque chose qui dépasse le bonheur individuel.

Смерть уничтожает личное счастье, но есть нечто выше личного счастья.¹⁴⁷

La nouvelle, focalisée sur le sens de la vie, en déploie la vanité (*tščeta*) dans ce milieu aristocratique clos sur lui-même, oisif, préoccupé des seules apparences, et se conclut sur l'enthousiasme du héros qui travaille et donne sa vie pour les autres.

Dans cette même nouvelle, que l'auteure n'a pas retravaillée pour la publier, la thématique du sens et de la tonalité de la vie se présente parfois sous

¹⁴⁵ A propos des *Narodniki*, appelés en français populistes, Franco VENTURI rappelle qu'ils sont inspirés par la pensée socialiste qui se développe en Europe dans la deuxième moitié du XIXe siècle, mais qu'en Russie, ce développement qui fait suite à la libération des serfs en 1861, prend la forme du « populisme », c'est à dire d'un mouvement où l'intelligentsia va vers le peuple détenteur des valeurs du changement, et s'oppose à la constitution d'une élite dirigeante qui guiderait le peuple (VENTURI F., *Les intellectuels, le peuple et la révolution, op.cit.*). Voir aussi HERMET G., *Les populismes dans le monde. Une histoire sociologique (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Fayard, 2001, « Le terme a été inventé dans la Russie tsariste de la seconde moitié du XIXe siècle par une poignée d'intellectuels. Ceux-ci avaient fondé et animé un mouvement révolutionnaire se disant « populiste » (telle fut du moins la traduction qu'on donna en Occident du mot narodnik), qui idéalisait les paysans et l'antique « âme russe ». Ils aspiraient à un socialisme rural romantique et communautaire, en opposition à la modernité en provenance d'Occident ». Voir également MASTROPAOLO A., « Populisme du peuple ou populisme des élites ? *Critique internationale* 2001/4, n° 13, pages 61 à 67 : « Une partie de l'intelligentsia écrit des "études de mœurs", explore la réalité populaire paysanne qui lui était, par état, étrangère, et "découvre" des virtualités encloses dans l' "âme" ou dans le caractère du moujik ».

¹⁴⁶ Carlo Dolce est un peintre florentin (1616-1686) portraitiste qui a également peint des sujets religieux.

¹⁴⁷ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Dva berega, op. cit.*

d'autres facettes. Par exemple, cette légende orientale qui revient à la mémoire de Nadia, pendant l'enterrement de son frère. Un homme s'enfuit seul dans le désert, poursuivi par un chameau enragé, il tombe dans un puits et parvient, dans sa chute, à se raccrocher aux branches d'un buisson, il aperçoit alors au fond du puits un crocodile, gueule ouverte, prêt à le dévorer, tandis que tout en haut, au bord du puits, le chameau l'attend pour le mettre en pièces. Mais, tout près de lui, il voit dans les branches du buisson, des fruits merveilleux. Alors, se tenant d'une main, il cueille des fruits avec l'autre. Que se passe-t-il, se demande Nadia pour celui qui ne voit pas ces fruits, ou qui ne les trouve pas à son goût ?

Nadia ressent dans certains passages ce goût de la vie, sensuel, partagé, qui n'est lié à aucun idéal formulé. Elle parle par exemple de l'atmosphère qui règne chez les Neradov, la présence de jeunes gens, leurs gestes et leurs voix, se déployant en élans très libres, en surgissements inattendus, non prémédités. Ce qu'elle ressent à ce moment, elle l'appelle « l'amour de la vie » (*ljubov' k žizní*) et le caractérise comme « délicieusement enivrant » :

Elle ne comprenait pas complètement ses mots, mais elle sentait qu'une force se levait en elle et la portait loin, en avant. Dans cette atmosphère d'élans irréflechis de jeunesse, il y avait quelque chose d'agréablement enivrant.

Она не понимала вполне его слов, но чувствовала, что какая-то сила поднимается в ней и несет её далеко вперед. В этой атмосфере молодых необдуманных порывов было что-то сладко опьяняющее¹⁴⁸.

Ce sentiment est proche de celui qu'elle ressent de manière très vive lorsqu'elle monte à cheval :

Cet immense parc l'enchantait par sa beauté majestueuse. [...] Elle galopait sans s'arrêter, allant toujours de l'avant. Son cœur battait plus vite, le sang lui venait aux joues et dans ses yeux brillait le feu de la vie. Élégante et jolie cavalière, elle suivait les mouvements fluides son cheval avec une souplesse inhabituelle. Elle entendit un bruit de sabots derrière elle. [...] L'air siffla à ses oreilles, la tête se mit à lui tourner sous l'effet de la vitesse à laquelle elle filait en avant. Elle savourait son plaisir, enivrée par le galop.

Этот громадный парк прельщал ее своей величавой красотой. [...]

¹⁴⁸ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Dva berega*, op.cit.

Она скакала, не останавливаясь, все вперед. Сердце билось учащенно, кровь заиграла на щеках, а в глазах загорелась жизнь. Стройная, прекрасная наездница, она с необыкновенной ловкостью следовала плавным движениям лошади. Ей послышался топот позади. [...] Воздух зашуршал в ушах, голова закружилась от быстроты, с которой она летела вперед. Она наслаждалась, опьяненная скачкой¹⁴⁹.

Et lorsqu'elle évoque à la fin du texte l'idéal de dévouement au peuple opprimé, la raison de vivre qu'elle a enfin trouvée, elle en parle comme d'un élan qu'elle distingue de sa volonté :

[...] comme si elle résistait [...] à ce courant impétueux d'une vie large et nouvelle, qui inondait son âme. Mais ce courant fit irruption en dehors de sa volonté et elle eut presque le souffle coupé par sa force et son impétuosité.

[...] как бы противясь [...] тому бурному потоку новой широкой жизни, наводнившему её душу. Но он врвался помимо её воли, она почти задышалась от эго силы и стремительности¹⁵⁰.

Dans la deuxième nouvelle, cette fois publiée, *Un Mal inévitable*, Zinovieva-Annibal raconte un épisode très concret, montrant l'oppression des paysans, jusqu'à la mort, par l'aristocratie terrienne. De riches propriétaires achètent les services d'une jeune paysanne, comme nourrice de leur enfant qui vient de naître, et lui interdisent de prendre son propre nourrisson avec elle. Ce dernier, confié à sa grand' mère au village, meurt de malnutrition.

En arrière-plan de la violente dualité des univers sociaux et de leurs modes de vie, Zinovieva-Annibal rend sensibles les états de conscience aux tonalités opposées qui constituent la vie d'Avdotia, la jeune mère paysanne. Les élans d'affection, de joie de vivre qu'elle partage, à la campagne, avec son nourrisson, sont violemment anéantis par la séparation imposée, puis la mort violente qui va lui être annoncée. Zinovieva-Annibal focalise l'attention du lecteur sur les pesanteurs sociales, l'étouffement de l'individu par les modèles collectifs et le rôle des gardiens de l'ordre, mère, mari, vieille entremetteuse, qui exercent une constante pression pour qu'Avdotia laisse son enfant et assure la prospérité de sa famille. Elena, la jeune barinya, bien qu'avec des enjeux très

¹⁴⁹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *ibidem*.

¹⁵⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *ibidem*.

différents, subit elle aussi cette pression qui pousse à étouffer ses sentiments. Son entourage ne tolère pas qu'elle ressente une proximité, de l'affection pour la future nourrice, et qu'elle se demande s'il est bon de la séparer de son nouveau-né. La soumission des deux jeunes femmes aux normes de leur milieu est fortement soulignée, suggérant la révolte impossible, qu'on souhaiterait voir arriver. *Un mal inévitable*, déclare le titre. Un mal métaphysique, relevant de l'ordre de la création et donc irrémédiable ? ou bien une construction humaine qui n'a que l'apparence d'une nécessité ?

Cette difficulté à distinguer l'ordre de la nature et celui du monde construit par les hommes est d'ailleurs également mise en avant dans *Les deux Rives*, la géographie du fleuve épousant le clivage entre les mondes sociaux :

Sur la rive droite de l'Arno, se trouvait un hôtel élégant, aux côtés d'autres. De part et d'autre de celui-ci s'étendait le quai et ses bâtiments tout aussi raffinés. [...] Toute cette partie du quai où se trouvait l'hôtel, paraissait toujours apprêtée, mobilisée dans l'attente d'invités. Elle ne vivait pas sa propre vie, n'était pas seulement une partie de Florence, elle était un havre de paix pour toutes les nations européennes possibles. [...] D'autant plus froide et sombre se détachait au loin la rive gauche de l'Arno. Les eaux jaunes du fleuve, par endroits, baignaient jusqu'aux murs des maisons, les contaminant avec leur humidité et leurs exhalaisons nocives. A certains endroits, se dressaient les cheminées noires de suie des usines, une brise légère apportait par moments jusqu'à la rive droite une odeur de fumées, de pourriture, de logement humain crasseux...

На правом берегу Арно стоял в ряду с другими элегантный отель. По обе стороны от него тянулась набережная, застроенная такими же нарядными домами. [...] Вся часть набережной, где стоял отель, казалась всегда принаряженной и настороже в ожидании гостей. Она не жила своей жизнью, не была просто частью Флоренции, она была пристанищем всевозможных европейских наций. [...] Тем холоднее и мрачнее выступал вдали левый берег Арно. Желтые воды реки местами омывали самые стены домов, заражая их сыростью и вредными испарениями. Кое-где возвышались закоптелые фабричные трубы, легкий ветерок порою доносил до правого берега запах гари, гнили, грязного людского жилья...¹⁵¹

Ces premières nouvelles de Zinovieva-Annibal sont tout à fait symptomatiques du malaise de la jeunesse russe de la fin du XIX^e siècle, pour

¹⁵¹ ZINOV' EVA-ANNIBAL L., *Dva berega*, op.cit.

laquelle les repères auparavant stables ont perdu leur évidence et qui se pose de manière obsédante la question du sens de la vie.

1.2. La rencontre des symbolistes avec « Dionysos »

Lorsque Zinovieva-Annibal reprend l'écriture dans les années 1900, après trois années d'interruption dues à son divorce, elle a totalement changé de vie. Elle a quitté la Russie, n'habite plus à la campagne, n'apporte plus son aide à l'école du village, mais mène une vie itinérante, séjournant tour à tour en Italie, en Suisse, à Paris, dans un environnement artistique et intellectuel brillant, aux avant-gardes de la culture européenne. Dans le même temps, elle endure les souffrances de son propre divorce et celles de l'interminable séparation de Viatcheslav Ivanov d'avec sa première épouse. Restent encore à venir les expériences amoureuses triangulaires initiées par son mari, auxquelles elle se prêtera avec conviction, et dont on trouvera les échos douloureux et interrogatifs dans ses œuvres, notamment dans *Trente-trois monstres* et *l'Âne chantant*.

En 1904, le premier texte significatif que publie Zinovieva-Annibal, signé de son nouveau nom d'auteure, est une œuvre dramatique, *Les Anneaux*. Viatcheslav Ivanov l'annonce en écrivant un article dans *La Balance* et Gueorgui Tchoulkov accompagne les premières représentations d'une longue critique dans *Questions de vie (Voprosy žizni)*¹⁵². Autant dire que la pièce est au cœur des problématiques symbolistes, placée sous le signe de Dionysos et présentée

¹⁵² IVANOV V., « Nove maski. Predislovie k drame L. Zinov'evoj-Annibal « Kol'ca » (« Les nouveaux Masques, préface au drame de L. Zinov'eva-Annibal, *Les Anneaux*) in *Vesy* 1904, n°7 p.1-10 ; ČULKOV G., « L. Zinov'eva-Annibal. Kol'ca », art.cit.

comme une œuvre relevant du nouveau théâtre auquel aspirent les symbolistes et que théorise Viatcheslav Ivanov¹⁵³.

Tout le monde à cette époque parle de Dionysos qui apporte le souffle de transgression propre à la mythologie grecque et au panthéon polythéiste, dont l'intelligentsia ressent le besoin. Le dieu est réapparu dans les textes subversifs de Friedrich Nietzsche qui agitent les esprits en Russie, déclenchant une vague de « nietzschéanisme » amplement répandue dans la société. Maxime Gorki rappelle que le lecteur russe avait fait la connaissance de Friedrich Nietzsche en 1892 grâce à la revue *Questions de philosophie et de psychologie* (*Voprosy Filosofii i psuxologii*), et il affirme que

[...] de nombreux jeunes de cette époque lisaient cette revue en cachette, comme s'ils avaient eu peur de blesser leurs maîtres, de vieux radicaux qui leur faisaient lire Tchernychevski et Lavrov, Mikhaïlovski et Plékhanov¹⁵⁴.

Comme l'annonce le titre de l'article de Vassili Preobraženskij « Friedrich Nietzsche, critique de la morale altruiste » (« Fridrix Nicše, kritika morali al'truizma »), l'effet de choc produit par la pensée du philosophe tient principalement à ses considérations sur la morale chrétienne :

[...] la morale ne serait-elle pas une « volonté de nier la vie », un secret instinct d'anéantissement, un principe de décadence, de rapetissement, de calomnie, un commencement de la fin ? [...] C'est donc contre la morale que se tourna alors mon instinct [...] et qu'il s'inventa une contre-doctrine et une contre-valorisation fondamentale de la vie [...]

¹⁵³ Pour le théâtre et ses liens avec Dionysos, voir « Religija Dionisa » [La Religion de Dionysos] in *Voprosy žizni* 1905, n°6, p.185-220 ; voir également « Un maître de sagesse au XXème siècle, Vjačeslav Ivanov et son temps. », in *Cahiers du Monde russe*, vol.35, 1-2, 1994. Le théâtre est un art particulièrement important qui allie les mots, la musique, les images et fait vivre à un groupe humain une expérience émotionnelle. Le nouveau théâtre doit renouer avec le théâtre antique dans sa dimension religieuse et sacrée où l'intérêt du public ne se concentre pas sur la psychologie des personnages, mais retrouve dans les émotions partagées avec le chœur, une forme supérieure de communauté entre les hommes et de rapport avec le divin.

¹⁵⁴ GOR'KIJ M., in *Letopis' (La Chronique)*, SPb, n°1, 1916, p.18. La revue citée est *Voprosy Filosofii i psixologii*, 1892, n°15. La phrase est citée par Michel HELLER dans l'article « Gorki », traduit du russe par René Delbard, in *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle gels et dégels*, ETKIND E., NIVAT G., SERMAN I., STRADA V., *op.cit.*p.44-82.

Comment la nommer ? [...] du nom d'un dieu grec : je la qualifiai de *dionysiaque*¹⁵⁵.

Dionysos est l'acquiescement à la vie, y compris à ses débordements et à sa cruauté, tandis que la religion chrétienne à travers sa morale, a généralisé

[...] la haine pour le « monde », la malédiction jetée sur les affects, la peur de la beauté et de la sensualité, un au-delà inventé pour mieux dénigrer l'ici-bas, au fond une aspiration au néant, à la fin, au repos¹⁵⁶.

Pour faire comprendre le dionysiaque, Friedrich Nietzsche utilise les mots d'« horreur et ravissement voluptueux » ou encore de « volupté et cruauté », il cherche des analogies, propose l'ivresse, l'arrivée du printemps :

[...] l'approche du printemps dans toute sa vigueur, irriguant toute la nature de joie [...] ce n'est pas seulement le lien d'être humain à être humain qui se renoue : même la nature aliénée, hostile ou asservie célèbre à nouveau la fête de sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme. La terre prodigue spontanément ses dons, et les bêtes de proie des rochers et du désert s'approchent pacifiques. Le char de Dionysos est recouvert de fleurs et de guirlandes : tigre et panthère avancement attelés à son joug. Que l'on transpose en tableau l'hymne « à la joie » de Beethoven, en mobilisant tous les ressorts de son imagination quand les êtres par millions se jettent dans la poussière : c'est ainsi que l'on peut se faire une idée du dionysiaque¹⁵⁷.

Dionysos est un dieu dont les caractéristiques attestent que la chair, la sexualité, de même que la violence et la cruauté font partie du divin. Friedrich Nietzsche met à l'écart le mythe de la chute qui entraîne la dévalorisation du corps et de la chair, et associe la sexualité au divin, brouillant de surcroît les pistes quant aux caractéristiques du masculin et du féminin, puisque les Ménades déchaînées mènent la danse et que Dionysos se révèle tour à tour, selon les épisodes des mythes, féminin ou masculin.

Enfin en opposant Dionysos à Apollon, Friedrich Nietzsche critique la prééminence que notre civilisation a accordé à l'ordre qui masque le chaos des

¹⁵⁵ NIETZSCHE F., *La Naissance de la tragédie*, traduit en français par Patrick Wotling, Paris, Librairie générale française, 2013, p.70. Première version du texte publiée par Nietzsche en 1872.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 69.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.85-87.

forces primitives et endort les esprits, leur évitant d'avoir à supporter l'effroi¹⁵⁸. La métaphysique de Platon et de Socrate crée une unité illusoire, identifie le beau, le vrai et le bien, et continue à imprégner la civilisation moderne qui croit tout connaître grâce à la raison et nie le monde violent des instincts ou prétend lui imposer le silence.

Les idées de Friedrich Nietzsche sont complexes, mais véhiculées par des images puissantes, des aphorismes qui font écho aux inquiétudes et aux aspirations de l'époque à des transformations radicales, particulièrement en Russie. Chacun puise dans la langue poétique du philosophe de quoi alimenter sa propre réflexion.

Les adjectifs « dionysien » (*dionisičeskij*) ou « dionysiaque » (*dionisiskij*) se répandent dans la société, recouvrant des significations simplificatrices variées, qui désignent le plus souvent des comportements où les désirs individuels, notamment les appétits sexuels, sont libérés sans respect des principes moraux, avec à l'occasion un déchaînement de violence. Dès 1904, les idées de Friedrich Nietzsche sont perçues comme si familières qu'Anton Tchekhov en fait la caricature, énoncée par Pichtchik, l'ancien domestique devenu propriétaire terrien de *La Cerisaie*¹⁵⁹.

Dans les milieux littéraires et philosophiques, chacun remodèle la pensée de Friedrich Nietzsche à sa façon, accentuant certains aspects et en ignorant

¹⁵⁸ *Ibidem*. Friedrich Nietzsche utilise le mot *Schreck* lorsqu'il parle du sentiment éprouvé par les Grecs devant le chaos, l'incompréhensible de la vie. C'est également ce mot que choisit Sigmund Freud pour parler de la détresse psychique à laquelle le moi est confronté sans y être préparé, et qu'il distingue de la peur (*Furcht*) ou de l'angoisse (*Angst*) qui représentent des étapes d'élaboration de cette détresse première. Voir Joël BERNAT J. « Effroi, peur, angoisse » (Schreck, Furcht & Angst) chez Freud », disponible en ligne, URL <http://www.dundivanlautre.fr/lexique-freudien/effroi-peur-angoisse-schreck-furcht-angst-chez-freud-joel-bernat>

¹⁵⁹ ČEXOV A., *Višnevij sad*, Acte III. Passage cité par George Kline dans sa préface au livre de Glatzer Rosenthal *Nietzsche in Russia, op.cit.* Au début de l'acte III, Pichtchik parle de Nietzsche « le philosophe, ce grand, ce fameux esprit » et il ajoute que Nietzsche « dit quelque part qu'on a le droit de fabriquer de la fausse monnaie. /Trofimov. – Vous avez lu Nietzsche ?/ Pichtchik – Certes, non !... C'est Dachenka [ma fille] qui m'a dit ça. », traduit du russe par Denis Roche. («Ницше... философ... величайший, знаменитейший...громадного ума человек», «говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно./Трофимов. А вы читали Ницше?/Пищик. Ну... Мне Дашенька говорила.)

d'autres, mais tous s'en inspirent pour contester les autorités établies et légitimer la nouveauté.

Les jeunes écrivains néo-réalistes, comme Maxime Gorki, Léonid Andreev et Mikhaïl Artsybatchev, créent des personnages qui puisent tantôt dans les forces obscures et le voisinage avec la mort, tantôt dans un élan de vie souverain qu'aucune autorité ne peut soumettre¹⁶⁰. Les critiques qui luttent contre l'amoralisme ont fort à faire, et les années 1910 leur apportent une nouvelle floraison de romans, écrits par des femmes, dont les héroïnes échappent à leur tour aux modèles établis et rencontrent un grand succès auprès du public. Les exemples les plus célèbres sont les aventures de la jeune Mania dans *Les Clés du bonheur* d'Anastasia Verbitskaïa, et celles de Tatiana dans *La colère de Dionysos* d'Evdokia Nagrodsakïa¹⁶¹.

Les symbolistes ont, dès les années 1890, trouvé un écho à leur révolution esthétique dans l'opposition Apollon/Dionysos. L'accent mis sur la vision sombre et indéchiffrable du monde, sur la violence des forces tenues cachées derrière les illusions d'harmonie apollinienne, s'accorde à l'attraction que ces jeunes auteurs ressentent pour la décadence. L'opposition fait sens également à l'échelle de la société tout entière, où le sentiment d'une catastrophe imminente est largement partagé. Alexandre Blok l'exprime dans sa célèbre conférence sur les rapports du peuple et de l'intelligentsia : il décrit un volcan dont l'éruption destructrice est imminente, tandis que des fourmis besogneuses, aveugles à ce qui les entoure, se concentrent inlassablement sur le maintien de l'ordre dans leur microcosme :

La fleur de l'intelligentsia, la fleur de la culture vit dans un songe apollinien permanent, ou bien dans un songe de fourmis.

¹⁶⁰ MEREŽKOVSKIJ D., *Čexov i Gorkij (Tchekhov et Gorki)*, SPb, 1906. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0180.shtml, Dmitrij Merežkovskij dit (p. 29-30) à propos de Maksim Gorkij, qu'il apprécie beaucoup : « On a parfois l'impression que les va-nu-pieds de Gorki ont lu Nietzsche, même si c'est dans une traduction russe à bon marché, pas tout à fait correcte, et qu'ils en ont compris davantage que l'intelligentsia russe ». Cité par Michel HELLER dans l'article « Gorki », in *Histoire de la littérature russe, le XX^e siècle, gels et dégels, op.cit.*, p.53.

¹⁶¹ VERBITSKAJA A., *Ključi sčastija*, écrit en 1909, puis réédité en 1993, SPb, Severo-Zapad ; NAGRODSKAJA E., *Gnev Dionisa*, SPb, Severo Zapad, 1994, première édition 1910.

Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном аполлиническом сне, или - в муравьином сне¹⁶².

Les forces dionysiaques apparaissent comme les agents qui menacent la société d'anéantissement, mais aussi, notamment pour Andreï Biely et Viatcheslav Ivanov, comme les forces à convoquer pour dépasser l'individualisme généralisé et retrouver entre les hommes une communion dans la spiritualité, où l'art et la religion se rejoignent.

Viatcheslav Ivanov est un lecteur savant, il a lu et traduit Nietzsche dès les années 1880, alors qu'il étudiait à Heidelberg, et en tant que spécialiste d'histoire grecque il donne à Paris, en 1903, un cycle de conférences sur Dionysos qui connaît un grand succès¹⁶³. Cette vision érudite de Dionysos est celle qu'il tente de faire partager aux symbolistes en façonnant une utopie

¹⁶² BLOK A., « Stixija i kul'tura 1908 » (Force élémentaire et Culture 1908), in *Sobranie sočinenij*, t. 5, p.353-54. Première publication en version courte, *Naša gazeta*, 6 janvier 1909. Première publication intégrale, dans l'annuaire « Italii », SPb, 1909. Disponible en ligne, URL http://dugward.ru/library/blok/blok_stihiya_i_kultura.html

¹⁶³ Vjačeslav Ivanov décrit les différents mythes de Dionysos selon les régions de la Grèce et les époques, ainsi que la séduction exercée par ce Dieu, qui a d'abord régné sur les populations des campagnes et a fini par rallier à son culte les couches les plus raffinées des cités grecques, finissant par supplanter les autres dieux de l'Olympe. Il explique d'ailleurs ainsi la facilité avec laquelle la Grèce s'est convertie au christianisme, le Christ Dieu et homme, souffrant et ressuscitant, s'étant facilement substitué à Dionysos. Olga Dechart raconte que Valerij Brjusov avait assisté à ces conférences, et proposé à Vjačeslav Ivanov de publier dans la revue *La Balance* qu'il venait de fonder. Cette rencontre entre les deux hommes a été l'un des moments fondateurs du mouvement symboliste, bien que leurs idées sur les rapports de l'art et de la religion divergent. Valerij Brjusov livre ses idées dans l'article cité « Les clés du mystère » et Ivanov développe les siennes dans « L'idée d'inacceptabilité du monde » (*Ideja neprijatja mira*), publié en 1906. Le contenu des conférences de Vjačeslav Ivanov peut être approché par la lecture de « *Ellinskaja religija stradajuščago boga* » (la religion Héliénique du dieu souffrant), Chapitre V. in *Novij Put'*, n°9, septembre 1904, disponible en ligne <http://www.vivanov.it>

religieuse, où se mêlent le Dieu grec morcelé et ressuscité, la *sobornost'* de la culture orthodoxe¹⁶⁴, et la divino-humanité de Vladimir Soloviev.

Plusieurs biographes insistent sur les expériences que tente Viatcheslav Ivanov dans la vie, avec la contribution de son entourage, pour réaliser cette transformation de l'individu et accéder à une communauté spirituelle transfigurée¹⁶⁵.

Les modalités des réunions organisées dans la Tour relèvent de cette volonté de mettre en contact aussi bien les idées, les élans créateurs que les émotions et les corps. Viatcheslav Ivanov tente d'approfondir l'expérience en créant un groupe plus restreint, déjà mentionné, nommé Gafiz, en référence au poète persan admiré par Wolfgang Goethe et cité par Friedrich Nietzsche, qui associait la sensualité au divin¹⁶⁶. La même problématique se poursuit avec les expériences d'élargissement du couple, tentées par Viatcheslav Ivanov avec l'accord de sa femme¹⁶⁷.

Zinovieva-Annibal appartient elle aussi au cercle des lecteurs savants, elle connaît le contenu des conférences de son mari et lit Friedrich Nietzsche

¹⁶⁴ *Sobornost'*, traduit en français par communauté spirituelle, est une notion issue de la religion orthodoxe, il renvoie à la conception de l'Eglise, que chaque croyant constitue en communion avec l'ensemble des fidèles. Chacun est libre dans cette unité spirituelle. Voir GLATZER ROSENTHAL B., « Lofty Ideals and Worldly Consequences : Visions of Sobornost' in Early Twentieth-Century Russia », in *Russian History*, vol 20, n° 1/4, Brill, New-York, 1993, p.179-195. « Sobornost' was the socio-political ideal of the Russian religious renaissance. As its proponents used the term, it implied a free community united by love and faith whose members retain their individuality. Sobornost' was originally an ecclesiastical concept which connoted the unity of all believers in the mystic body of Jesus Christ ». *Sobor* signifie également concile et un glissement a été opéré notamment par le penseur slavophile Aleksej Xomjakov (1804-1860) qui a utilisé le mot *Sobornost'* pour exprimer des liens sociaux qu'il considérait comme l'essence de l'orthodoxie, fondés sur l'amour, la liberté, et la vérité unissant les croyants.

¹⁶⁵ NIKOLSKAJA T., « Tvorčeskij put' L.D. Zinov'evoj-Annibal », art.cit., p.123-137. L'auteure cite notamment la biographe et disciple d'Ivanov, Ol'ga Dešart, déjà citée ainsi que sa préface à l'édition des œuvres du maître, p.43, note 55 de la thèse.

¹⁶⁶ Voir partie I de la thèse note 97, p.70.

¹⁶⁷ Voir notamment BOGOMOLOV N., « Pervyj god Bašni », art.cit. ; voir également ŠIŠKIN A., « Le Banquet platonicien et Soufi à « la Tour » pétersbourgeoise... », art.cit., p. 15 à 79.

comme en témoigne sa correspondance¹⁶⁸, elle est plongée dans ce tourbillon d'images, d'idées, d'expérimentations, et la découverte de ce Dionysos multiforme joue un rôle décisif dans la poursuite de son œuvre littéraire.

1.3. Zinovieva-Annibal et Dionysos : une nouvelle lucidité (*Les Anneaux*, 1904 ; *Bestiaire tragique*, 1907)

Comme la plupart de ses contemporains, Zinovieva-Annibal élabore à sa façon ces stimulations et son « dionysisme », tel que l'ont représenté ses proches (notamment Viatcheslav Ivanov et Gueorgui Tchoulkov) ainsi que certains commentateurs plus récents (Elena Barker, Marianne Gourg), mérite d'être interrogé¹⁶⁹. Viatcheslav Ivanov dispose d'une grande habileté d'essayiste, de formalisateur d'idées capable de puiser dans des sources intellectuelles d'une grande diversité, ses textes ont d'ailleurs servi de référence à ses contemporains et sont extrêmement précieux pour comprendre l'époque. En revanche, les utiliser comme point de départ pour éclairer la lecture des œuvres de sa femme réduit les interprétations possibles des textes. Il est à notre avis nécessaire de privilégier la lecture des œuvres de Zinovieva-Annibal et d'interroger ce qu'en dit Ivanov en se gardant de considérer ses propos comme « la clé » d'accès aux textes de sa femme.

¹⁶⁸ *Perepiska Viačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal, op.cit., t.2, p.373.* Voir notamment la lettre du 14/26 novembre 1895 écrite par Zinov'eva-Annibal à Vjačeslav Ivanov, alors qu'elle est à Paris et lui à Berlin, et où elle manifeste son enthousiasme pour un livre sur l'histoire de la musique qui lui rappelle le livre de Nietzsche : « ([...] mon auteur me rappelle le livre de Nietzsche sur la naissance de la tragédie en Grèce [...] je plonge dans la spécificité de la vision du monde des Grecs non pas du fait d'une curiosité vide, cela n'est pas dans ma nature, ce qui m'enthousiasme c'est que je trouve une clarification et une confirmation philosophique à mes convictions et à mes idéaux et je vois le sens de la vie uniquement dans la capacité à trouver le juste milieu entre l'adhésion à Bacchus et la maîtrise de soi. » ([...] мой автор упоминает о книге Нитче : О возникновении Трагедии в Греции. [...] Я углубляюсь в характер мирозерцания Греков не из пустого любопытства, это не в моем характере. Меня приводит в восторг то, что я нахожу освещение и подтверждение философское своим верованиям и идеалам и я вижу смысл жизни лишь в умении найти середину между Вакханизмом и самообузданием. »).

¹⁶⁹ BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal, op.cit.* ; GOURG M., art.cit.

Ainsi, l'identification de l'auteure à un « symbole dionysien » repose souvent sur des arguments fragiles. Le témoignage des contemporains énumérant comme des preuves les comportements de Zinovieva-Annibal lors des soirées de la Tour, son imprévisibilité, certains mouvements d'humeur, relèvent à l'évidence des représentations populaires de Dionysos. Quant aux commentateurs du XXI^e siècle déjà cités, ils se réfèrent de préférence à des articles théoriques de Viatcheslav Ivanov ou bien à ses présentations des œuvres de sa femme, et les illustrent par des passages des textes de Zinovieva-Annibal¹⁷⁰. A l'occasion sont également rappelés des poèmes d'Ivanov évoquant les Ménades. Quant aux commentaires consacrés aux textes de Zinovieva-Annibal, ils donnent souvent lieu à des affirmations présentées comme des évidences, ainsi la liberté est « liberté dionysiaque », de même que la révolte, elle aussi décrétée « dionysiaque » sans que soit précisée la différence qu'introduit ce qualificatif. De même, il suffit que Zinovieva-Annibal utilise les mots « danse » (*pljaska*), « ronde » (*xorovod*), « fouet » (*bič*), « colère » (*gnev*), « extase » (*vostorg*), pour que Dionysos soit convié. Pourtant Isadora Duncan danse pieds nus¹⁷¹, soulevant l'enthousiasme du public, à Moscou et Saint-Pétersbourg, comme à New-York, et nul n'évoque son dionysisme :

Isadora Duncan prétend, dans ses gestes, retrouver des forces originelles, devenir le « symbole de la liberté nouvelle », chanter « les joies du corps ». Son imaginaire rejoint le cosmique, « ondulant au rythme de l'océan ». Elle renverse le projet traditionnel de la danse en opposant aux formes « fixées » de l'extérieur des forces venant de l'intérieur.

¹⁷⁰ Voir par exemple BOGOMOLOV N., « Na grani byta i bytija » (A la frontière de la vie et de l'être), in *Teatr* n° 5, 1993. Ce dernier écrit en parlant de *L'Âne chantant* : « Les comédies de Zinov'eva-Annibal reflétaient les idées d'Ivanov sur la situation de la littérature contemporaine, qui pour différentes raisons ne pouvaient être exposées ouvertement dans ses articles, critiques, et autres jugements publics. (Комедии Зиновьевой-Аннибал отразились те воззрения Иванова на состояние современной литературы, которые не могли в силу различных причин быть откровенно высказаны в его статьях, рецензиях, других публичных суждениях).

¹⁷¹ SOROTKINA I., *Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii (Le mouvement libre et la danse plastique en Russie)*, Moskva, 2015. Irina Sorotkina décrit la danse libre qu'Isadora Duncan (née elle aussi à Saint-Pétersbourg en 1877) fait connaître en Russie dans les années 1900. Aux antipodes du corps maîtrisé de la ballerine classique, elle danse les pieds nus, les cheveux non attachés, un tissu qui flotte soulignant ses mouvements. Elle suggère le rapport avec la nature, le mouvement des végétaux et des animaux.

Le personnage introduit la modernité : ses pieds nus, son corps à peine voilé symbolisent une vie plus libre, plus affranchie des contraintes du temps, contestant autant la famille traditionnelle que la domination subie par la femme ou l'éducation autoritaire et disciplinée¹⁷².

Quant aux verges et au fouet, ils sont d'un usage très courant en Russie et ces instruments d'éducation et de dressage sont souvent évoqués dans les premiers textes de Zinovieva-Annibal, *Une Mission difficile* par exemple, écrit à une période où il est peu probable que l'auteure ait été familière de Dionysos¹⁷³. Enfin, éprouver un moment d'enthousiasme, d'enchantement, ne mène pas nécessairement jusqu'à l'extase ou à la frénésie (*istuplenie*).

Le principal appui que trouvent les commentateurs dans les œuvres de Zinovieva-Annibal se concentre sur la lecture des *Anneaux*, elle-même effectuée à la lumière des commentaires de Gueorgui Tchoulkov et de Viatcheslav Ivanov. D'autres lectures du texte sont cependant possibles.

Cette pièce de Zinovieva-Annibal se noue autour du personnage d'Aglaïa, profondément amoureuse de son mari, Alexeï, mais brutalement confrontée à la soudaine passion de ce dernier pour une autre femme, sa belle sœur, Anna. Alexeï, atteint d'une maladie, se meurt et embarque avec Anna sur un bateau, suivi par Aglaïa et d'autres couples, tous pris dans des amours égoïstes, non partagées. Ces trios douloureux montent à bord d'un vaisseau qui les mène vers la mort. Alexeï meurt et Aglaïa, après avoir surmonté les tourments de la jalousie, les envies de meurtre à l'égard de sa rivale, jette les deux anneaux symboliques de son mariage dans l'océan, montrant ainsi qu'elle a dépassé l'amour égoïste qui la liait à Alexeï, pour rejoindre un amour plus vaste, dont l'océan est le symbole. Elle meurt peu après sur le pont du bateau.

Gueorgui Tchoulkov, dans la critique qu'il publie de la pièce, insiste sur le caractère « dionysien » de l'héroïne, plongée dans les souffrances de l'amour-passion égoïste, partageant son expérience avec le chœur formé de la ribambelle des amoureux égarés et les conviant à s'arracher à la jalousie possessive, à l'individualisme, pour renouer avec le grand tout et se fondre dans

¹⁷² VIGARELLO G., *Le Sentiment de soi*, op.cit, p. 216.

¹⁷³ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Trudnaja zadača*, op.cit.

l'amour universel¹⁷⁴. L'amour terrestre égoïste est la grande préoccupation de chacun des personnages qui se débattent dans la souffrance et sont aveugles à l'amour mystique de l'univers.

En fait, Zinovieva-Annibal compose une œuvre polyphonique, et ne reste pas prisonnière d'une doctrine figée. Elle puise dans les visions de Dionysos de quoi élargir et approfondir son questionnement sur l'amour, l'individu et sa place dans le monde, thématiques qu'elle a commencé à aborder dans ses premières œuvres et qu'elle continuera à déployer dans ses textes parodiques des années 1906-1907, et surtout dans son texte sur l'enfance, *Bestiaire tragique*.

La vision de l'amour que donne Zinovieva-Annibal dans *les Anneaux*, à travers Aglaïa et d'autres personnages, notamment masculins, contraste radicalement avec celle qu'on trouve dans la littérature qui l'environne, romans d'auteurs féminins ou poèmes symbolistes. Zinovieva-Annibal ne se conforme pas non plus aux idées dominantes qui posent une équivalence entre la passion et la mort, elle brouille les pistes et associe allègrement l'amour-passion à la vie et à l'affirmation de l'identité. Inspirée sans doute par une autre version du nietzschéanisme et du dionysisme, qui met l'accent sur un acquiescement au tragique de la vie.

Aglaïa ne cesse d'ailleurs d'affirmer une équivalence entre l'élan de vie, l'amour, et l'existence même d'un individu, d'un « je ». Celui qui n'aime pas est un mort-vivant. Aimer, c'est se savoir mortel, soumis au changement, mais c'est tenter l'impossible, choisir la révolte plutôt que l'obéissance, comme dans le passage où elle fait allusion aux amoureux déçus, trompés, qui renoncent :

[..] les pauvres, les pauvres, ils ont tellement souffert qu'ils se sont soumis. Ils se sont soumis, les pauvres, parce que leur cœur est mort.
[...] ils sont devenus plus calmes, plus frustes et ils aiment consoler.

[..] бедные, бедные, они так страдали что покорились. Покорились, бедняжки, потому что отмерло у них сердце [...] они стали тише и грубее и любят утешать¹⁷⁵.

¹⁷⁴ ČULKOV G., « L.D.Zinov'eva-Annibal. *Kol'ca* », art.cit.

Le personnage créé par Zinovieva-Annibal ne cesse de relier l'élan amoureux à l'identité, et lorsque le docteur Pouchtchine, vieil ami d'Aglaïa, disqualifie l'amour en le traitant de luxure (*pristrastie*), elle s'oppose avec véhémence à ses propos :

L'amour, c'est un accouchement. Quand tu aimes, tout renaît de toi !

Любовь - это роды. Когда любишь, все от тебя рождается¹⁷⁶ !

Pour Aglaïa, l'énergie qui circule dans l'amour est capable de stimuler de nouvelles créations, et rend même possible une transformation de l'identité. C'est pourquoi elle refuse de suivre Pouchtchine qui lui propose une vie intéressante, mais « tranquille », loin des passions, et elle déclare :

Mon amour, c'est ma vie.

Моя любовь - моя жизнь¹⁷⁷.

Comme dans la citation précédente, *ljubov'*, ne représente pas uniquement l'être aimé, mais plutôt le processus, et Aglaïa affirme : « Aimer c'est vivre », en insistant sur la première personne qui vient au jour dans cet élan. Pour elle, l'amour est une façon d'être, et elle l'affirme comme la seule façon vivante d'être au monde. Façon d'être qui est totalement liée à la poursuite d'un idéal, d'un dépassement de soi, ce qu'elle déclare avec conviction lors d'une discussion avec Pouchtchine :

Ecoutez, faites que je mente ! Mais je crois en cela. Non, je le sais. L'homme ne vit pas de buts, il vit d'idéaux. Il va à la recherche de l'impossible, ce qui est accessible est peu de chose pour lui. L'humanité vit de folie, de folie... et sans but, sans but, oui sans but !

Слушайте, пусть я лгу! Но я в это верю. Нет, я это знаю. Человечество живо не целями, оно живо идеалом. За невозможным оно пойдет, ему мало достижимого. Безумием,

¹⁷⁵ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Kol'ca*, édition originale Moskva, Skorpion, 1904. Edition utilisée dans ce travail : MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka*, *op.cit.*, p 172.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 143.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 181.

безумием живо человечество -- и бесцельным, бесцельным, да, одним бесцельным¹⁷⁸ !

La réception de la pièce confirme la variété des lectures possibles, la plupart des critiques jugent le propos compliqué, encombré de discussions philosophiques, plutôt fait pour être lu que joué¹⁷⁹. La thématique dionysienne sur le passage de l'amour égoïste à l'amour mystique n'est pas perçue, mais, tout comme le public, les critiques sont impressionnés par la force des émotions qui circulent entre les personnages.

Les commentateurs du XXI^e siècle¹⁸⁰, qui prennent appui sur le texte des *Anneaux* pour considérer Zinovieva-Annibal comme une incarnation du dionysisme théorisé par son mari, soulignent avec justesse que Dionysos fait partie du paysage mental de Zinovieva-Annibal ; en revanche, il est difficile de les suivre lorsqu'ils utilisent Dionysos comme une étiquette renvoyant à un corpus d'idées précisément déterminées, et plus encore lorsqu'ils présentent Zinovieva-Annibal comme disciple d'une religion constituée¹⁸¹.

Il est d'ailleurs possible d'inverser le propos et de penser, comme le fait Nikolaï Berdiaev dans ses Mémoires, ainsi que dans une sorte de lettre de rupture adressée à Ivanov en janvier 1915, que ce dernier, lorsqu'il tente de théoriser sa vision de Dionysos, met des mots, des concepts, de nouvelles images, sur des comportements, des intuitions, une expérience intérieure qui appartiennent plutôt à Zinovieva-Annibal :

Vous avez toujours souhaité que je vous dise franchement ce que je pense de vous [...] Je pense avant tout que vous avez trahi les grands

¹⁷⁸ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *ibidem*, p. 147.

¹⁷⁹ Voir les critiques de TARSKIJ K., « Udivitel'naja drama »[une pièce étonnante], *Moskovskoe vedomosti* 1904 n°322 ; MIRTOV O., « L. Zinov'eva-Annibal "Kol'ca" », *Obrazovanie*, 1905, n°8, p.97 ; et bien sûr ČULKOV G., « L. Zinov'eva-Annibal, Kol'ca », *Novij put'*, 1905, n°6, p. 259. Voir également GORODETSKIJ S., « Ogon' za rešetkoj' » (Le feu derrière les barreaux), *Zolotoe runo (La Toison d'or)*, 1908, n°3-4, p.95-98. Ces textes sont cités par Tatjana NIKOLSKAJA, dans son article « Tvorčeskij put' L.D. Zinov'eva-Annibal », art.cit.. ainsi que par Marija MIXAJLOVA, *Ženskaja dramaturgija serebranovo veka, op.cit.*, p.17.

¹⁸⁰ Voir notamment la thèse d'Elena BARKER, *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal, op.cit.*, ainsi que la thèse de Svetlana ALIOŠINA, *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja èvoljucija, op.cit.* Voir également Marianne GOURG, art.cit.

¹⁸¹ Voir notamment GOURG M., art.cit.

préceptes d'amour de la liberté de Lidia Dmitrievna, son esprit de révolte. Votre dionysisme, votre anarchisme mystique, vos recherches occultes, tout cela, d'une grande diversité, était lié à Lidia Dmitrievna, à son empreinte [...] Vous-même n'êtes pas amoureux de la liberté : vous avez peur de la difficulté de la vraie liberté. Vous aimez trop ce qui est léger, gratifiant, conditionnel, votre nature a quelque chose d'opportuniste.

Вы все хотели, чтобы я сказал Вам откровенно, что я мыслю о Вас. [...] Думаю я прежде всего, что Вы изменили заветам свободолюбия Лидии Дмитриевны, её мятежному духу. Ваш дионисизм, Ваш мистический анархизм, Ваши оккультные искания, все это, очень разное, было связано с Лидией Дмитриевной, с её прививкой. [...] Вы сами по себе не свободолюбивы: Вы боитесь трудности истинной свободы. Вы слишком любите легкое, отрадное, условное, в Вашей природе есть оппортунизм¹⁸².

Il n'est pas question ici d'approfondir le débat d'idées entre Nikolai Berdiaev et Viatcheslav Ivanov, ni d'analyser la part de rivalité qui peut influencer l'analyse. En revanche, les convictions profondes de Zinovieva-Annibal, ses interrogations personnelles et son attachement à la liberté, sont ici affirmés et mis en regard d'un Viatcheslav Ivanov, brillant « opportuniste ». C'est pourquoi lire de façon approfondie les textes de Zinovieva-Annibal pour comprendre sa pensée est une démarche plus éclairante que de s'en tenir aux discours de Viatcheslav Ivanov pour éclairer les œuvres de sa femme.

D'autant que ce dernier excelle dans l'art d'opérer des synthèses souvent audacieuses, dont Alexandre Etkind donne avec humour des exemples :

[...] quelque chose dans le genre d'un signe d'égalité entre le Christ et Dionysos, Marie mère de Dieu et toute femme qui enfante, la Vierge et la Ménade, l'amour et l'érotisme, Platon et l'amour chez les Grecs, la théurgie et la philosophie, Vladimir Soloviev et Rozanov.

[...] нечто в роде знака равенства между Христом и Дионисом, Богоматерью и всякой рождающей женщиной, Девой и Менадой,

¹⁸² BOGOMOLOV N., « Peterburgskie gafizity », art.cit., p.198. Plus souvent citée par les commentateurs la phrase décrivant le tempérament de Zinovieva-Annibal : « она была более дионисической, бурной, порывистой, революционной по темпераменту, стихийной, вечно толкающей вперед и ввысь (натурой по сравнению со своим мужем) » (elle était (en comparaison avec son mari, d'une nature) plus dionysienne, révolutionnaire par tempérament, spontanée, incitant sans cesse à aller plus loin, plus haut) in BERDIAEV N. « Ivanovskie sredy », art.cit., p.98.

любовью и эротизмом, Платоном и греческой любовью, теургией и философией, Владимиром Соловьёвым и Розановым¹⁸³.

Il suffit d'ailleurs de rappeler que Viatcheslav Ivanov identifie sa femme à une Ménade dans ses poèmes et l'appelle Diotime dans les soirées de la Tour pour comprendre que les sources de réflexion sont multiples, souvent divergentes, et par conséquent peu propices à des interprétations univoques.

Certes, la rencontre de Zinovieva-Annibal et de Viatcheslav Ivanov a constitué le point de départ d'une stimulation puissante et durable qui a été réciproque, comme l'affirme d'ailleurs Viatcheslav Ivanov et comme l'analyse de façon approfondie Maria Mixaïlova dans un article récent¹⁸⁴. Le jeune érudit, imprégné de savoir théorique, a eu le sentiment de rencontrer une incarnation de Dionysos, et Zinovieva-Annibal, de son côté, a trouvé des mots, des images, des concepts qui éclairaient ses intuitions et ses sentiments et lui permettaient de les approfondir. C'est le sens de la lettre qu'elle écrit à Viatcheslav Ivanov en 1894 après leur première rencontre au Colisée¹⁸⁵. La stimulation de pensée est très riche, mais liée à des images multiformes, dont il est bien difficile de cerner les contours. La figure de Dionysos joue un rôle de révélateur, de libérateur des forces obscures jusque-là masquées par Apollon, dispensateur d'ordre et d'harmonie ; elle ouvre la voie à une compréhension radicalement nouvelle de la sexualité et de l'expérience amoureuse. L'exploration du monde intérieur trouve une incitation à sortir du carcan de l'idéologie chrétienne, une voie qui réhabilite la sensualité, les élans chaotiques des sentiments et en fait même la base des plus hautes aspirations humaines.

Les Anneaux n'ont constitué qu'un exemple encore confus et embryonnaire de ce travail, et la thématique de l'élan de vie, de l'amour confronté à la mort, à la violence, réapparaît au premier plan dans les textes de

¹⁸³ ETKIND A., *Sodom i psixexa : Očerki intellektual'noj istorii Serebrjanogo veka [Sodome et Psyché : Essai sur l'histoire intellectuelle de l'Âge d'argent]*, Moskva, IC-Garant, 1996, p.328.

¹⁸⁴ MIXAJLOVA M., « Vjačeslav Ivanov i Lidija Zinov'eva-Annibal : Krax "ideal'nogo sojuza" ili "jarkij obraz vozmožnogo sčastija" ? », in *Filosofskie emanacii ljubvi*, éd. Sineokaja Ju., Moskva, Jask, 2019. Consulté en ligne juillet 2020, URL http://www.v-ivanov.it/files/4/4_M-Mihailova.LDZA.russ..pdf

¹⁸⁵ *Perepiska Viačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal*, op.cit., t.1, Lettre de Zinovieva-Annibal à Ivanov 14/28 juillet 1894. p.75, Voir partie 1 de la thèse note 133 p. 84.

1907, constituant le creuset de la naissance d'un véritable individu, d'un sujet, tout particulièrement dans le recueil où l'auteure opère un retour à l'enfance, *Bestiaire tragique*.

1.4. Ouvrir les yeux sur le chaos (*Bestiaire tragique*, 1907)

Les années 1906-1907 correspondent à un tournant dans la vie et l'œuvre de Zinovieva-Annibal ; cette dernière traverse une période douloureuse marquée par des expériences d'élargissement du couple à un nouveau partenaire amoureux, mais elle poursuit avec intensité son travail littéraire et lui donne même un nouvel élan. Cette dynamique créatrice se concrétise tout d'abord par des textes parodiques sur l'amour et l'art (qui seront abordés plus précisément dans la troisième partie) qui confirment une prise de distance par rapport aux idées symbolistes et aux théorisations de Viatcheslav Ivanov. Dans le même temps, Zinovieva-Annibal écrit une œuvre, à la fois autobiographique et fictionnelle, qui donne la parole à un enfant et explore avec une nouvelle profondeur la construction de l'identité, une sorte de nouvelle naissance.

Bestiaire tragique est composé de neuf récits : *Les Oursons* (*Medvežata*), *Jouria* (*Žurja*), *Les Loups* (*Volkí*), *Dacha la sourde* (*Gluxaja Daša*), *Le Monstre* (*Čudovišče*), *Le Moucheron* (*Moška*), *La Princesse-Centaure* (*Carevna-Kentavr*), récit divisé en trois parties : *Le sable* (*Pesok*) , *La forêt* (*Les*), *Le cheval rouan à l'oreille coupée* (*Kornouxij čalyj*), puis *Le Diable* (*Čort*), également composé de trois parties: *La révolte* (*Bunt*), *Le fouet* (*Bič*), *La petite araignée rouge* (*Krasnyj paučok*) et enfin *La Volonté* (*Volja*). Les titres évoquent dans leur succession un ancrage plutôt tourné vers le quotidien et le langage de l'enfance. Le lecteur ne trouve aucune déclaration de l'auteure pour expliquer son texte, pas de préface et aucune référence à Viatcheslav Ivanov (qui avait écrit une longue préface pour *Les Anneaux*). Zinovieva-Annibal se contente de dédicacer chaque récit à un proche, souvent écrivain.

Ce tournant peut être associé à Dionysos, mais le lien n'est pas celui qu'indiquent les commentateurs précédemment cités, Viatcheslav Ivanov, Gueorgui Tchoulkov, Elena Barker et Marianne Gourg qui présentent les œuvres de Zinovieva-Annibal comme des incarnations des réflexions théoriques de son mari, ou bien avancent que sa vie elle-même est un accomplissement sacrificiel conforme aux représentations de la nouvelle religion.

En 1907, lorsque Zinovieva-Annibal choisit d'écrire l'expérience intérieure d'un enfant, elle emprunte à sa façon le chemin de Dionysos, cette divinité qui ne cesse de mourir dans les souffrances et de renaître, se confondant avec la nature et le printemps. Revenir à l'enfant qu'elle a été, à travers son héroïne, une femme âgée, comme elle, de quarante ans, qui fait resurgir à la conscience des moments clés de sa petite enfance, permet d'accéder à une vérité chaotique masquée par l'éducation. Ce qu'elle découvre ressemble fort aux élans de vie contradictoires que représente Dionysos, notamment dans la pensée de Nietzsche.

La comparaison avec le contenu des livres de plus en plus nombreux qui parlent de l'enfance en ce début du XX^e siècle permet de mesurer le travail que Zinovieva-Annibal a accompli. Marie-Noëlle Pane remarque que la tonalité dominante des publications évoque un paradis perdu, l'innocence enfantine, ou rappelle à la mémoire une « page lumineuse de la vie » (*svetlaja stranica žizni*). La seule exception, souvent citée, à cette représentation radieuse, est *Kotik Letaev* (*Kotik Letaiev*) d'Andreï Biely, mais ce cas est exceptionnel comme l'analyse Marie Noëlle Pane, qui rapproche ce texte d'autres « récits expérimentaux » et considère qu'ils évoquent des « enfances pathologiques, aux angoisses non surmontées »¹⁸⁶. Zinovieva-Annibal, quant à elle, cherche à faire partager au lecteur les émotions, les élans, les peurs, les interrogations d'une jeune enfant (huit ans dans les premiers récits), Véra, très semblable à beaucoup d'autres. Elle écrit à la première personne, à de rares occasions

¹⁸⁶ PANE M., « A la recherche du bonheur perdu : l'enfance dans les autobiographies d'écrivains de la 1^{ère} moitié du XX^e siècle », *Modernités Russes*, Lyon, 2004, n°5, p.161. Marie-Noëlle Pane s'intéressant à la première moitié du XX^e siècle, cite en fait deux exceptions et ajoute à *Kotik Letaev* d'Andrej Belyj, *Pered vosxodom solnca* de Mixail Zoščenko écrit dans les années 1940 et qui ne relève pas de notre champ d'étude.

comme un adulte qui se souvient, mais le plus souvent en donnant la parole à l'enfant qui parle au présent et partage avec le lecteur ses émotions et ses réflexions. Cet artifice permet de créer une sorte de roman de formation très innovant par son contenu mais aussi par sa forme et sa structure, facette qui sera développée dans la troisième partie de la thèse.

La dualité ivresse de la vie et confrontation avec la mort est d'emblée présente, suscitant un dialogue intérieur fondateur. La joie de la présence au monde que ressent Véra, tout jeune enfant, est liée au jaillissement de la vie, perceptible dans tout mouvement, comme un courant d'énergie, un fluide partagé qui efface les frontières entre intérieur et extérieur. Zinovieva-Annibal donne un relief particulier à cette ivresse, en la faisant surgir au contact de jeunes animaux sauvages, dans des rapports qui préfigurent les rapports amoureux :

Mes bêtes, ma vie, mon bonheur et mon ivresse.

Мои звери - моя жизнь. мое счастье и упоение¹⁸⁷.

Cette mise en relation très étroite entre un enfant et des animaux sauvages ne trouve guère d'équivalent dans les travaux rassemblés en 2005 par Léonid Heller sur les représentations de l'animal dans la culture russe¹⁸⁸. Le trait particulier des récits de Zinovieva-Annibal consiste à considérer ces êtres vivants comme faisant partie du même monde, et à soulever ainsi des interrogations à la fois sur l'identité et la culture. Les situations que vit l'enfant, les questions qu'elle se pose sont d'une portée générale, mais font écho aux transformations qui se produisent dans la société (et particulièrement la société russe) à la frontière des XIX^e et XX^e siècles, quant à la place de l'animal et au mouvement d'éloignement (*estrangement*) qui se généralise, et qu'une prétendue compassion ne fait que renforcer.

¹⁸⁷ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Moška*, p.65.

¹⁸⁸ HELLER L. (éd.) *Utopija zverinosti reprezentaciji životnyx v russkoj kul'ture : trudy Lozanskogo simpoziuma 2005 (Animaux du monde, unissez-vous. L'Utopie du vivant et les représentations de l'animal dans la culture russe : travaux du colloque de Lausanne 2005)*, Kolo, Lausanne Drogobyč, 2007.

Jane Costlow a choisi ce thème pour un colloque intitulé *Other animals. Beyond the human in Russian Culture and History*¹⁸⁹, et l'article qu'elle publie personnellement est fondé sur la lecture de trois récits : Les Oursons de *Bestiaire tragique*, « De la Compassion à l'égard des animaux » de Vassili Rozanov et *Les Ours* de Vsevolod Garchine, dont elle résume ainsi le propos :

Within the modern world it remains unclear just how, if at all, one might undo the estrangement and loss these stories express so vividly. Perhaps all they can do is create in us a desire for some intimacy with a pre- or nonverbal other who is also so similar. All three stories are about estrangement from particular animals but also from some aspects of one's self. Losing the animal also means losing some part of human potential¹⁹⁰.

Cette rencontre avec le « pre- ou non verbal », le sauvage réputé « autre », est aussi une façon de le reconnaître en soi. Zinovieva-Annibal rejoint Nietzsche et sa critique de l'arrogance apollinienne qui refuse de voir le chaos de la vie.

Zinovieva-Annibal montre précisément comment la petite fille se construit dans la proximité avec les animaux sauvages qui lui révèlent sa propre identité « sauvage ». Sa grue Jouria, ses deux oursons, son âne Rouslan, tous s'agitent, gambadent avec elle, la touchent, l'emplissent de leurs odeurs et l'incitent au mouvement. Les caresses des oursons par exemple, dont elle décrit les larges pattes, le toucher de leurs paumes, semblable à des claques ressenties sur tout son corps, leur souffle chaud qui baigne son visage :

Cela sent la terre printanière et la fourrure chaude, la respiration brûlante de Miška, qui m'arrive droit sur le visage, me fait rire et me remplit de joie.

¹⁸⁹ COSTLOW J., NELSON A. (éd.) *Other animals. Beyond the Human in Russian Culture and History*, Pittsburgh PA., University of Pittsburgh Press, 2010. L'ouvrage apporte un éclairage socio-historique sur la période charnière entre le XIXe et le XXe siècle en Russie où les chasses aux loups, les montreurs d'ours sont interdits en raison de leur cruauté, mais où des méthodes d'éloignement ou d'élimination plus industrielles sont utilisées instaurant une distance radicale entre l'homme et l'animal sauvage et donnant lieu à de nombreux débats. Pour les récits cités par Jane Costlow dans son article voir ROZANOV V. « O sostradanii k životnym » in *Okolo cerkovnyx sten*, Moskva, Respublika 1995; Vsevolod GARŠIN, *Medvedy*, in *Otečestvennye zapiski (Les Annales de la patrie)*, 1883, disponible en ligne, URL : <https://www.culture.ru/books/645/medvedi>.

¹⁹⁰ COSTLOW J., « For the Bear to come to your threshold », in COSTLOW J., NELSON A. (éd.) *Other animals. Beyond the human in Russian Culture and History*, op.cit. p.94.

Пахнет весенней землей и теплой шкурой, и прямо в лицо горячее дыхание Мишки смешит и радует¹⁹¹.

Véra ressent que ce monde réputé « sauvage » (*dikij*) est aussi sa nature personnelle, partagée avec les animaux, le plaisir du contact physique, du mélange des corps et des souffles, du mouvement dans des espaces sans limites. Les insectes et les plantes participent à cette même agitation stimulante et incessante de la vie, où s'entremêlent les odeurs, les lumières, les liens lancés par les uns et les autres :

Et les clochettes bleu violet se balancent, les boutons d'or jaunes comme le beurre brillent, les fleurs de trèfle roses sentent le miel, les roses luxuriantes des renoncules se courbent vers nous sous le poids de leurs parfums, et les grandes boules des pissenlits, comme des toiles d'araignée argentées, se dressent au-dessus de nos têtes ; les pois de senteur sauvages ont tout embrouillé, se sont glissés partout, ont tout enlacé avec leurs vrilles tenaces...

И колокольца качаются лилово-синие, блестит масляно-желтая куриная слепота, розовая кашка пахнет медом, пышные розы лютиков от тяжести своих благовоний клонятся к нам, и торчат вверх над нашими головами больше паутинно-серебряные шары одуванчиков: заячий горошек все перепутал, всюду прополз, все перевил цепкими усиками...¹⁹²

Les animaux, les insectes, la végétation, entrent en résonance avec la conscience qui les perçoit, tout comme les paysages, la nature ouverte, les forêts qui s'étendent à l'infini, la mer sans limites qui appelle vers le lointain, tous ces moments communiquent l'ivresse d'être au monde. Mais ces élans sont souvent violemment interrompus :

J'aime beaucoup les bêtes sauvages, mais elles meurent et particulièrement souvent lorsque j'en suis amoureuse.

Я очень люблю зверей, а они умирают, и часто именно когда я их люблю¹⁹³.

¹⁹¹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Medvežata*, p.8.

¹⁹² ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *ibidem, Kornouxij čalij*, p. 80.

¹⁹³ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *ibidem, Moška*, p.62.

La mort fait irruption comme mort des autres et tout d'abord de ceux qu'on aime, et Véra est le témoin de carnages effrayants. Des paysans terrorisés découpent avec leurs faux de jeunes ours apprivoisés qui accouraient vers eux ; des animaux blessés, sanguinolents, sont enfermés dans des cages ; des loups sont mutilés pour servir de proies faciles dans des chasses. Les hommes tuent les animaux et les torturent par peur et par simple jeu.

Revient sans cesse la conscience d'une double tonalité du monde, enivrante et repoussante. Véra l'exprime en parlant du printemps. Au moment même où la vie éclate avec une exubérance communicative, la mort affirme aussi sa présence dans des spectacles repoussants :

C'est répugnant que tout ce printemps vert qui sent si bon avant l'été, soit gâché par les oisillons. Je voudrais vraiment fermer mes oreilles et ne pas voir, ne pas entendre ce qui ne devrait pas être. Mais ce n'est pas moi qui suis coupable, si mes yeux et mes oreilles sont tellement mal constitués qu'ils voient et entendent ce qui ne convient pas et sentent ce qui ne convient pas.

Противно и то, что вся эта зелёная весна, когда так хорошо пахнет и впереди лето, испорчена птенцами. Я очень хотела бы зажать уши и не видеть и не слышать, чего не следует. И невиновата же я, что мои глаза так скверно устроены, что видят, чего не следует. и слышат. чего не следует¹⁹⁴.

La petite fille entend des cris d'oisillons qui sont tombés de leurs nids et qui s'égosillent dans les herbes hautes :

[...] ils appellent leur mère mais ce sont des chats, des taupes et des rats qui accourent.

[...] зовут мать, а прибегут кошки, кроты, крысы¹⁹⁵.

Sa perplexité s'accroît encore lorsqu'elle constate que cette cruauté de l'ordre du monde ne concerne pas seulement la nature extérieure, ou la société des adultes, mais qu'elle fait partie de son identité profonde. C'est en elle que Véra sent cette force ambiguë et contradictoire qui exalte la vie et pousse aussi à

¹⁹⁴ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *ibidem*, p.64.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

la détruire, elle se rend compte qu'amour et haine sont mêlés et évoque les élans « sadiques »¹⁹⁶ dont elle se sent envahie :

J'approche l'oisillon de ma bouche. Il me semble qu'il faut le réchauffer. Et cela me devient terriblement désagréable. Et pire encore quand il a plongé dans ma main et qu'il a fourré son bec dans ma bouche, tout à coup m'est venue une pensée écœurante :

- Si je serre les dents, j'écrase son bec.
- Comme c'est répugnant et comme cela me fait envie !

Подношу птенца ко рту. Кажется мне: нужно согреть его. И ужасно мне неприятно становится. Да ещё: когда он так ныряет в руке и клюв мне в рот засунул, вдруг такая мысль в голову тошная:

- Если стиснуть зубы – то раздавишь клюв.
- Как противно, и как хочется!¹⁹⁷ !

Véra se sent très seule avec ses questions. Un jour son frère Vassia la retrouve en larmes au bord du lac, et lorsqu'elle parvient à sortir du silence, elle lui décrit en sanglotant un bocal, dans sa chambre, où un monstre dévore les têtards qu'elle avait pêchés avec son épuisette. Elle ne mentionne d'ailleurs qu'une partie de sa frayeur, et ne dévoile pas le mélange de répugnance et d'admiration qu'elle ressent pour ce monstre. Son frère se tait assez longuement, puis lui répond :

- C'est la nature, Véra.
- Je ne comprends pas ce qu'il veut dire.
- Quelqu'un de sensé s'habitue à la nature. C'est une habitude à prendre.
- Il remarque ma déroute. Il en sourit de manière condescendante, mais avec comme de la tristesse.

¹⁹⁶ Le mot « sadisme » (*sadizm*) vient de faire son apparition en Russie et Zinov'eva-Annibal l'utilise dans sa critique d'*Un démon mesquin* de Fedor Sologub. Dans son dictionnaire-guide de la psychanalyse, Valerij LEJBIN (*Slovar' spravočnik psixoanaliza*, Piter, 2001), indique que ce mot a commencé à être utilisé autour de 1904 : « Термин « садизм » происходит от имени французского писателя маркиза де Сада (Донасьен Альфонс Франсуа, 1740–1814), автора романов и сборника новелл « Преступления любви, или Бред страстей », в которых он описал сцены сексуальной патологии. Немецкий психиатр Р. Крафт-Эбинг (1840–1902) использовал понятие « садизм » для обозначения одной из форм сексуальной перверсии ». (Le terme « sadisme » vient du nom de l'écrivain français marquis de Sade (Donatien Alphonse François, 1740-1814) auteur de romans et d'un recueil de nouvelles « Les crimes de l'amour, ou le délire des passions », dans lesquels il a décrit des scènes de pathologie sexuelle. C'est le psychiatre austro-hongrois Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) qui a parmi les premiers utilisé la notion de « sadisme » pour désigner une des formes de perversion sexuelle.

¹⁹⁷ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Moška*, p.64.

- Tu comprends, tout ce qui est autour de nous - et il décrivit autour de lui, un large arc de cercle avec sa main - dans l'eau, sur la terre, tu comprends et même dans la terre, tous les êtres vivent selon la nature, tu comprends, ce n'est pas possible autrement. Et donc tout est comme cela doit être [...] Allons, ne pleure pas. [...] Tu t'habitueras.

- Это природа, Вера.

Недоумеваю.

- Здоровый человек привыкает к природе. Это значит привычка. Он замечает мою глупость. Улыбается ей снисходительно, но как-то печально.

- Понимаешь, всё это вокруг нас, - он обвел рукой широкую дугу, - в воде, на земле, понимаешь, и в земле, - всё живёт по-природному, понимаешь, это значит иначе не может. А следовательно, так должно. [...] Вот ты и не плачь. [...] Привыкнешь¹⁹⁸.

Et Véra constate que les adultes préfèrent fermer les yeux, accepter l'ordre des choses et faire taire les interrogations, à force d'habitude. Elle se souvient également des soirées au pensionnat en Allemagne, où l'une après l'autre, les jeunes filles se mettent à danser sans pouvoir s'interrompre :

Je ne sais quels étaient mes mouvements, mais il y avait en eux, à l'évidence, une certaine contagion de folie et de défoulement, parce qu'une minute après l'autre arrachait du cercle resserré, une danseuse puis une autre et les jetait dans notre ronde tourbillonnante et déchaînée.

Не знаю, какие были мои движения, но было в них, очевидно, какая-то зараза безумия и развязанности, потому что минута за минутой вырывала из стеснившегося круга плясунью за плясуньей и бросала их в наш вертящийся, мечущийся вир¹⁹⁹.

Cette danse, interdite par le règlement tout comme les chants, fait jaillir des désirs enfouis, aussi bien qu'une profusion d'idées habituellement inaccessibles :

Ma respiration devenait difficile, comme si d'un coup jaillissaient hors de moi toutes mes idées, mes élans, mes désirs impossibles, échappant à ma compréhension. [...] Des cris et des chants s'arrachaient par bribes de nos poitrines essoufflées par la danse ou oppressées par l'intensité de la contemplation, et comme crier ou chanter était considéré comme funeste, tous ces cris et ces chants contenus se coulaient dans les rythmes infatigables de nos contractions musculaires, dans des gémissements d'extase étouffée.

¹⁹⁸ *Ibidem*, *Čudovišče*, p.52-53.

¹⁹⁹ *Ibidem*, *Krasnij paučok*, p.117.

Мне становилось трудно вздохнуть, словно разом вырывались из меня все мои мысли, и все восторги, и все невозможные, непонявшие себя желания. [...]. И так как крики и песни рвались из запыхавшихся пляскою или сдавившихся напряженным лицезрением грудей, кричать же или петь сознавалось гибельным, - то и выливались все крики и песни в неустающих ритмах мускульных сокращений, в столах задушаемого восторга²⁰⁰.

Comme Aglaïa dans *les Anneaux*, déclarant que l'amour est un accouchement de soi, Véra sent que ce jaillissement lui appartient en propre, qu'il surgit de son intimité, et qu'il déploie son identité sous forme d'émotions, d'idées, de désirs. Les deux héroïnes ressentent un flux intérieur d'impulsions, d'idées personnelles qui se libère et que les adultes qui les entourent cherchent à étouffer.

« Tu t'habitueras » lui dit son frère, mais Véra ne parvient pas à accepter que « tout est comme cela doit être », que « c'est la nature », et elle continue d'écouter l'élan de vie qui l'incite à refuser de se soumettre en s'habituant, sans s'interroger sur cet ordre de la nature où tout naît et meurt, s'entre-dévore et se confond avec un ordre meurtrier construit par les hommes. S'habituer, c'est rester dans une non-pensée qui est la norme collective, ne pas venir à l'existence comme sujet. Or, Véra va se constituer comme sujet, précisément dans ce questionnement, ancré dans le tragique de l'élan de vie, la conscience d'un monde paradoxal à laquelle Zinovieva-Annibal a donné de nouvelles profondeurs.

L'auteure va également explorer d'autres chemins, à travers des personnages qui s'inscrivent dans le refus du monde et se perdent dans une illusoire toute-puissance solipsiste.

²⁰⁰ *Ibidem*, p.117.

Chapitre 2.

La tentation du refus, liberté illusoire

Opposer un refus au monde tel qu'il est peut prendre de multiples formes, et en cette fin du XIX^e siècle le rejet radical du monde est largement répandu, suscitant des actes de destruction allant du suicide aux attentats terroristes, devenus une réalité quotidienne dans les sociétés européennes, et particulièrement en Russie.²⁰¹ La littérature porte la marque de ces représentations, le spleen et le désespoir qui étaient des thèmes privilégiés depuis le romantisme font place aux suicides, aux violences meurtrières qu'on voit s'accomplir dans les romans. L'étude récente de Natalia Panova²⁰² cite les exemples de Leonid Andreev, de Mikhaïl Artsybatchev, d'André Biely, de Maxime Gorki et de Fédor Sologoub dont certains personnages choisissent de se supprimer, reflétant l'état d'esprit de la jeunesse de leur époque :

²⁰¹ La sociologie naissante fait du suicide un objet d'analyse privilégié puisque le premier ouvrage publié par Emile Durkheim en 1897 lui est consacré. En Russie le phénomène prend une ampleur particulière, voir Natal'ja PANOVA, « Problema samoubijstva v ruskoj literature konca XIX načala XX vv » (Le problème du suicide dans la littérature russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles), in *Science and Education a New Dimension : Philology*, n°13, 2013. Disponible en ligne, URL https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/panova_n.y._problem_of_suicide_in_russian_literature_of_the_end_of_xix_beginning_of_the_xx_centuries.pdf. Pour le terrorisme, voir NOSKOV M., *Rossijskij terrorizm načala XX veka v vospriyatii obščestva*, (*Le terrorisme russe du début du XX^e siècle dans la perception de la société*) thèse de doctorat, Moskva, dactylographiée, 2011. Cette étude sur le terrorisme montre son ampleur en Russie, les différentes phases qu'il a connues et ses échos dans la littérature et l'opinion des différentes couches sociales.

²⁰² PANOVA N., « Problema samoubijstva v ruskoj literature konca XIX načala XX vv », art.cit. L'auteur cite de nombreuses études suscitées par le phénomène du suicide qui touche l'ensemble de l'Europe mais prend une ampleur particulière en Russie comme en témoignent les statistiques. Voir également : PONOMAREV N., « Samoubijstvo v Zapadnoj Evrope i v Rossii s vzjazni s razvitem umopomešatel'stva » (Le suicide en Europe orientale et en Russie en liens avec le développement de l'aliénation mentale), in *Sbornik sočinenij po sudebnoj medicinie*, t. 3, SPb,1880 ; LIXAČEV A., « Samoubijstvo v Zapadnoj Evrope i v Evropejckoj Rossii », (Le suicide en Europe orientale et en Russie d'Europe), 1882 ; BERDJAËV N., « O samoubijstve » (Du suicide) ; DURKHEIM E., *Le suicide*, 1897 ; FREUD S., *Deuil et mélancolie*, 1910.

Beaucoup de jeunes gens, hommes et femmes, avaient perdu les points de repère de la vie, les idéaux, la foi, et ressentaient un oppressant sentiment de solitude.

Многие юноши и девушки потеряли жизненные ориентиры, идеалы, веру и испытывали гнетущее чувство одиночества²⁰³.

Le record est détenu par Mikhaïl Artsybatchev, avec l'histoire de Sanine, où l'on ne compte pas moins de quatre suicides parmi le groupe de jeunes gens entrés en scène au début du récit. Du terrorisme, en revanche, il n'est guère question dans la littérature de fiction, alors que le nihilisme avait largement occupé la scène littéraire dans les années 1860²⁰⁴. En revanche les publications sur ce thème ne manquent pas, en commençant par les documents rédigés par les terroristes eux-mêmes, en prison ou en exil, comme les mémoires de Véra Figner²⁰⁵, ou bien des comptes rendus de procès dont le plus célèbre est celui de Véra Zassoulitch acquittée en 1878, après avoir tiré sur le général Trépov,

²⁰³ BEXTEREV V., « O pričinax samoubijstva i o vozmoznoj borbe s nim » (Des causes du suicide et du combat nécessaire contre lui), intervention de septembre 1911 au congrès de psychiatrie et de neurologie de Moscou, in BEXTEREV V., SPb., 1912, p.20, cité par PANOVA N., art.cit., p.105.

²⁰⁴ On peut rappeler ici les deux textes les plus célèbres, dont les personnages sont devenus des archétypes : Bazarov héros du roman *Pères et fils* d'Ivan TURGENEV (publié en 1862) et Stavrogin dans *Les Démons* de Fëdor DOSTOJEVSKIJ (tout d'abord édité en feuilleton dans la revue *Russkij Vestnik (Le journal russe)* à partir de 1871) personnage inspiré de l'anarchiste Sergej Nečaev (1847-1882).

²⁰⁵ FIGNER V., *Mémoires d'une révolutionnaire*, traduit en français par Victor Serge, Paris, Mercure de France, 2017.

gouverneur de Saint-Pétersbourg²⁰⁶. Les procès sont d'ailleurs très nombreux et leur audience très ample²⁰⁷.

D'autres textes sont écrits par des activistes politiques, comme Sergueï Stepniak-Kravchinski ou Ivan Volnov. Les considérant plutôt comme des œuvres documentaires, les principaux historiens de la littérature russe, les passent sous silence²⁰⁸. Si l'on adopte ces restrictions, Sofia Kovalevskaïa est l'un des seuls auteurs littéraires (avant 1910) à mettre en scène un terroriste en écrivant *Une*

²⁰⁶ A propos de Vera Zasulič, il est intéressant de lire CHERBULIEZ V., « Le Procès de Véra Zassoulitch », in *Revue des Deux Mondes*, 3e période, tome 27, 1878 (p. 216-227) ainsi que le compte rendu que fait Léonid GROSSMAN (in *Dostoïevski*, Paris, Parangon, 2003 p.461-466) de la présence de Dostoïevski au procès à partir du 31 mars 1878, et des réflexions qui l'agitent. Des échanges épistolaires avec des étudiants de Moscou en témoignent, on peut également noter que l'écrivain commence à écrire *Les frères Karamazov* à partir de l'été 1878. Voir également FAURE C. et CHÂTELAIN H., *Quatre femmes terroristes contre le tsar, Véra Zassoulitch, Olga Loubatovitch, Élisabeth Kovalskaïa, Véra Figner*, Paris, Maspero, 1978.

²⁰⁷ Voir notamment PAVLJUČENKO E., *Ženščiny v russkom osvoboditel'nom dvizenii : ot Marii Volkonskoj do Very Figner ((Les femmes dans le mouvement de libération russe : de Marie Volkonska à Véra Figner)*, Moskva Mysi, 1988. Le procès des sectateurs de Sergej Nečaev a été l'un des plus célèbres (1881), Sofija Bardina (condamnée à 10 ans de baigne) y a prononcé un discours et une phrase restée dans toutes les mémoires : « Poursuivez-nous, tant que vous avez pour vous la force physique, messieurs, mais nous avons pour nous la force de la justice, la force du progrès historique, la force des idées, et les idées hélas ! ne s'attrapent pas avec des baïonnettes. » (Преследуйте нас, за вами пока материальная сила, господа, но за нами сила нравственная, сила исторического прогресса, сила идеи, а идеи-увы! -на штыки не улавливаются!). Un deuxième procès très célèbre, le procès des 193, a eu lieu dans différentes provinces, de janvier 1877 à janvier 1878. Au total 95 femmes ont été condamnées au baigne ou à la prison. Voir aussi NOSKOV M., *Rossijskij terrorizm načala XX veka v obščestvennom vosprijatii*, op.cit.

²⁰⁸ Sergej KRAVČINSKIJ-STEPNJAK, de même qu'Ivan VOL'NOV ne sont pas mentionnés dans *l'Histoire de la littérature russe* publiée en France par ETKIND E., NIVAT G. et SERMAN I., en revanche LO GATTO E., les mentionne mais de façon très laconique. Sergej Stepnjak, de son vrai nom Kravčinskij tue d'un coup de poignard le général Mezentsov, chef de la police secrète (1878), il réussit à fuir la Russie et, réfugié à Londres, écrit *La Russie souterraine [Podpolnaja Rossija]*, livre qui paraît en italien en 1881, puis en anglais. Sa description des conditions de vie du peuple, écrasé par un pouvoir autoritaire, remporte un grand succès international. Ivan Volnov, jeune paysan devenu socialiste révolutionnaire (SR), arrêté à plusieurs reprises pour ses activités d'agitation, survit aux atroces sévices subis au baigne. Évadé, puis réfugié en Italie, il écrit en 1909 un roman : *Comment c'était (Kak èto bylo)*.

nihiliste (Nigilistka) en 1884²⁰⁹. L'auteure ne s'intéresse guère aux ressorts de l'engagement personnel dans l'action violente, et écrit plutôt un roman sentimental où une jeune fille bien née se dévoue pour suivre un jeune et beau terroriste après sa condamnation, dessinant ainsi

[...] l'image bien connue de la jeune fille, destinée à une vie sans problèmes et brillante, mais qui sacrifie tout cela pour la révolution.

[...] знаковый образ юной, хрупкой девушки, созданной для чистой и светлой жизни, но принёсшей всё это в жертву революции²¹⁰.

D'après Elena Barker, ce roman faisait partie des lectures familières des jeunes filles de la bonne société, au même titre que *Que faire?* de Tchernychevski, qui avait lancé une véritable

[...] tradition des « Véra Pavlovna », qui incarnaient le modèle féminin du héros révolutionnaire.

[...] сложилась традиция «Вер Павловн», воплощавших собой женский тип революционной героини²¹¹.

Alexandre Etkind rappelle également que Lou Andreas-Salomé, née à Saint-Pétersbourg et dont le père était conseiller de Nicolas 1^{er}, a conservé toute sa vie une photo de Véra Zassoulitch, sans avoir par ailleurs exprimé d'opinion personnelle sur les attentats²¹².

²⁰⁹ KOVALEVSKAJA S., *Nigilistka*, texte écrit en 1884, publié en 1892 en Suisse à Genève, après la mort de l'auteure, interdit en Russie. KOVALEVSKAJA S., *Nigilistka*, in *Vospominanija. Povesti*, Moskva, Nauka, 1974. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/k/kowalewskaja_s_w/text_0030.shtml ; pour l'édition française voir KOVALEVSKAJA S., *Une nihiliste*, traduit du russe par Michel Niqueux, Libretto, 2015. Le censeur Nikolaj Murav'ev disait en 1896 : « Ce roman est gâché par de nombreux passages où sont décrits avec des couleurs épouvantables le destin de criminels politiques et la cruauté de notre gouvernement à leur égard. Plus grave, ces passages expriment de la sympathie pour le mouvement nihiliste des années 1860-70. », in *Sovietskaja ènciklopedija v 30 tomax*, éd. A. Proxorov, troisième édition 1973, consultable en ligne <https://biblioclub.ru/>. Elena BARKER (*Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal*, op.cit. p.91) affirme que toutes les jeunes aristocrates de la génération de Zinov'eva-Annibal avaient lu ce roman.

²¹⁰ BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal*, op.cit., p 90.

²¹¹ BARKER E., *Ibidem*, p. 90-91.

²¹² ETKIND A., *Histoire de la psychanalyse en Russie*, op. cit., chapitre 1.

Mikhaïl Noskov, lorsqu'il analyse le terrorisme en Russie, insiste sur l'ampleur du phénomène et la place qu'il occupe dans les esprits, à travers tout l'Empire russe et dans toutes les couches sociales :

En Russie, le terrorisme du début du XX^e siècle a été un phénomène extrêmement multiforme et massif. Envahissant tout l'Empire [...] la terreur n'a pas seulement touché les cercles radicaux et politisés, elle a commencé à jouer un rôle important dans la vie sociale et culturelle.

Терроризм в России начала XX века был крайне разносторонним и масштабным явлением. Охватив всю империю [...] террор затрагивал не только радикальные и политизированные круги, он начал играть важную роль в социальной и культурной жизни²¹³.

Mikhaïl Noskov insiste sur le fait que cette connaissance massive, familière, avait fait entrer le phénomène dans la catégorie des choses normales et comprises :

Se réjouissant du meurtre des dignitaires du tsar, accompli de la main des combattants, de larges couches de la société apportaient aux terroristes un soutien moral autant que matériel.

Радуюсь гибели царских сановников от рук боевиков, широкие слои общества оказывали террористам как моральную, так и материальную поддержку²¹⁴.

Bien que la censure soit une menace bien réelle pour les écrivains, Zinovieva-Annibal choisit de faire place dans son œuvre à différentes formes de refus du monde, très présentes dans la société de son temps : non seulement le désespoir et le suicide mais aussi la violence meurtrière du terrorisme. La légitimité ou l'efficacité politique des actes terroristes ne sont pas les thèmes qui concentrent l'intérêt de Zinovieva-Annibal, les personnages qu'elle crée parlent à la première personne et leur dialogue intérieur renvoie le lecteur aux thématiques de la conscience de soi dans le monde, de la place qu'y tient l'homme et de sa liberté.

²¹³ NOSKOV M., *Rossiiskii terrorism načala XX veka v obščestvennom vosprijatii*, op.cit., p.219

²¹⁴ *Ibidem*, p.220.

2.1. Un monde inacceptable (*Non, Le Chat, 1906 ; Non, 1918*)

Zinovieva-Annibal a cessé toute activité politique au moment de son divorce, néanmoins, comme en témoigne un grand habitué de la Tour :

[...]de par ses opinions, elle était très rouge.

[...] по взглядам, была очень красная²¹⁵.

Ce que confirme sa fille Lidia Ivanovna dans ses mémoires :

La rencontre avec mon père a amené ma mère à laisser de côté ses idées de participation directe à la vie politique [...] Mais elle est toujours restée une fervente socialiste dans son cœur.

Встреча с моим отцом отвела маму от её замыслов прямого участия в политической жизни [...] Но в душе всегда оставалась яркой социалисткой²¹⁶.

Lorsqu'en 1905, Zinovieva-Annibal décide de revenir en Russie, sa motivation est claire :

Nous avons compris qu'à présent il faut être ici.

Мы поняли, что теперь надо быть здесь²¹⁷.

Elle n'est pas indifférente à la terreur de masse, à la répression dont elle est le témoin, et elle veut lui donner une place dans la littérature. La fiction lui permet de faire parler des « révolutionnaires » et elle choisit la forme du journal ou de la lettre. Cela lui semble suffisamment important pour qu'elle se risque à publier plusieurs textes peu de temps après la révolution de 1905 et la création de la Douma, au moment d'un desserrement très temporaire de la censure. En janvier 1906, elle publie dans l'almanach *Les Flambeaux* sous le titre *Non (Net)*, deux récits, *Les Oursons* qui prendra place dans *Bestiaire tragique* et *A l'aide*

²¹⁵ TROCKIJ S., *Vospominanija, op.cit.*, p.53.

²¹⁶ IVANOVNA L., *Vospominanija : kniga ob otse*, Paris, éd. John Malmstad, 1990.

²¹⁷ TROCKIJ S., *Vospominanija, op.cit.* p.49. Sergej Trockij cite une lettre de Zinov'eva-Annibal à son amie Marija Zamjatnina.

(*Pomogite vy*) suivi d'un court épilogue, *Pâques (Pasxa)*²¹⁸. La même année paraît sous sa signature, dans la revue *Le Courrier de l'enfer (Adskaja Počta)*, un autre texte relevant de la même thématique, *Le Chat (Koška)*²¹⁹. Les deux revues ont des registres différents : *Les Flambeaux* créés par Gueorgui Tchoulkov, avec une préface de Viatcheslav Ivanov, tracent la ligne de la nouvelle religion symboliste, « l'anarchisme mystique »²²⁰, *Le Courrier de l'enfer* est une revue à connotation plus satirique et politique, dans laquelle des caricatures de Stolypine et de Trépov²²¹ occupent de pleines pages, et où les articles

²¹⁸ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Net*, in *Fakely*, Kniga pervaja, SPb, 1906.

²¹⁹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Koška*, Tomsk, Vodolej, 1997, publié pour la première fois dans *Adskaja počta*, 1906.

²²⁰ ČULKOV G., « O mističeskom anarxisme », art.cit., « Le processus de libération et de transformation de la personne a deux fondements [...] Le premier « anarchique » est la lutte contre le « dogmatisme » dans tous les sens du terme et par conséquent contre le radicalisme politique. Le deuxième « mystique », emprunté aux symbolistes, est la participation à l'expérience de la transcendance et l'amour pour l'âme du monde. (процесс освобождения и преобразования личности имеет два основания [...] Первое-анархическое» - «борьба с «догматизмом» во всех смыслах и выводимый из этого политический радикализм». Второе - «мистическое», воспринятое от символистов,-причастность трансцендентному опыту и «совместная влюблённость в мировую душу).

²²¹ En 1906, Piotr Stolypine, premier ministre de Nicolas II, mène la lutte contre les groupes révolutionnaires, il sera assassiné en 1911. Le général Trepov, chef de la police de Saint- Pétersbourg, a été la cible d'un attentat manqué commis par Vera Zasulič le 24 janvier 1878.

(notamment la préface) sont accompagnés de dessins à la plume figurant des gibets ou des condamnés subissant le fouet²²².

Quel contenu Zinovieva-Annibal donne-t-elle à ce « Non » proclamé par le titre qu'elle a choisi pour ses récits dans *Les Flambeaux* ? Les deux expériences qu'elle décrit sont très violentes et sont liées tout autant à la présence du Mal dans le monde qu'à l'oppression politique. Dans le premier récit, *Les Oursons*, une petite fille est séparée de ses compagnons de jeu, les oursons, et elle apprend brutalement qu'ils ont été tués et mutilés par des paysans apeurés. Mal métaphysique et mal venant des hommes, auxquels l'enfant s'oppose par un cri ininterrompu. Sa mère essaye de la calmer avec des mots, des gestes tendres, elle lui conseille d'aimer le monde tout en reconnaissant son injustice inacceptable, elle lui enjoint de garder confiance, de croire au miracle d'un changement possible.

Le deuxième récit, *A l'Aide*, donne la parole à un terroriste après son attentat, mais Zinovieva-Annibal ne s'intéresse pas à l'analyse politique de

²²² *Adskaja Pošta, op.cit.* Des extraits de la préface (*predislovie*) donnent une idée des orientations de la revue : « «Le Courrier de l'enfer» est une revue d'artistes : pour leur esprit, épris de liberté et révolté [...] étroites sont les limites et les buts des aspirations à la libération de la période historique que nous endurons. [...] La lutte contre la violence et ceux qui l'exercent, contre l'esclavage et les esclavagistes, doit provenir de l'amour de la liberté, non pas d'une liberté relative et limitée mais d'une liberté sans condition et totale. [...] Toute mentalité petite bourgeoise commence à l'instant où l'homme s'est apaisé, s'est installé en lui-même et est devenu sourd aux appels de la liberté, après s'être dit en lui-même : « N'est-ce pas le contentement ? De quoi aurais-je encore besoin ? » [...] Du silence noir de notre non-conciliation rien de plus sonore n'émergera que le cliquettement des grelots et le sifflement du fouet. [...] « Le Courrier de l'enfer » a été édité au XVIIIe siècle. La revue a été reprise dans les années 1820 du XIXe siècle. Et au début du XXe siècle « Le Courrier de l'enfer » est ressuscité. La méchanceté et le mépris des générations qui viennent au monde, croissent. Nous accueillons comme il se doit ce crescendo de leur haine. (« Адская Почта » - журнал художников : их духу, свободолюбивому и мятежному [...] тесны грани и цели освободительных стремлений переживаемого нами исторического момента. [...] Борьба против насилия и насильников, рабства и поработителей должна исходить из любви не к относительной и ограниченной, но к безусловной и цельной свободе. [...] Всякое мещанстве начинается в тот миг, когда успокоился и устроился в себе человек и стал глух к зазывам свободы, сказав себе: «это ли не довольство? чего мне ещё надобно?» [...] Из черного молчания нашего непримиримого нет звонче будут вырываться бряцание бубенцов и свист бича.[...] «Адская Почта» издавалась в XVIII веке. Она была возобновлена в двадцатых годах XIX века. И в начале XX столетия воскресает «Адская Почта». Злоба и презрение поколений, идущих в свету, растут. Мы приветствуем это crescendo их ненависти.)

l'acte, à ses résultats ou ses effets escomptés, le texte se focalise sur le monde intérieur de cet homme, et le regard qu'il porte sur lui-même. L'homme parle à la première personne, dans la solitude d'après l'attentat et cette introspection révèle les illusions dans lesquelles il est piégé. Il dit « Non » au monde tel qu'il est, proclame sa liberté, mais ses propos déclamatoires tournent au délire, comme l'indique le sous-titre « délire écrit au crayon rouge » (*bred krasnym karandašom*). Tantôt il se souvient de son action révolutionnaire :

J'étais un révolutionnaire. Je jetais des bombes. je tuais des coupables et des innocents. Pour les premiers j'étais un juge, et les seconds se trouvaient là... C'était joyeux et effrayant... jusqu'à, jusqu'à ... la nausée.

Я был революционером. Бросал бомбы. Убивал виновных и невинных. Над первыми я был судью, а вторые так себе попались...Это было весело и жутко...до того, что...до тошноты²²³.

Tantôt il se retrouve dans le camp de ceux qui sont chargés de rétablir l'ordre :

Ils m'ont envoyé pour réprimer la révolte, parce que là-bas ils étaient devenus fous ; ils incendiaient et tuaient. Mais les gens doivent connaître les lois et les droits, les droits d'une autre personne.

Меня послали бунт усмирять, потому что они там обезумели; они жгли и убивали. Но люди должны знать законы и права, права чужой личности²²⁴.

Ressentir la joie, la peur, la nausée, tuer des coupables et des innocents, jeter des bombes, réprimer la révolte, tous les contraires se rejoignent dans ces lignes écrites au crayon rouge. Peut-être Zinovieva-Annibal a-t-elle perçu ce nouveau type de terroristes que décrivent les chercheurs contemporains et qui diffère radicalement des premiers révolutionnaires de l'époque de « la Volonté du peuple » (*narodovol'českaja epoxa*)

[...] par le flou de leurs visions politiques, leur disposition permanente à la violence non entravée par de quelconques barrières morales, par leur réelle proximité avec le type du criminel ordinaire.

²²³ ZINOV'eva-ANNIBAL L. *Pomogite Vy*, Tomsk, Vodolej, 1997, p.173.

²²⁴ *Ibidem*, p.174.

[...] смутностью политических взглядов, постоянной готовностью к насилию не скованному никакими моральными преградами, реальной близостью к типу обычного уголовника²²⁵.

Parmi les bribes de phrases sans suite que le personnage de Zinovieva-Annibal trace au crayon rouge, resurgit un souvenir d'enfance chargé d'une émotion insupportable :

Je suis tout petit, je suis petit, petit. [...] je ne peux pas supporter qu'au printemps...les petits oiseaux tombent de leur nid dans l'herbe. [...] Les oisillons, vous savez, ont seulement un cœur : un sac bleu et à l'intérieur un cœur. Il est bleu, énorme et il bat, bat, bat. Ils ont aussi un bec. Jaune et énorme, il s'ouvre pour la nourriture, et il mange, mange. Leurs cris font venir les taupes, les rats et les chats sauvages. Des rats et des chats sauvages à la place de leur mère et de la nourriture !

Я просто маленький, я маленький, маленький. [...] Я не могу терпеть, чтобы весна ... Птенчики попадали в траву из гнезд. [...] У птенчика. знаете, только и есть что сердце: синий мешок и в нем сердце. Оно синее, огромное, и бьется, бьется, бьется. И ключ есть. Он желтый и огромный, открывается для пищи, и пищит, пищит. Зовут кротов и крыс и диких кошек. Крыс и диких кошек, вместо матери и пищи²²⁶ !

La scène est identique à celle, citée au début du chapitre, que Véra évoque, dans *Bestiaire tragique*, pour parler du printemps et de sa double

²²⁵ BARANOV A., *Revoljucionnyj terrorizm kak fenomen russkoj kuk'tury konca XIX-načala XX veka (Le terrorisme révolutionnaire en tant que phénomène de la culture russe de la fin du XIXe et du début du XXe siècle)*, thèse de doctorat, Moscou, 2000, document dactylographié. On peut rappeler que le groupe « La Volonté du peuple » (*Narodnaja Volja*) créé en 1879 appartient à la deuxième génération de groupes révolutionnaires qui succèdent à Terre et liberté (*Zemlja i volja*), leur objectif est d'abattre le pouvoir autoritaire en perpétrant des attentats terroristes, notamment dirigés contre la personne du tsar. Après de nombreuses tentatives inabouties, Alexandre II est assassiné en 1881. Pour avoir une idée de l'héroïsation des terroristes à cette époque, lire NIQUEUX M. « Le mystère des Mystères de Saint-Pétersbourg (1878) », *La Revue Russe* n°40, 2013, page 51-65. L'auteur cite un article qu'écrivait Michel Frolo dans *Le Petit Parisien*, le 16 mars 1881, après l'assassinat d'Alexandre II, sous le titre « Les assassins malgré eux » : « Oui, c'est abominable ! oui, cet homme déchiré, brisé, écartelé par la mitraille d'une bombe, c'est effrayant et odieux ! et je dis bien haut que l'assassinat politique est un crime, et que toujours le sang versé souille ceux qui l'ont fait couler !

Cependant, l'horreur que nous inspire l'acte féroce du 13 mars n'est pas entière ; il s'y mêle je ne sais quelle tendance, non pas à excuser, mais à expliquer l'affreux attentat. . Ah ! c'est qu'un czar est un terrible despote et qu'il y a tant de misérables qui souffrent, là-bas, dans la morne et sombre Russie ! »

²²⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L, *Pomogite Vy, op.cit.*, p.173.

tonalité. Mais ici, aucune trace de tonalité positive, seule règne l'horreur de la demande irréprouvable des oisillons qui, dans l'inconscience la plus totale, les organes dilatés par l'avidité, s'offrent en nourriture aux prédateurs qui se substituent à leur mère.

Ce personnage qui se dit « révolutionnaire » refuse le monde tel qu'il est, il veut refaire le monde :

Nous reconstruirons, nous reconstruirons la vie. Pour que tout soit mieux, que tout soit mieux, que tout soit mieux !

Устроим устроим жизнь. Чтобы все получше, все получше, все получше²²⁷ !

Mais un instant après avoir déclaré qu'il veut changer le monde, il affirme que les hommes, lorsqu'ils auront réussi à construire un monde meilleur, le détruiront à son tour. Il est envahi par une insatisfaction permanente, un besoin de destruction qui n'en finit pas et qui réduit l'individu en miettes :

L'inquiétude : soudain quelque chose... soudain, quand tout ira bien, et ennuyeux jusqu'au suicide ! Alors, on commencera de nouveau à tout gâcher, et cette joyeuse destruction nous occupera pour longtemps. Et ensuite, ensuite... [...] Ensuite nous commencerons ; nous commencerons à construire à nouveau... [...] demain, demain. Nous reconstruirons tout. Bien sûr, il faut verser du sang. Il faut encore verser un peu de sang. Oh, une petite mer, à peu près un petit océan de sang !

Беспокойство: вдруг что-то...вдруг, когда станет хорошо, - и наскучит до самоубийства! Ну, тогда начнем все портить снова, и надолго займемся этим веселым разрушением. А, потом, потом... [...] Потом начнем, начнем строить вновь... [...] завтра, завтра. Мы все устроим. Конечно, нужно крови пустить. Нужно ещё маленькое крови пустить. Эх, моречко, океанчик этак, крови²²⁸!

L'épilogue *Pâques* qui suit le « Non » radical opposé par le terroriste à la création, rejoint le message final de *Jouria*. Le texte est une sorte de prière adressée à la Terre Mère, qui ne cesse d'enfanter et de tuer dans un bain de sang ininterrompu. Celui qui adresse la prière en appelle au Christ qui oppose un « Non » à ce cycle de souffrances et, par sa résurrection, annonce la

²²⁷ *Ibidem*, p.175.

²²⁸ *Ibidem*, p.173-176.

transfiguration du monde. La négativité légitime est celle que l'homme puise dans le principe divin dont il est dépositaire, à l'imitation du Christ, et non pas la négativité radicale de l'homme qui se dresse vengeur et se substitue au créateur.

Le récit *Le Chat* reprend d'une autre façon les messages des textes publiés dans *Les Flambeaux*. Il y est question d'opposer un « Non » au mal, aux injustices du monde, mais en faisant confiance à la transcendance. Le texte porte un long sous-titre « extrait d'une lettre concernant les désordres de la création » (*otryvok iz pis'ma o neblagopolučii mirozdanija*). C'est une jeune femme qui écrit, et elle fait évidemment penser à la lignée des jeunes femmes des années 1870, souvent des aristocrates, qui ont été les premières à accéder à l'éducation universitaire et qui se sont engagées dans l'action violente. Vera Zassoulitch²²⁹ est arrêtée en 1878 et jugée après avoir tiré sur le général Tréprov, gouverneur de Saint-Pétersbourg et c'est précisément une caricature de Tréprov qui occupe une pleine page dans le numéro du *Courrier de l'enfer* où est publié *Le Chat* en cette année 1906. Un lien de ressemblance peut également être évoqué avec Vera Borontsova, l'héroïne de *Nigilistka*, roman de Sofia Kovalevskaïa dont Zinovieva-Annibal avait probablement connaissance.

Le Chat est écrit sous forme de lettre d'adieu, adressée par une jeune femme à son compagnon révolutionnaire qu'elle admire mais dont elle ne veut plus suivre la voie, ayant cessé de croire à la capacité des hommes à

²²⁹ On pense bien sûr également à Vera Figner, autre terroriste célèbre déjà mentionnée qui a participé à des attentats contre Alexandre II. Son procès a eu lieu en 1883 et elle a été incarcérée pendant 20 ans dans la forteresse de Schlussenburg. Elle a été l'une des premières jeunes filles russes à faire des études de médecine à Zurich et à obtenir un diplôme d'infirmière-accoucheuse. Beaucoup de jeunes femmes terroristes, après avoir survécu à l'exil et à des années de forteresse, publient leurs mémoires. Le plus souvent elles expriment des regrets sur l'action violente individuelle mais poursuivent leur activité sur le plan social, notamment avec des ateliers de travail pour les femmes. (Voir PAVLJUCENKO E., *Ženščiny v russskom osvoboditel'nom dviženii ot Marii Volkonskoj do Very Figner, op.cit.*). On peut noter que dans *Bestiaire tragique*, Zinov'eva-Annibal crée un personnage positif, celui de l'infirmière accoucheuse Marija Francevna que Vera admire dès sa petite enfance et qui lui vient en aide lorsqu'elle décide de quitter sa famille à l'âge de dix-huit ans. Le diplôme d'infirmière-accoucheuse figure parmi les premiers diplômes obtenus par les jeunes femmes russes, il est fortement représenté parmi les terroristes. L'année 1878 marquée par l'attentat de Vera Zasulič, est également l'année de la création des cours Bestoužev (voir thèse partie 1, note 62 page 89).

reconstruire le monde. Elle est convaincue qu'il y a un mal auquel on ne peut remédier (*zlo nepopravimoe*), ce qu'elle a compris en regardant la chatte qui vit dans leur maison. Cette chatte ne cesse de faire des petits, bien qu'on les tue à chaque portée, ne lui laissant qu'un seul survivant. Lorsqu'on aperçoit quelque chose qui couine entre ses mâchoires, on ne peut distinguer s'il s'agit d'une souris ou d'un chaton :

[...] elle aime l'un aveuglément et confusément, [...] et l'autre, elle la torture puis la dévore.

[...] одного слепо, глухо любит [...] другого мучает и пожирает.²³⁰

Tout est ainsi dans la nature :

Tout s'aime soi-même aveuglément et dévore aveuglément ce qui n'est pas soi. Des vies s'allument et s'éteignent aveuglément. Ce qui est passé, sera à nouveau. Ce qui a été aimé aveuglément sera oublié une fois mort.

Всё глухо любит себя, и глухо пожирает не себя. Глухо вспыхивают жизни, глухо потухают. И что пришло- пройдет. И что любилось глухо забудется мертво²³¹.

Les injustices, l'oppression, la mort inéluctable, tout semble se confondre dans le même mal irrémédiable qui est la marque de la création. La jeune femme renonce à l'action révolutionnaire et choisit la voie de l'ascèse individuelle, elle va parcourir la Russie, vivre dans le dénuement, aider les gens et continuer inlassablement sa lutte pour l'impossible (*bor'ba za nevozmožnoe*).

2.2. Le règne de la haine (*En prison !, 1906 ; Non, 1918*)

La position de Zinovieva-Annibal face à l'inacceptabilité du monde doit particulièrement tenir à cœur à son mari, car en 1918, il publie au nom de Zinovieva-Annibal un recueil posthume *Non (Net)*, en reprenant le titre choisi

²³⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L. *Koška*, *op.cit.*, p.188.

²³¹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *ibidem*, p. 188.

par sa femme pour *Les Flambeaux* en 1906, mais en modifiant le contenu. Il inclut dans ce recueil trois textes qui concernent le terrorisme : *A l'aide !* et *Le Chat*, déjà publiés par Zinovieva-Annibal en 1906, auxquels il ajoute *En prison !* (*Za rešetku !*), texte resté manuscrit, qui a été, dit-il :

[...] écrit en 1906 et laissé de côté en raison du thème politique extrêmement risqué qu'il abordait.

[...] написанный в 1906 г. и положенный под спуд вследствие крайней рискованности затронутой в нем политической темы²³².

Nous analyserons un peu plus loin ce texte qui appartient selon toute vraisemblance à un triptyque amputé pour cause de censure.

Auparavant un regard sur le choix éditorial de Viatcheslav Ivanov peut enrichir la réflexion. En effet, ce dernier ajoute aux trois textes sur le terrorisme, trois autres récits : *La Tête de Méduse*, *Electricité*, *London*, et il termine l'ensemble par *Pâques*²³³. Comme à son habitude, Viatcheslav Ivanov conceptualise et explique soigneusement la vision qui est à ses yeux celle de sa femme et qui unit ces textes. Ce *Non*, il le déclare dans sa préface, est

[...] un désaccord du principe divin en mouvement dans l'esprit humain avec l'ordre du monde tel qu'il est et son mal irréparable.

[...] несогласие божественного движущего начала в человеческом духе с естественным миропорядком и его непоправимым злом²³⁴.

Viatcheslav Ivanov tient à l'évidence à l'âme, au « principe divin » dans l'esprit humain, comme étant à l'origine du refus de l'ordre du monde, et c'est ce

²³² IVANOV V., *Net*, « Predislovie » (*Non*, Préface), in ZINOV'eva-ANNIBAL *Tragičeskij zverinec*, *op.cit.*, p.167.

²³³ *Pâques* et *Električestvo* avaient été publiés par Zinovieva-Annibal, le premier déjà cité dans *Les Flambeaux*, et le second dans *Belye noči, Peterburgskij al'manax* (*Les Nuits blanches, L'almanach de Saint-Pétersbourg*), SPb, 1907. Les deux autres récits restés manuscrits du vivant de l'auteure sont *La Tête de Méduse* et *London*. Ce dernier est un court extrait du roman inachevé *Les Porteurs de flambeaux* (*Plameniki*) qui tout comme *La Cloche vénérable* (*Velikij kolokol*) sont restés manuscrits et que Zinovieva-Annibal n'a jamais elle-même choisi de publier. Viatcheslav Ivanov exprime à plusieurs reprises, notamment dans sa correspondance avec Alexandra Goldstein, qui était sa conseillère pour les éditions à l'étranger, son souhait de publication commune avec Zinovieva-Annibal, et insiste sur des textes commencés au début des années 1900 et jamais terminés dont *Les Porteurs de flambeaux*.

²³⁴ IVANOV V., *Net*, « Predislovie », in *Tragiceskij zverinec*, *op.cit.*, *Net*, p.167-168.

même principe qu'il place à la source des émotions et des élans qui visent l'impossible, ce qui est plus haut, n'est pas de ce monde²³⁵. C'est d'ailleurs cette même conception de l'âme qui l'incite à insérer *Electricité* dans ce recueil *Non*, en déclarant :

Electricité dépeint le travail de tous les instants et comme moléculaire de la sympathie universelle dans une âme, qui n'accepte pas la césure et l'impénétrabilité des âmes et des choses.

Электричество рисует всечасную и как бы молекулярную работу вселенского сочувствия в душе, не приемлющей самостной отчужденности и непроницаемости душ и вещей²³⁶.

Ce récit qui évoque la rencontre improbable, dans un train, de deux femmes de nationalités différentes autour d'une tasse de café, mérite une autre lecture²³⁷.

Viatcheslav Ivanov termine le recueil par le récit *Pâques*, comme Zinovieva-Annibal l'avait fait en 1906 dans *Les Flambeaux*. Pourtant, il ne peut ignorer que Zinovieva-Annibal a inséré dans *Bestiaire tragique*, en 1907, des passages très proches des idées développées dans *Pâques*, mais que cette fois, ces discours d'inspiration chrétienne ne sont pas situés en épilogue et qu'ils sont toujours prononcés par la mère de Véra. Un premier passage se situe dans le récit d'ouverture du recueil, *Les Oursons*, qui n'est bien évidemment qu'une étape dans la construction de soi de Véra²³⁸. Le second passage se trouve dans *Les*

²³⁵ Voir notamment l'article de Vjačeslav IVANOV, « Ideja neprijatija mira » (L'idée d'inacceptabilité du monde), *Sobrannije sočinenij v 4 tomach, t.3 Stat'i* (Œuvres complètes en 4 volumes, t.3 Articles), Bruxelles, 1979, p.79-90. Dans cet article Ivanov insiste sur le lien entre sa conception du symbolisme et son appel à une nouvelle religiosité qu'il nomme avec Georgi Čulkov « anarchisme mystique ». Pour lui, il y a équivalence entre « l'inacceptabilité du monde », « l'anarchisme mystique » et « l'Èros de l'Impossible » : « L'anarchisme mystique appartient aussi au registre de l'émotion. Son pathos est le pathos de l'inacceptabilité du monde, c'est l'Èros de l'Impossible. Cet amour de l'impossible est le principe de toute aspiration religieuse, de toute création imaginaire, de tous les élans et les audaces qui se produisent jusqu'à aujourd'hui sous le signe d'« Excelsior » » (Мистический анархизм есть также патетика. Его пафос — пафос неприятия мира — есть Эрос Невозможного. Эта любовь к невозможному — принцип всей религиозной жажды, всей творческой фантазии, всех порывов и дерзновений, совершавшихся донныне под знаменем «Excelsior»).), art.cit., p.90.

²³⁶ IVANOV V., *Net*, « Predislovie », in *Tragičeskij zverinec*, op.cit., *Net*, p.168.

²³⁷ Voir thèse Partie III, chapitre 2, Du « nous » meurtrier au « nous » nommée, p.243.

²³⁸ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec*, op.cit., *Medvežata*, p.12.

Loups qui fait partie des tout premiers récits²³⁹; or, au fil des souvenirs, l'image de la mère de Véra évolue. L'enfant prend ses distances, sa mère lui apparaît comme une habile dispensatrice d'illusions et surtout comme une éducatrice intraitable, au service du respect des traditions. Dans le récit *La Volonté*, par lequel Zinovieva-Annibal termine le recueil *Bestiaire tragique*, Véra manifeste une affirmation de soi aux accents nietzschéens, qui évoque plutôt Zarathoustra que le Christ. La jeune fille est lancée à plein galop dans la campagne et regarde le soleil en pensant au futur :

Et à nouveau c'est l'espace et le vide. Et un vent parfumé souffle. Au-dessus de la nudité noire de la terre qui respire, le soleil brûlant brille dans un ciel très lointain et vide. J'ai envie d'exploit et ... de victoire. Ils m'attendent, l'exploit et la victoire. Je quitterai cette vie de contentement et de bonne conduite. Je laisserai derrière moi mes proches. [...] O, volonté infatigable, tends-toi ! [...] je suis à moi même ... mon monde !

И снова пусто и просторно. И носится пахучий ветер. И под наготой черной дышащей земли сверкает в очень далеком и пустом небе остро-ожигающее солнце. Мне хочется подвига и ...победы. Они ждут меня, подвиг и победа. Я уйду из этой жизни довольства и добронравия. Покину близких [...] О, неутомимая воля, напрягайся! [...] я сама... мой мир !²⁴⁰

Par ailleurs, lorsque Zinovieva-Annibal publie le récit *A l'aide*, dans *Le Courrier de l'enfer*, elle ne fait figurer aucun exergue, alors que Viatcheslav Ivanov place en tête du recueil posthume *Non* la formule « Aime plus et exige plus » (*bol'shee vozljubi i bol'sego potrebu*), formule qu'il emprunte au discours de la mère à la fin des *Oursons*²⁴¹, insistant une fois de plus sur le message christique de *Pâques*.

Pourtant Zinovieva-Annibal ne pose pas la question du « Non » à l'identique de Viatcheslav Ivanov, notamment lorsqu'elle opère un travail de déconstruction en passant par l'enfance. Elle ne part pas d'un jugement sur la création, inspiré par l'esprit (*dux*), principe divin ; elle commence par des

²³⁹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem*, *Volki*, p.29-30.

²⁴⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem*, *Volija*, p.136.

²⁴¹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem*, *Medvežata*, p.12.

affects, par cet élan de vie toujours paradoxal qu'elle partage avec le monde et qui ne peut être assimilé à l'étincelle divine.

Alors que Viatcheslav Ivanov s'efforce d'expliquer et de fixer la position de Zinovieva-Annibal, cette dernière cherche, ouvre des pistes à travers ses personnages. Cela est d'ailleurs sensible à la lecture d'*En prison !*, qui apporte des éléments nouveaux par rapport aux deux publications de 1906 portant sur le même thème²⁴². Au moment où Zinovieva-Annibal écrit ce texte, elle se trouve en Suisse et exprime dans une lettre à son mari son inquiétude devant la situation politique de la Russie :

La nouvelle a frappé comme un orage : fermeture de la Douma et état d'urgence à Pétersbourg. Qu'est-ce que cela veut dire ? Une dictature militaire ? Que peut-on désormais publier ici ? Quel travail ? Quelle vie, sinon révolutionnaire ?

Как грозой поразило известие о закрытии думы и чрезвычайной охране Петербурга. Что это значит? Военная диктатура? Какое уж тут печатать? Какая работа? Какая жизнь, кроме революционной²⁴³?

Elle choisit d'ailleurs un titre qui fait écho à celui d'un recueil intitulé *De derrière les barreaux (Iz za rešetky)*, publié en 1877 à Genève, qui appartient à cette « libre poésie du sous-sol » interdite par la censure et qui circulait de main en main²⁴⁴. Dans le texte de Zinovieva-Annibal, un terroriste, condamné à mort, tient son journal dans sa cellule, en attendant le jour de l'exécution. Il parle de celui qu'il a tué, et n'exprime aucun regret. Ses propos ne sont pas délirants, et

²⁴² Ouvrages cités précédemment, *Pomogite vy!* publié dans *Fakely* (recueil *Net*) et *Koška* dans *Adskaja Počta*.

²⁴³ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., Lettre du 10 juin 1906, in IVANOV V. RO GBL, F. 109 k. 22, ed. xr 13, l.5.

²⁴⁴ LO GATTO E., *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours, op.cit.*, chap. 7, *Du réalisme au néo-romantisme, La poésie du sous-sol*, p.593. La traduction en français ne rend pas l'identité des mots en russe, il aurait fallu pour cela que je traduise *Za rešetku !* non pas par l'injonction : « En prison ! » , mais par « Derrière les barreaux ! » qui, en français évoque plutôt une position statique.

lorsqu'il évoque son acte ses motivations peuvent faire penser à celles de Véra Zassoulitch lorsqu'elle a tiré sur le général Tréprov en janvier 1878²⁴⁵ :

Je l'ai tué parce qu'il était sans pitié et totalement borné et que de lui dépendait le sort des gens. Il ne connaissait pas la clémence et se délectait de son pouvoir personnel. Ses poumons se contractaient sous l'effet de la volupté mesquine de la cruauté.

Я его убил за то, что он был жестокосердечен и узкодушен, и от него зависели судьбы людей. Он не знал милости и тешился самовластием. Его легкие были сжаты мелким сладострастием жестокости²⁴⁶.

Mais le personnage exprime ensuite une totale indifférence à la vie et la mort de l'autre n'est pour lui qu'une abstraction :

Je ne le plains pas, je n'ai pas honte et il n'y a rien d'épouvantable... Il a expiré...en fait il n'existait pas.

И его не жалко, не стыдно и ничего не страшно... Он истлел... Он и не был...²⁴⁷

A travers la succession désordonnée des pensées de cet homme se dessinent les trajectoires du désespoir. Cela commence par un retour à l'enfance et au sentiment de pitié pour un chat blessé :

L'hiver, pour ce chat, toute l'eau s'est mise à geler sur la terre... Il a crié d'une voix rauque, qui n'était pas la sienne. J'étais petit, et on m'a interdit de le prendre à la maison. Nous avions déjà le nôtre, bien sûr... Tout a commencé avec ce chat.

А зимою замерзла для кошек вся вода на земле...Кричала хрипло, не своим голосом. Был я маленьким, и мне кошку домой взять

²⁴⁵ Le général Tréprov gouverneur de Saint-Pétersbourg déjà évoqué, avait fait condamner au fouet un étudiant emprisonné parce que ce dernier ne s'était pas découvert à son passage. Cette sentence cruelle et arbitraire avait soulevé des protestations silencieuses. Véra Zassoulitch avait décidé d'agir, Tréprov est grièvement blessé et Véra Zassoulitch défendue par le célèbre avocat Alexandrov, est acquittée. (Voir GROSSMAN L., *Dostoïevski, op.cit.* p. 461-466). On peut noter qu'en 1906, Nicolas II choisit un autre membre de la famille Tréprov, comme ministre de l'intérieur et maréchal du palais, voir HELLER M., *Histoire de la Russie et de son Empire, op.cit.*, p. 897.

²⁴⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Net, Za rešetku, op.cit.*, p.180.

²⁴⁷ *Ibidem*, p.182.

запретили. У нас была своя, конечно... С той кошки всё и началось²⁴⁸.

Le futur terroriste comprend vite que le chat et l'homme ont le même destin, il pense au suicide mais un espoir de transfiguration du monde le retient, avant que ne l'envahissent la haine et le désir de vengeance qui l'incitent à la guerre²⁴⁹, à une opposition violente au créateur où il s'identifie à Caïn :

Parce que Caïn a renforcé la Révolte par son meurtre. Et le désespoir est pour les esclaves. [...] voilà ce qu'est la liberté.

Потому что Кайн закрепил убийством Бунт. И отчаяние – рабам.
[...]
Это и есть свобода²⁵⁰.

Le point de vue de Zinovieva-Annibal est proche de celui qu'exprimera Albert Camus dans *L'homme révolté*, où il cite Friedrich Nietzsche à propos du terrorisme et met en avant le ressentiment qui en est la source. Albert Camus rappelle les mots du philosophe qui qualifie le ressentiment d'« auto-intoxication, de sécrétion néfaste en vase clos d'une impuissance prolongée »²⁵¹.

La vision de Zinovieva-Annibal se rapproche de celle de Léonid Andreev qui a personnellement apporté son soutien à des révolutionnaires, mais écrit néanmoins des nouvelles porteuses d'interrogations. *Le Gouverneur (Gubernator)* par exemple, dont le héros principal est, de façon inattendue, le fonctionnaire victime de l'attentat, et dont la dernière phrase stigmatise le règne de la haine :

Toute la journée, on a parlé de façon animée du meurtre, certains le réprouvant, d'autres l'approuvant et se réjouissant. Mais derrière tous ces discours, quels qu'ils soient, on sentait le léger tremblement d'une

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 181. On peut noter qu'une image très proche, d'un chat soumis à la torture, est utilisée par Alexeï Remizov pour renvoyer à la condition humaine, dans sa nouvelle *Krestovye sestry (Les Sœurs en croix)*, écrite en 1910.

²⁴⁹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Net, Za rešetku, op.cit.*, p. 183, le terroriste cite des vers de Giosuè Carducci : Встал человек и закрычал : « война ! » (L'homme s'est levé et a crié : « la guerre ! »). Giosè Carducci est un poète italien (1835-1907) célèbre notamment pour ses « Odes barbares », lauréat du prix Nobel de littérature en 1906.

²⁵⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L. *Net, Za rešetku, op.cit.*, p. 185.

²⁵¹ CAMUS A., *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 30.

grande peur, quelque chose d'énorme et de totalement destructeur, comme un cyclone, passait sur la vie, et derrière les petites choses ennuyeuses de la vie, derrière les samovars, les lits et les brioches, dans le brouillard se détachait l'image terrible de la Loi de la Vengeance.

Весь день возбужденно говорили об убийстве, одни порицая, другие одобряя его и радуясь. Но за всеми речами, каковы бы они ни были, чувствовался легкий трепет большого страха, что-то огромное и всеокрушающее подобно циклону, пронеслось над жизнью, и за нудными мелочами неё, за самоварами, постелями и калачами, выступал в тумане грозный образ Закона-Мстителя²⁵².

Zinovieva-Annibal ne contribue pas non plus à l'héroïsation du « révolutionnaire » en lui trouvant une parenté avec une mission christique. L'auteure se démarque en cela de sa consœur Zinaïda Guippius qui, en 1908, dépeint dans un récit une terroriste, Valériana, animée d'une manière étonnante par la foi dans la révolution associée à une profonde religiosité²⁵³. Cette interprétation n'est pas appréciée par les groupes révolutionnaires, et en 1911, lorsqu'elle publie *Poupée du diable* (*Certova kukla*), Boris Savinkov lui adresse une lettre dans laquelle il exprime sa réprobation :

Presque le seul, mais néanmoins gigantesque défaut du roman tient au fait que vous avez entrepris de dépeindre un Milieu qui vous est inconnu, et peut-être même, trop étranger psychiquement, et c'est pourquoi vous ne le comprenez pas pas du tout.

Почти единственный, но зато и громадный недостаток романа в том, что Вы взяли за описание Среды Вам незнакомой и, быть

²⁵² ANDREEV L., *Povesti i rasskazy v dveh tomah* (*Nouvelles et récits en deux volumes*), Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1971, p.532-583. Première publication dans la revue Pravda, (La Vérité), 1905. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0820.shtml

²⁵³ GIPPIUS Z. *Byl i takoj* (*Il était comme cela*), in *Russkaja Mysl'* (*La Pensée russe*), 1908, N°4. La même auteure compare volontiers les terroristes aux premiers ascètes chrétiens et justifie le meurtre par une légitimité supérieure et un sacrifice rédempteur (« Religioznaja obšestvenost' » i terror) (L'opinion publique religieuse et la terreur). Pis'ma D. Merežkovsogo i Z. Gippius k Borisu Savinkovu (1908-1909) (Lettres de D. Merežkovskij et Z. Gippius à Boris Savinkov (vstupitel'naja stat'ja, publikacija E.I. Gončarovoj)), in *Russkaja literatura* (article d'ouverture de la publication de E.I. Gončarova, in *La littérature russe*), 2003, n°4 p.147. Texte cité par Mixail NOŠKOV, *Rossijskij terrorizm načala XX veka v vosprijatii obščestva*, op.cit., p.213.

может, психически слишком чуждой, отчего и не совсем понятной²⁵⁴.

Il est certain que Zinovieva-Annibal, dans toutes ses œuvres, présente comme des errements les positions d'une négativité radicale par lesquelles le sujet s'affirme, seul face au monde ou au créateur, dans la toute-puissance de la destruction. La liberté ainsi proclamée est illusoire, elle ne crée rien, n'ouvre sur rien. Les personnages qu'elle décrit dans ces situations sont envahis par la haine, refusent la condition tragique, le monde paradoxal, et prennent la voie de l'anéantissement et non de la création de soi.

2.3. La peur de la vie, fabrique d'esclaves (« Au paradis du désespoir », 1904 ; *La Tête de Méduse*, 1907 ; *Trente-trois Monstres*, 1907)

La vengeance, la haine qui se manifestent dans la violence terroriste, l'action destructrice, ne sont pas les seules facettes du refus du monde. Le « désespoir », (*otčajanie*) que le jeune terroriste d'*En prison* juge bon pour les esclaves, relève d'une position passive qui peut néanmoins aller jusqu'au suicide. Dès ses premières œuvres littéraires, notamment dans *Les deux Rives*, Zinovieva-Annibal aborde ce thème omniprésent dans la société où elle vit. Ses personnages, Nadia, le frère de celle-ci et sa mère, ne cessent de se poser la question « A quoi bon ? » (*Za čem ?*). Lorsqu'elle recommence à publier en 1904, une de ses premières critiques littéraires s'intitule "Au paradis du désespoir" (*V raju očajanija*), elle est consacrée à André Gide.²⁵⁵ Zinovieva-Annibal qui a lu

²⁵⁴ GARF (Gosudarstvennij Arxiv Rossijskoj Federacii) (Archives nationales de la Fédération de Russie), F, 5831, Op.1, D.9, L.1. Cité par Mixail NOŠKOV, *Rossijskij terrorism načala XX veka v vospriyatii obščestva*, *op.cit.* L'auteur rappelle que Boris Savinkov avait été soutenu par Zinajda Gippius et Merežkovskij pour des publications littéraires éditées sous le pseudonyme de Ropšin. Voir également SAVINKOV B., *Souvenirs d'un terroriste*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, éd. Champs libres, 1982.

²⁵⁵ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., « V raju očajanija. Andre Žid. Literaturnyj portret », *Vesy*, 1904, n°10, p. 36.

l'essentiel de l'œuvre de l'écrivain,²⁵⁶ considère qu'il plonge dans le désespoir avec délice et elle donne son avis sur cette position :

Il y a un Oui terrestre et un Non terrestre à la vie. Les plateaux de la balance de ce monde, vibrent et hésitent, - la vie palpitante vibre et hésite, elle pâlit dans la Mort, et s'enflamme dans la Passion. Chaque fois qu'un homme s'élance, se pose ce choix, et il n'y a pas de création, pas de prière, pas de mouvement de la volonté, ni du sentiment, qui ne se détermine lui-même, en le sachant ou non, en faveur de la coupe de l'Acceptation ou de celle du Refus. L'élan d'acceptation et le chant qui l'accompagne sont donnés seulement à celui qui choisit l'Acceptation : à lui le dithyrambe de la tragédie et à lui l'espoir et le chemin de la Transformation. Ceux qui ont refusé ont livré leur esprit au Désespoir. La psychologie du désespoir c'est l'isolement de l'individu enfermé en lui-même dans l'amertume, et la logique du désespoir c'est l'absence d'issue : le Rien comme issue.

Есть мировое Да и мировое Нет жизни. Мировые весы дрожат и колеблются, - дрожит и колеблется трепетная жизнь, и меркнет в Смерти, и вспыхивает в Страсти. Которая чаша перевесить в извечных Судьбах мира? Каждому порыву человеческого поставлен выбор, и нет творчества, и нет молитвы, и нет волнения воли или чувства, которое не определило бы себя, себе ведомо или неведомо, за чашу Согласия или за чашу Отказа. Но согласный порыв и его созвучный песнь даны лишь избравшим Согласие: им - дифирамб трагедии и, им - надежды и пути Преображения. Отказавшиеся предали дух Отчаянию. Психика отчаяния - отъединение, в себя озлобленно заключившагося, индивидуума; и логика отчаяния - безвыходность: Ничто как выход²⁵⁷.

La dualité qu'elle évoque ici n'est pas celle du monde, mais le dilemme de la conscience individuelle qui va soit épouser le flux de la vie et ses passions, accepter de courir vers la mort, unissant son chant tragique à celui du chœur, soit rester enfermée en elle-même dans l'amertume et le vide.

L'article publié dans *La Balance* se conforme aux exigences d'élitisme de la revue, et fait allusion aux vers de Mikhaïl Lermontov²⁵⁸ ainsi qu'aux réflexions de Viatcheslav Ivanov sur le nouveau théâtre et la fonction du dithyrambe²⁵⁹.

²⁵⁶ Dans son article Zinovieva-Annibal cite tour à tour des passages de *L'Immoraliste*, *Les Nourritures terrestres*, *Le voyage d'Urien*, *Tentative amoureuse*, *Traité du Narcisse*, *Prométhée mal enchaîné*, etc.

²⁵⁷ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., « V raju očajanja. », art. cit, p.36.

²⁵⁸ LERMONTOV M., « Čaša žizni » (La coupe de la vie), 1831. *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Moskva, Pravda, 1969. Consultable en ligne, URL <https://rupoem.ru/lermontov/my-pem-iz.aspx>

²⁵⁹ Voir IVANOV V., « Novye maski », art.cit..

Le poème de Mikhaïl Lermontov s'intitule « La coupe de la vie » (*Čaša žizni*) :

Nous buvons la coupe de la vie
Tout en fermant les yeux,
Et nous mouillons ses bords dorés
Avec nos propres larmes.

Devant la mort quand de nos yeux
Tombera le bandeau,
Que tout ce qui nous séduisait
Le suivra dans sa chute,

Nous comprendrons qu'elle était vide,
Cette coupe dorée,
Que son breuvage était... un rêve,
Qu'elle n'est point à nous.

Мы пьем из чаши бытия
С закрытыми очами,
Златые омочив края
Своими же слезами;

Когда же перед смертью с глаз
Завязка упадает,
И все, что обольщало нас,
С завязкой исчезает;

Тогда мы видим, что пуста
Была золотая чаша,
Что в ней напиток был — мечта,
И что она — не наша²⁶⁰ !

Mikhaïl Lermontov dénonce la vie comme illusion et n'évoque aucune autre perspective. Les références au dithyrambe renvoient en revanche à la communauté spirituelle que forme le chœur dans le théâtre antique, activité rituelle qui établit un lien entre les hommes et le divin.

Plusieurs textes fictionnels plus tardifs de Zinovieva-Annibal reprennent cette thématique du refus de la vie, en la développant tout d'abord sur un mode parodique dans la nouvelle, *La Tête de Méduse*.²⁶¹ Le héros, Mister Ferès, sculpteur anglais, vit dans l'angoisse, en position crispée, refuse « l'être au monde », les sensations

²⁶⁰ LERMONTOV M. « Čaša žizni », *op.cit.*

²⁶¹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Golova meduzy (La Tête de Méduse)*, Tomsk, Vodolej, 1997. Le texte resté manuscrit a été publié pour la première fois par Vjačeslav Ivanov en 1918, après le décès de sa femme, au sein du recueil qu'il a intitulé *Net*, *op.cit.*

qui l'entraînent dans un flux incessant. Il a horreur de tout ce qui bouge, de l'aube, de la lumière... des femmes, de leur regard, de la vie :

- Je n'aime pas l'aube. [...]
- A Londres je me lève toujours tôt. La lumière blanche, molle. C'est répugnant. Vivante, grasse. Elle est enceinte.
- C'est le jour qui naît, Mister Ferès. [...]

- Я расвет не люблю [...]
- В Лондоне я всегда рано. Белый свет, мягкий. Отвратительно. Живой, толстый. Он беременный.
- День родится, мистер Фарес. [...] ²⁶²

Ce personnage éprouve même de la répulsion pour son propre corps qu'il sent vivant, il aimerait que

[...] le sang liquide et le corps flasque comprennent la loi de la ligne et l'intangibilité de la limite. [...]
-Ah ! Je vois. La pourriture. Un ver dans le ventre. Je ne peux pas me lever.[...] Je veux que ça se tienne et ne soit pas mou.

[...] жидкая кровь и дряблкое тело поняли закон линии и незыблемость предела. [...]
-Аэу! Я вижу. Прель.Червяк в животе. Вставать не могу. [...] Хочу, чтобы стояло и не мягко ²⁶³.

Mister Ferès va mourir pétrifié, en serrant la main du poète à qui il se confie, la nuit, dans un café de Saint-Pétersbourg. Ce poète que Zinovieva-Annibal nomme Neznakomov ressemble trait pour trait à Alexandre Blok ²⁶⁴ et se sent proche des idées du sculpteur avec qui il développe une certaine complicité.

Viatcheslav Ivanov, dans sa préface, résume le propos du récit d'une manière assez expéditive, disant que l'auteur

²⁶² ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem.*, p 198-199.

²⁶³ *Ibidem*, p. 199-202.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.194, « Son visage d'une grande beauté, froid, sévère, entouré de boucles brillantes et sculpturales, formait une association étrange avec le regard mort de ses yeux bleu pâle. » (Совершенно прекрасное лицо, холодное, строгое в окружении светлых, скульптурных кудрей, странно сочеталось с мертвенностью голубо-тусклых глаз). Aleksandr Blok qui était un habitué des soirées de la Tour, venait d'y lire son poème « Neznakomka » (*L'étrangère*), en rupture avec sa première œuvre célèbre « Stixi o prekrasnoj dame » (Les vers de la Belle Dame) quant à la représentation de la femme.

[...] dépeint, en la personne du sculpteur anglais souffrant du spleen, la déviation pessimiste et malade d'un juste rejet, déviation qui mène au rêve d'une fusion et d'une pétrification universelles.

[...] изображает, в лице страдающего сплином скульптора-англичанина, болезненно пессимистический уклон правого отрицания к мечте о всемирном расплаве и окаменении²⁶⁵.

Viatcheslav Ivanov n'en dit pas plus sur cette « déviation malade et pessimiste », pourtant d'autres penseurs, comme Friedrich Nietzsche, analysent cette position de vie et pensent que beaucoup de ces désespérés ne réagissent pas à une caractéristique constatée du réel, mais expriment leur déception par rapport à une « intention de sens », regrettent la ruine du sens qui jusque-là dominait. Ils souffrent de la débâcle du rationalisme et du monothéisme :

Le grand danger [...] ce n'est pas le pessimisme, mais l'absurdité de tout ce qui arrive ! La véritable, la grande angoisse, c'est celle-ci : le monde n'a plus de sens²⁶⁶.

Elena Barker, pour sa part, y voit une allusion directe au malheur des artistes sans Dieu, et rapproche la scène finale de la mort de Don Juan, face au Commandeur, à « l'homme de pierre » qui représente le jugement divin²⁶⁷. Pour elle, les deux artistes risquent fort de finir de la même façon, matière sans âme, puisqu'ils ont refusé Dieu. Le clin d'œil à Don Juan est tout à fait crédible, d'autant que Zinovieva-Annibal est familière de l'opéra²⁶⁸, mais le texte est parodique, plus imprégné de mythologie grecque que de religion chrétienne, et l'idée carnavalesque du sculpteur sculpté correspond assez bien au thème du récit, l'artiste qui tente désespérément de figer la vie. Mister Ferès veut transformer le flux de la vie en lignes pures et stables, la matière en cristal, et il est obsédé par les corps féminins qu'il veut sculpter. Le titre, *La Tête de Méduse*, parle abondamment de la peur que nourrissent les hommes à l'égard des

²⁶⁵ IVANOV V., « Ideja neprijatja mira », art.cit., p.79-90.

²⁶⁶ VIOULAC J., « Nietzsche et Pascal. Le crépuscule nihiliste et la question du divin », *Etudes philosophiques*, 2011/1, n°96, p.19-39. L'auteur cite Friedrich Nietzsche, 1885, 39 [15], KSA 11, p. 625.

²⁶⁷ BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal*, op.cit., p. 120-121.

²⁶⁸ Après son divorce, Zinov'eva-Annibal a pris des cours de chant en Italie, puis en France avec la célèbre Pauline Viardot.

femmes, associée à l'angoisse devant la vie et la mort. L'artiste peut croire y échapper, en refusant la vie, en la figeant, mais il ne réussit qu'à anticiper sa propre mort. Ce thème du processus de création artistique et de son rapport à la vie, souvent débattu entre Viatcheslav Ivanov et Zinovieva-Annibal, sera précisé dans la troisième partie de la thèse.

Dans une autre œuvre, *Trente-trois monstres*, l'héroïne, Véra, commet un véritable suicide, en s'empoisonnant à la fin de la nouvelle. Tout comme le sculpteur Ferès, Véra est une artiste, ou du moins une actrice. Elle non plus ne supporte pas l'impermanence du monde, le flux, qui est dégradation, acheminement vers la mort. Elle aussi est amoureuse de la beauté et ne supporte pas son altération, elle est sensible au moindre affaissement des lignes, ce que décrit la jeune fille sans nom avec qui elle a une liaison amoureuse :

[...] elle [Véra] craint plus que tout deux choses : l'accoutumance et le changement. [...] Elle devient folle en nous regardant ensemble dans les miroirs profonds, et ce matin elle s'est écriée :

- Que tout s'arrête. S'arrête, tu comprends ? Plus un pas, ni en avant, ni en arrière. Je crie à la vie : arrête-toi ici !

[...] она [Вера] боится больше всего двух вещей: привычки и измены. [...] Она безумеет глядя в глубокие зеркала на нас вместе, и кричала утром:

- Пусть все остановится. Остановится, понимаешь? Ни шагу назад, ни шагу вперед. Я кричу жизни: стой здесь²⁶⁹ !

Véra ne réussit pas à immortaliser, grâce à l'art, la beauté de sa compagne. Les trente-trois peintres, qui ont réalisé à sa demande le portrait de la jeune femme, ont échoué et Véra décide de se supprimer. Le récit est constitué par le journal tenu par la jeune héroïne dont on ignore le nom et qui raconte cet épisode de sa vie. A différentes reprises, elle s'inquiète de l'humeur sombre de Véra, redoute sa mort qu'elle imagine parfois et déclare qu'elle ne pourrait lui survivre. Pourtant lorsque Véra meurt empoisonnée, la jeune héroïne continue de vivre et poursuit son œuvre d'écriture. Elle commence par reporter dans son journal quelques phrases familières de Véra et puis elle y ajoute des idées personnelles :

²⁶⁹ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Tridsat' tri uroda*, op.cit., p. 153.

[...] et maintenant ce sont mes propres mots qui veulent s'exprimer. [...] la vie est fragile, pleine de reflets, comme ce ruisseau dont parlait Véra, comme leurs caresses, comme mon goût pour la volupté, elle est authentique, et Véra ne voulait pas l'accepter.

[...] а теперь какие-то свои [слова] хотят сказаться. [...] жизнь хрупкая, и переливчатая, как тот ручей Верин, как их ласки, как мое сладострастие, - она настоящая, и её Вера не хотела принять²⁷⁰.

L'écriture, le récit de soi apparaît comme un contrepoint au désespoir et au suicide, une affirmation de soi liée à l'acceptation de la vie, qui préfigure, sous des modalités très différentes, le personnage de Véra de *Bestiaire tragique*.

Zinovieva-Annibal, dans ce dernier texte publié, montre à plusieurs reprises son héroïne envahie par le désespoir. Enfant, les grandes souffrances lui arrachent des cris, irrépressibles, une forme de protestation qui la mobilise tout entière mais ne peut s'exprimer par les mots ou par l'action. Adolescente, elle éprouve parfois des moments de profond désespoir qui vont jusqu'à une envie de destruction. C'est le cas par exemple lorsqu'elle avance tout habillée dans un étang, s'éloignant toujours plus loin de la berge, laissant l'eau monter jusqu'à sa taille, puis plus haut. Des cris, des piailllements lui parviennent tout à coup de la berge, une autre amie est entrée dans l'eau et vient la chercher. De même un peu plus tard, dans un moment très sombre où elle est renvoyée de ce même collègue, son frère aîné vient la chercher alors qu'il est en route pour l'Italie avec sa famille. Il reste à distance, sans même l'embrasser, et cette fois c'est la nature tout entière, la mer, les crabes et les êtres vivants qui l'entourent, le sable mouillé, un dauphin qui passe, qui la réconcilie avec la vie.

Le personnage de Véra est un sujet au monde, qui accepte le tragique de la vie, la violence et le changement, contrairement aux personnages solipsistes qui représentent le « Non » radical, à l'exemple des terroristes, ou sombrent dans le désespoir comme les aristocrates désœuvrés ou les artistes angoissés.

Le refus du monde, qu'il prenne la forme du désespoir, du suicide ou du terrorisme, ne permet pas à l'individu de se construire, il peut lui donner l'illusion momentanée de la toute-puissance, mais il le détruit. L'ivresse de la

²⁷⁰ *Ibidem*, p.164.

vie, l'amour, qui sont niés avec le monde dans ces refus radicaux, peuvent en revanche aller de pair avec la révolte. Zinovieva-Annibal, comme Albert Camus, oppose le ressentiment à la révolte ; le premier dans lequel se dissout l'individu révèle comme un déficit d'élan vital alors qu'à la source de la révolte, il y a un principe d'activité surabondante et d'énergie²⁷¹. C'est sur un chemin original de ce type que Zinovieva-Annibal décrit Véra, dans *Bestiaire tragique*, en revenant à l'enfance.

²⁷¹ CAMUS A., *L'homme révolté*, op.cit., p. 30.

Chapitre 3.

La voie de la révolte

Friedrich Nietzsche et Dionysos ont fait leur chemin et les personnages de Zinovieva-Annibal, notamment dans ses derniers textes, s'opposent aux autorités établies en prenant appui sur les forces de vie. D'autres auteurs de romans ou de nouvelles, comme Maxime Gorki et Mikhaïl Artsybatchev, puisent à cette même source, et créent des personnages qui suscitent l'enthousiasme de nombreux lecteurs. Le roman de Mikhaïl Artsybatchev *Sanine* provoque un tel engouement dans la jeunesse qu'on parle de « saninisme », quant aux premiers poèmes en prose à succès de Maxime Gorki, comme *le Chant du Faucon (Pesnja o sokole)* et *Le Chant de l'Annonciateur des tempêtes (Pesnja o burvestike)*²⁷², ils mettent en scène des personnages qui se révoltent contre la morale petite-bourgeoise et ont le courage de suivre leur voie au risque de leur vie, suscitant chez les lecteurs un appel à créer de nouvelles valeurs²⁷³.

La révolte, la liberté, l'affirmation de soi que ces auteurs décrivent présentent des points communs avec ce qu'expriment les personnages de Zinovieva-Annibal, sans qu'il s'agisse pour autant d'une similitude.

La parenté est clairement celle de l'élan vital empreint de sexualité qui permet à l'individu de se constituer, en se révoltant contre les modèles traditionnels et ceux qui veulent les imposer. Mais Zinovieva-Annibal a perçu la violence de ces forces, leurs mouvements contradictoires et la liberté qu'elle propose est différente de celle d'une Ménade déchaînée, entourée de son cortège, à la façon des travailleurs de Gorki qui réglent son compte au « Sage »

²⁷² GORKIJ M., *Pesnja o sokole, Polnoe sobranie sočinenij, Xudožestvennye proizvedenija*, t.2, Moskva, Nauka, 1969. Texte écrit en 1894. *Pesnja o burvestike, Polnoe sobranie sočinenij, Xudožestvennye proizvedenija*, t.2, Moskva, Nauka, 1969. Texte publié en 1901.

²⁷³ HELLER M., « Gorki », in ETKIND E., NIVAT G., SERMAN I., STRADA V., *Histoire de la littérature russe. Le XXème siècle gels et dégels, op.cit.*, p. 45. « Ses personnages fiers, pleins de joie de vivre mettent en accusation l'intelligentsia. Il met en avant l'individualisme en connaisseur de la philosophie de Nietzsche et de Schopenhauer ».

et à ses prêches sur la vanité du monde²⁷⁴. L'affirmation de soi de Véra diffère également de celle que revendique Sanine, « hédoniste amoral » comme le caractérise Grigori Novopoline, préoccupé de la seule satisfaction de ses désirs, et convaincu par ailleurs que la liberté qu'il a conquise est inaccessible aux femmes.

3.1. Quand le désir s'oppose au dressage (*Bestiaire tragique*, 1907)

Zinovieva-Annibal au cours de sa vie a souvent manifesté son besoin de liberté, et en juin 1895, dans une période difficile où elle vit seule à Paris, attendant le divorce laborieux de Viatcheslav Ivanov, elle exprime cette aspiration dans une lettre :

Et voilà, de nouveau je vais et je viens dans cette chambre, comme une lionne, enfermée dans une cage de fer. Cette pièce est exigüe, ce monde est étriqué (...) Je vais et je viens, comme une lionne le long des barreaux de sa prison : je veux la liberté, la création, l'amour, la passion, la beauté. Je ne peux pas prendre la vie comme le font les autres. Je vis, et une voix lancinante, angoissante, me chuchote « Et voilà, c'est tout, oui c'est tout, c'est pour cela que tu es née, que tu as souffert, que tu as toi-même fait souffrir et tourmenté les autres, voilà l'accomplissement de tes rêves ». Non, non et non, je briserai ma prison, je prendrai le large, fière et libre.

И вот я опять хожу по комнате, как львица, запертая в желеной клетке. Эта комната тесна, этот мир узок (...) Я хожу, как львица вдоль решетки своей тюрьмы: свободы хочу я, творчества, любви, страсти, красоты. Я не могу брать жизнь как другие. Я живу, и неумолкающий, мучительный голос шепчет мне: «И это всё, и это всё, и для этого ты родилась, страдала, изнывала сама и терзала других, и это исполнение твоих грез». Нет, нет, нет, я разобью свою тюрьму, на волю вырвусь я, гролая, свободная²⁷⁵.

Quelques années plus tard, Zinovieva-Annibal reprend cette image d'une lionne en cage et en fait le titre d'une de ses créations littéraires. Pour son dernier recueil de récits, *Bestiaire tragique*, elle choisit en effet le mot russe

²⁷⁴ GORKIJ M., « Mudrec » (Le Sage), *Adskaja počta*, 1906. Ce texte a été publié dans le numéro du *Courrier de l'enfer* où Zinovieva-Annibal a publié *Le Chat*.

²⁷⁵ *Perepiska Vjačeslav Ivanov/ Lidija Zinov'eva-Annibal, op.cit.*, t.1, p. 249.

zverinec qui désigne une ménagerie, un lieu où sont retenues prisonnières les bêtes sauvages²⁷⁶ et sur la couverture du livre Mstislav Doboujinski dessine une cage en flammes²⁷⁷.

Le contraste est évident avec le poème écrit au même moment par Fiodor Sologoub : « Nous sommes des animaux captifs » (*My plennnye zveri*)²⁷⁸ dont Zinovieva-Annibal avait certainement connaissance (bien qu'il n'ait été publié qu'en 1908), puisque l'auteur était un familier de la Tour et qu'elle avait personnellement écrit un compte rendu de son roman *Un Démon mesquin* (*Melkij bes'*) dès sa parution. Les deux titres évoquent la condition humaine, mais autant le poème de Fiodor Sologoub décrit la résignation des prisonniers qui émettent des cris d'animaux, ont perdu le langage et ont oublié jusqu'à la

²⁷⁶ DAL' V., *Tolkovij slovar' živogo velikoruskago jazyka (Dictionnaire raisonné de la grande langue russe vivante)*, SPb, Moskva, 1903. Disponible en ligne, URL : <http://slovardalja.net/letter.php?charkod=196>. Ce dictionnaire donne la définition de *Zverinec* : lieu pour garder enfermés des animaux et des bêtes sauvages // ensemble d'animaux sauvages gardés pour être montrés. (Зверинец м. место для содержания зверей и диких животных в неволе. | Собрание зверей, содержащихся напоказ).

²⁷⁷ Mstislav Dobužinskij (1875-1957) était un peintre, familier des soirées de la Tour, dont les souvenirs sont cités à plusieurs reprises par Andrej ŠIŠKIN dans son article « Le Banquet platonicien et Soufi à « la Tour » pétersbourgeoise... », art.cit.

²⁷⁸ SOLOGUB F., « *My plenennye zveri* » (Nous sommes des animaux captifs), première publication dans la revue *Zolotoe Runo (La toison d'or)* 1908, voir *Stixotvorenija, Vodolej*, 1995, disponible en ligne www.fsologub.ru. « Nous sommes des animaux emprisonnés,/Nous donnons de la voix comme nous pouvons./ Les portes sont hermétiquement closes,/ Nous n'osons pas les ouvrir/ Si notre cœur est fidèle aux légendes/Pour nous consoler nous aboyons, nous aboyons./Ce qui dans la ménagerie est puant et mauvais,/Nous l'avons oublié depuis longtemps, nous ne le savons pas/Notre cœur est habitué aux répétitions/Nous coucouons d'une même voix, lasse./Tout dans la ménagerie est impersonnel, ordinaire./La liberté depuis longtemps ne nous manque plus./Nous sommes des animaux emprisonnés,/ Nous donnons de la voix comme nous pouvons/ Les portes sont hermétiquement closes,/ Nous n'osons pas les ouvrir (Мы — плененные звери,/Голосим, как умеем./Глухо заперты двери,/Мы открыть их не смеем/Если сердце преданиям верно,/Утешаясь лаем, мы лаем./Что в зверинце зловонно и скверно,/Мы забыли давно, мы не знаем./К повторениям сердце привычно, —/Однозвучно и скучно кукуем./Всё в зверинце безлично, обычно./Мы о воле давно не тоскуем./Мы — плененные звери,/Голосим, как умеем./Глухо заперты двери,/Мы открыть их не смеем. »). Un autre texte intitulé « ménagerie », a été publié en 1842 par Aleksandra Zraževskaja dans la revue *Majak*, et réédité dans l'anthologie *Avtoricy i poëtki*, Common Place, Moscou, 2018. Il n'est pas certain que Zinovieva-Annibal en ait eu connaissance, mais ce texte douloureux est écrit par une femme écrivain qui éprouve de grandes difficultés à se faire connaître et finira ses jours en hôpital psychiatrique. Le mot « ménagerie » désigne dans son texte le groupe des « hommes », pères, maris, fils et critiques littéraires, qui font obstacle au choix des femmes de devenir écrivains et déploient avec violence leur protestation par la parole ou l'action.

liberté, autant chacun des récits de *Bestiaire tragique* offre en partage un nouvel épisode des révoltes de Véra contre les modèles dans lesquels on veut l'enfermer. L'animalité mise en avant dans les titres, est associée pour Fiodor Sologoub à une dégradation, tandis qu'elle renvoie pour Zinovieva-Annibal à la sauvagerie et à l'élan de vie libérateur. L'adjectif *tragičeskij* qui caractérise *zverinec* souligne la clairvoyance sur la violence et la mort associées à la vie, et le dernier récit confirme que l'héroïne s'est forgé une *Volonté (volja)* dans la révolte et qu'elle va maintenant la déployer en toute liberté (*na voli*).

Zinovieva-Annibal pose d'emblée une identification originale entre enfant et bête sauvage, idée d'autant plus étonnante qu'elle s'applique à une petite fille. Lorsque les gouvernantes se plaignent de l'insubordination de Véra, elles disent :

- Ce n'est pas une petite fille, mais une bête sauvage.

- Это не девочка, а дикий зверь²⁷⁹.

L'enfant entre en scène avec les animaux, relevant d'un même rapport à la réalité, jaillissement de vie, désordre joyeux.

La révolte que Zinovieva-Annibal fait vivre au lecteur dans différentes situations ne ressemble pas à celle des grands opposants à Dieu (*bogoborcy*) décrits par Ivanov dans son article sur l'inacceptabilité du monde.²⁸⁰ Il ne s'agit pas d'un jugement intellectuel porté sur la création, d'une revendication par rapport au créateur ni d'un refus de la condition humaine. Véra est une petite fille qui joue avec les animaux, sent la chaleur et l'odeur de leur fourrure, touche leurs corps musclés, ressent une communauté affective avec ses compagnons, et des pulsions à agir comme eux, qui l'opposent à ses éducateurs :

- Miss Maud! Miss Maud! I'll be good! I'll be good! I'll be good!

Elle ne me croit pas. Elle ne me croit pas. Et bien sûr je ne deviendrai pas une bonne élève. C'est absolument impossible. Pour moi c'est impossible. Plutôt mourir. J'ai envie de sortir d'un bond dans le couloir pour mordre la vieille Anglaise aux joues rouges.

- Miss Maud! Miss Maud! I'll be good! I'll be good! I'll be good!

²⁷⁹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op cit., Volki*, p. 26. En anglais dans le texte.

²⁸⁰ IVANOV V., « Ideja neprijatja mira », art.cit.

- Miss Maud! Miss Maud! I'll be good! I'll be good! I'll be good!
Не верит. Не верит. И, конечно, я не буду умницей. Это совершенно невозможно. Для меня это невозможно. Лучше умереть. Мне хочется выскочить в коридор и укунить старую краснощеку англичанку.
- Miss Maud! Miss Maud! I'll be good! I'll be good! I'll be good²⁸¹!

Dionysos a fait son œuvre et l'enfant de Zinovieva-Annibal voit la nature chaotique, la coexistence des contraires, et refuse de se laisser enfermer dans la tradition, les bonnes mœurs qu'on cherche à lui inculquer. L'insubordination joyeuse devient révolte et Véra se rend compte qu'elle ne veut pas se corriger :

[...] il était tout à fait évident que je ne pourrai jamais devenir meilleure et... si on réfléchit comme cela, comme cela, les dents serrées, le front plissé, et sans cligner des yeux [...] si on réfléchit comme cela jusqu'au bout, alors on se rend compte que devenir meilleur n'a pas de sens. D'ailleurs je ne veux pas me corriger. Je veux tout le contraire. Je veux déchiqueter et mettre en morceaux le premier que je vois proprement habillé et coiffé avec soin. Et si quelqu'un est faible je veux lui faire mal, encore plus mal et encore, encore plus mal, pour qu'il piaille et même jusqu'à ce qu'il meure, comme ce rat qu'on avait un jour coincé dans le cellier ... Je veux aussi que mes bas ressortent de mes chaussures sales. C'est comme cela que l'automne dernier je revenais de l'étang.

[...] совершенно ясно, что я никогда не могу исправиться и... если подумать вот так, вот так, сжав губы, насупив лоб и не моргая [...] так подумать до конца, то узнаешь, что и не к чему исправляться. Да я и не хочу исправляться. А я хочу все наоборот. Чтобы, если кто очень чистенько одет и гладко причесан, то его ободрать и растрепать. А если кто слабенький, то ему чтобы больно, и больнее, и еще больнее, чтобы пищал, и даже до смерти: это как крысу раз в кладовой давили... И чтобы из грязных башмаков торчали чулки. Это как я прошлой осенью с пруда возвращалась²⁸².

Sans doute parce qu'elle est une femme, Zinovieva-Annibal ressent plus que d'autres la pression du formatage, dépeint dès ses premières nouvelles. Le rôle des mères et des belles-mères exerçant leur fonction avec zèle, se déploie dans *Les deux Rives* comme dans *Un Mal inévitable*, et *Trente-trois monstres* y ajoute une grand-mère qui a élevé la jeune héroïne dans le seul but de la marier sans déclassement :

²⁸¹ ZINOV' EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec*, op.cit., Čert, p. 85-86.

²⁸² *Ibidem*, p.92-93.

Ma grand-mère s'affairait afin que mes mentors m'éduquent pour devenir une fiancée de bal.

Бабушка заботилась, чтобы учителя меня образовывали для бальной невесты.²⁸³

Zinovieva-Annibal ne manque pas de mots pour qualifier ces êtres privés de parole individuelle qui se laissent façonner par l'environnement, restent sourds aux questions, et se conforment aux attentes collectives. Elle parle de gens « en arrière de la vie » (*nazad žizni*), plongés dans un sommeil épais (*gluxoj son*), ou englués dans une épaisse toile d'araignée (*umirajuchtchye v gluxoj pautine*). L'absence d'individualité, le renoncement à soi concerne aussi bien des victimes apeurées soumises à l'ordre social, que les agents du dressage²⁸⁴ et leurs serviteurs, installés dans leurs habitudes, ayant fait taire leurs questionnements et occupés à reproduire l'ordre du monde, parlant d'une même voix, prononçant les discours et les mots qui conviennent.

En revenant à l'enfance, Zinovieva-Annibal déconstruit les identités modélisées que veut imposer l'environnement, et se démarque radicalement des textes littéraires célèbres, écrits à la même époque, qui mettent en présence des enfants et des animaux. Selma Lagerlöf²⁸⁵, prix Nobel de littérature en 1909, qui raconte le voyage de Niels Holgersson sur le dos d'une oie sauvage, ou la

²⁸³ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridsat' tri uroda*, op.cit., p.153.

²⁸⁴ Les portraits féminins sont les plus nombreux, mais parmi les agents du dressage Zinov'eva-Annibal décrit aussi des hommes, notamment son frère aîné Vasja, parfait jeune propriétaire qui défend le modèle établi sans état d'âme, même lorsqu'il sait les paysans menacés de mort par la famine : « Si on supprime la redevance pour les champignons et les baies, le peuple perdra encore plus la notion de propriété. Alors pourquoi ne pas couper le bois de la forêt d'un propriétaire ? Pourquoi en fin de compte ne pas prendre notre pain, quand ils ont fini de manger le leur ? Ce ne sont pas avec ces aumônes que nous aiderons le peuple. La perversion des traditions ancestrales le mène à sa perte. (- Если снять повинности за грибы и ягоды, народ ещё больше потеряет сознание собственности. Тогда почему же лес не рубить помещичий? Почему же наконец и хлеб наш не грабить, когда съедят свой? Не этими подачками можно помочь народу. Развращение исторических понятий ведет его к гибели.). ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec*, op.cit., *Krasnij Paučok*, p. 128.

²⁸⁵ LAGERLOF S., *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes Sud, 1990, première édition parue en deux volumes, 1906-1907. Selma Lagerlof a été la première femme lauréate du prix Nobel de littérature.

comtesse de Ségur²⁸⁶ qui réjouit les lecteurs et les lectrices en décrivant *Les Malheurs de Sophie*, sont des auteures qui destinent leurs livres aux enfants en ayant une visée éducative. Selma Lagerlöf leur fait découvrir la Suède, ses paysages et ses coutumes, quant aux *Malheurs de Sophie*, ils enseignent aux petites filles les bonnes manières, celles qui conviennent à d'authentiques demoiselles, *Petites filles modèles*. Zinovieva-Annibal, s'inscrit tout au contraire en révolte contre les modèles, et tente de mettre à jour les désirs qui animent l'enfant sans édulcorer leur violence.

Le bouleversement qu'avait apporté Nikolai Tchernychevski dans la représentation des jeunes femmes avait laissé de côté cette part de la réalité, l'ouvrage était resté fidèle à une vision rationaliste (apollinienne) de la vie. Les temps ont changé, Alexandre Blok témoigne de ce décalage lorsqu'un éditeur qui réimprime *Que Faire ?* (écrit en 1862), lui demande un commentaire. Il relit « ce vieux livre », autrefois interdit, qui avait enthousiasmé la jeunesse et dont les héros simplistes avaient servi de modèles à toute une génération d'auteurs,²⁸⁷ il se souvient de l'attente fiévreuse que le livre suscitait, mais constate qu'en fait il ne dit rien de la vie :

[...] la fable de *Que faire ?* se tient en permanence à côté de la question psychologique la plus angoissante : le problème de l'amour sexuel, et il est résolu avec une simplicité étonnante même pour son époque.

[...] фабула « что делать » все время держиться около самой страшной психологической загадки - проблемы половой любви, и решается она с удивительной и для своего времени простотой.²⁸⁸

Alexandre Blok parle d'un « matérialisme rose » (*rozovyj materializm*), d'un « matérialisme desséché » (*zasoxšij materializm*), où tout devient simple si l'on se sert de la raison, sans reconnaître ni le tragique, ni l'irrationnel.

²⁸⁶ COMTESSE DE SEGUR, *Les malheurs de Sophie, Les petites filles modèles*, premières éditions 1858.

²⁸⁷ BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal, op.cit.* L'auteure cite les lectures habituelles des jeunes filles de la génération de Zinov'eva-Annibal, p.90.

²⁸⁸ BLOK A., *Voprosy žizni*, n°6, 1905, A propos de la nouvelle édition de *Čto delat' ?* de Černyševskij.

La révolte que décrit Zinovieva-Annibal est celle d'une enfant et pourtant elle va au-delà de celle de Véra Pavlovna dans *Que Faire ?*. Un des plus longs récits du recueil *Bestiaire tragique*, est intitulé *Le Diable* et un des volets qui le compose a pour titre *La Révolte (Bunt)*. Il raconte la puissance du désir de Véra pour un fouet, et la bagarre qu'il déclenche avec sa gouvernante. Face à ces éducateurs, morts-vivants, Véra se dresse et dit « je veux », prête à défendre son désir, même si ce désir, le premier qu'elle comprend comme tel, est celui d'un fouet. Elle vole de l'argent à son frère, laisse accuser une servante à sa place, et finalement se bat contre sa gouvernante pour défendre son désir, s'imaginant sous les traits d'un noble chevalier brandissant son épée.

La colère de Véra n'a pas de rapport avec la morale. La petite fille comprend même la légitimité des reproches de sa gouvernante sur ses dépenses, son manque de générosité à l'égard des plus démunis, mais cela ne l'empêche pas de s'indigner. La révolte de Véra est par delà le bien et le mal, comme une sauvegarde de l'individu, une pure affirmation de soi.

Ce n'est sans doute pas un hasard que la révolte de Véra éclate à prtopos d'un fouet, et que Zinovieva-Annibal choisisse, dans cette même partie du recueil de parler des jeux dans lesquels Véra et son jeune frère Volodia découvrent la sexualité :

[...] cet été-là quelque chose de nouveau commença, qui au début nous étonna et nous préoccupa beaucoup. Nous comprîmes pour ainsi dire ensemble que dans cette vie ordonnée, claire et propre où nous étions comme en promenade, tenus en laisse dans une charmante petite prairie... que dans cette vie il y avait quelque chose qui nous était caché, et que cette chose cachée n'était pas seulement à l'extérieur mais à l'intérieur de nous.[...] Ce jeu nouveau se changea en torture mais dans cette torture nous nous sommes tout deux impliqués avec une force qui n'était pas la nôtre.

[...] в это лето началось ещё новое, что сначала очень удивило и заняло нас. Мы поняли как-то вместе, что в этой устроенной, ясной, чистой жизни, где мы гуляли как бы по лужочку на верёвочке, что в ней есть что-то от нас скрываемое и что это скрываемое было не только что вне нас, но и в нас самих. [...] Уже новая игра превратилась в муку, но в ту муку мы оба втягивались не нашей силой...²⁸⁹

²⁸⁹ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Čert*, p.96-97.

Ils éprouvent la force de cet élan et ils constatent, là encore, que les adultes mentent sur l'essentiel, et ils comprennent qu'ils doivent eux-même décider si cela est bien ou mal :

Nous vivions parmi les adultes trompés et trompeurs, et nous étions à la fois amusés, dégoûtés et fiers. J'aimais gêner les adultes avec mes paroles quand je remarquais quels mots les troublaient. [...]

- Volodia pourquoi les gens ont-ils honte les uns des autres ? Nous n'aurons pas honte.

- Nous n'aurons jamais honte.

Ходили среди обманутых больших и обманывающих, и было нам смешно, и гадко, и гордо. И я любила смущать больших словами, когда замечала, какие слова смущают их. [...]

- Володя, зачем люди стыдятся друг друга? Мы не будем.

- Мы никогда не будем²⁹⁰.

Il est probable que Marina Tsvetaïeva avait en tête ce genre de dialogue ou de monologue intérieur de Véra, lorsqu'elle a déclaré son admiration pour *Bestiaire tragique* et surtout pour le diable qui s'y trouve et auquel elle se sentait tout à fait semblable.²⁹¹

Ce « diable » qui anime Véra et mène la révolte a-t-il une parenté avec les déclarations de l'homme du sous-sol (*čelovek iz podpol'ja*) de Fiodor Dostoïevski, dont Friedrich Nietzsche disait qu'il était très proche de son surhomme ? Un individu capable de tout, pourvu qu'il éprouve sa volonté et sente qu'il ne peut être confondu avec une goupille d'orgue :

[...] les hommes partout, de tout temps, quels qu'ils puissent être, aiment agir comme ils le veulent, et non comme le leur dicte la raison et leur propre intérêt [...] Leur volonté particulière, libre, affranchie de contraintes, leur caprice individuel, fût-il le plus farouche, leur fantaisie, exacerbée parfois jusqu'à la folie même - c'est bien cela, cet intérêt omis, ce plus profitable de tous les profits, qui n'entre dans aucune classification et qui envoie perpétuellement au diable tous les systèmes et toutes les théories.[...] il me semble bien que toute l'activité humaine, vraiment, ne consiste qu'en cela que l'homme se prouve à chaque instant qu'il est un homme et pas une goupille d'orgue! [...] Qu'est-ce

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 99.

²⁹¹ ŠEVELENKO I., *Literaturnyj put' Cvetaevoj* [L'itinéraire littéraire de Cvetaeva] chap.1, Moskva, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2015. L'auteur cite une conversation où Marina Cvetaeva, en 1920, dit à Vjačeslav Ivanov : « обожаю её "Трагический Зверинец", - там "Чорт"- вылитая я ! » (J'adore son *Bestiaire tragique*, le diable qu'on y trouve, c'est tout à fait moi !).

que c'est donc qu'un homme sans désirs, sans volontés, sans souhaits, sinon une goupille dans un jeu d'orgue ?

[...] человек, всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода [...]Свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту.[...] все дело-то человеческое, кажется, и действительно в том только и состоит, чтоб человек поминутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик! [...] что же такое человек без желаний, без воли и без хотений, как не штифтик в органном вале²⁹² ?

Lorsque Véra se bat avec sa gouvernante, elle sait très bien qu'elle a tort, que la colère d'Alexandra Ivanovna est légitime, elle sait aussi qu'elle agit contre ses propres intérêts et qu'elle sera sévèrement punie. Elle ne va pas tarder d'ailleurs à se retrouver exilée de sa famille, dans un collège en Allemagne. Sa révolte ici n'est pas celle de Prométhée qui se dresse contre les dieux car il trouve injuste le sort qu'ils ont réservé aux hommes. C'est une affirmation du désir contre l'autorité, la morale constituée. Le refus d'obéir, de se soumettre. Il ne s'agit pas non plus d'obtenir un résultat, car dans ce cas le calcul ou la ruse pourraient être plus efficaces que la révolte : il s'agit d'éprouver sa force et d'affirmer sa liberté.

Mais Véra se bat pour son désir, qu'elle vient de découvrir et dont elle a compris qu'il la constitue, tandis que l'homme du sous-sol représente plutôt le nihilisme, l'absence de désir, la volonté vide, une sorte de quintessence moderne de « l'homme de trop » (*lišnij čelovek*), abondamment dépeint à travers

²⁹² DOSTOEVSKIJ F., *Zapiski iz podpol'ja* (*Les carnets du sous-sol*), traduit par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992, p. 38-45. Edition russe disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0290.shtml

de nombreux personnages de la littérature russe²⁹³. Cet avatar moderne de l'homme de trop ressemble beaucoup à celui que Nietzsche appelle « l'homme du ressentiment », proche d'ailleurs pour lui de l'anarchiste, en distinguant sa négativité de la destruction dionysiaque créatrice, porteuse d'avenir :

Le besoin de *destruction*, de changement, de devenir peut être l'expression d'une force surabondante, d'une force grosse d'avenir (que j'appelle, comme on sait, « dionysiaque ») , mais ce peut être aussi la haine du raté, du déficient, du deshérité qui détruit, qui est *forcé* de détruire, parce que l'état des choses existant, pis, tout état de choses existant, tout *être* même, le révolte et l'irrite ; observez de près nos anarchistes pour comprendre cette passion²⁹⁴.

Ceux que Friedrich Nietzsche nomme « anarchistes » ressemblent fort aux terroristes d'un type nouveau, auxquels Zinovieva-Annibal a donné la parole dans ses courts récits publiés en 1906. Maxime Gorki a publié dans le même numéro du *Courrier de l'enfer* un conte intitulé *Le Sage (Mudrec)*. Bien que les propos des deux auteurs soient extrêmement différents, ils se rejoignent pour stigmatiser les discours désespérants et mortifères qui déploient une vision toute négative du monde et s'opposent à la vie et au devenir. Maxime Gorki vient de participer aux événements de 1905 à Saint-Petersbourg, il est arrêté et part pour l'exil, mais publie son texte qui constitue une violente attaque contre les « sages » :

Il y avait un sage,
Il avait compris le triste mystère de la vie, ce mystère remplissait son
cœur d'un sombre tremblement d'effroi, et dans ces ténèbres les

²⁹³ Le premier à avoir utilisé cette expression, devenue le titre d'un ouvrage, est Ivan Turgenev en 1850, qui publie *Journal d'un homme de trop (Dnevnik lišnevo človeka)*. Son héros, Čulkaturin, encore jeune mais très malade, décrit les derniers jours d'une vie qu'il ressent vide de sens. Avant lui, Griboedov dans *Le malheur d'avoir trop d'esprit (Gore ot uma)* avait créé le personnage de Čackij qu'on peut considérer comme la première apparition littéraire d'un héros qui ne s'inscrit dans aucun lien social et dont l'intelligence lui révèle en permanence la vanité de tout ce qu'il pourrait entreprendre. Les successeurs n'ont pas manqué, de Evgenij Onegin célèbre héros de Puškin, jusqu'à Pečorin, dans *Un héros de notre temps* de Lermontov, ou encore Oblomov héros du roman éponyme de Gončarov. Voir notamment Aleksandr ANIKIN, « Tema lišnego človeka v ruskoj klassike », consultable en ligne, URL : <https://www.portal-slovo.ru/philology/37141.php>

²⁹⁴ NIETZSCHE F., *Le Gai Savoir*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950, p.337.

sourires de la terre s'étaient tristement éteints, la joie était morte sans qu'on s'en aperçoive.

Был мудрец,
Он понял печальную тайну жизни, тайна наполнила сердце его
тёмным трепером ужаса, и во мраке её грустно погасли улыбки
земли, тихо умерли радости.²⁹⁵

Le sage de Maxime Gorki parcourt la Russie, les bourgs, les campagnes en prêchant sa vision du monde :

[...] et on entendait son prêche dans le brouhaha de la vie, comme le son lugubre d'une cloche d'enterrement.

[...] и звучала в пёстром шуме жизни его проповедь, как печальный
звон похоронного колокола²⁹⁶.

Ce sage rencontre un jour un groupe de travailleurs qui écoutent avec attention et enthousiasme les paroles d'un des leurs, monté sur une poutre, pour les appeler à la révolte contre les oppresseurs :

Nous voulons vivre, nous voulons savoir, nous voulons être des hommes [...] nous voulons tout ce qui est déjà, nous voulons créer ce qui n'est pas encore !

Мы хотим жить, мы хотим знать, мы хотим быть людьми [...] мы хотим всего, что уже есть, мы хотим создать то, чего нет ещё!²⁹⁷

Le sage réagit en leur annonçant la fin prochaine de toutes choses, un retour généralisé et proche à l'état de poussière. Les travailleurs mettent fin à son discours d'un coup de hache. En guise de morale, Maxime Gorki demande avec cynisme l'indulgence pour les travailleurs, qui se sont montrés d'une grande brutalité mais ne peuvent être blâmés, puisqu'on ne leur a pas enseigné

²⁹⁵ GOR'KIJ M., *Mudrec*, publié dans la revue *Le Courrier de l'enfer*, n°1, SPb, 1906, ce conte n'a pas été inclus dans les œuvres complètes, il est conservé manuscrit dans les archives de Maksim Gor'kij, consultable en ligne URL <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/proza/rasskaz/mudrec.htm>

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

les bonnes manières²⁹⁸. Le meurtre qui est ici justifié par l'auteur n'est pas à ses yeux équivalent à celui d'un terroriste solitaire envahi par le ressentiment, il est effectué par un groupe et peut évoquer le déchaînement des Ménades qui tuent et déchirent pour mieux faire revivre.

Zinovieva-Annibal n'aborde pas directement dans ses textes la question de la violence de groupe, elle reste centrée sur l'individu et ses textes, comme on l'a vu, mettent en doute toute justification du meurtre. En revanche, le mouvement de révolte qu'elle décrit, notamment à travers le personnage de Véra, se dresse tout comme chez Maxime Gorki, contre ceux qui prêchent le mépris de la vie. Le « sage » ressemble fort aux nombreux personnages qui s'emploient à dresser les enfants dans *Bestiaire tragique*, les gouvernantes par exemple, qui se succèdent auprès de Véra et dont les portraits sont presque tous semblables à celui d'Alexandra Ivanovna :

[...] je la regardais [...] là-bas, dans son fauteuil, décharnée et immatérielle, je regardais ses yeux dépassionnés, pâles d'une vie anémique, myopes, protubérants et sans éclat, et son large visage plat et maigre où les muscles, quelque peu desséchés se rigidifiaient, et les coins de sa longue bouche qui se resserraient vers le bas.

[...] глядела на неё [...] там, в кресле, сухопарую и бездодьную, глядела в её умеренные, безкровную жизнью блелные, близорукие, выпускные глаза без блеска и широкоскулое, плоское лицо, где мускулы, подсохнув, одеревенели и стянули немного кинзу углы длинного рта²⁹⁹.

Dans le dernier récit, *La Volonté*, Zinovieva-Annibal met en opposition, dans un contraste très violent, Véra et une jeune amie de son âge. Partie en attelage à travers la campagne pour aller voir cette amie, Aliona Simkina, mariée depuis peu de temps, Véra, en entrant dans l'isba, découvre un corps sans vie :

Sur le sol, il y avait un corps sur de la paille. Les jambes complètement repliées en l'air, les genoux nus. La tête rejetée en arrière. Le visage gris, comme la terre. La bouche horriblement ouverte.

²⁹⁸ *Ibidem*, « Oui, bien sûr, je suis d'accord, il est quelque peu grossier ce peuple de travailleurs, mais en fait est-il coupable de cela ? Après tout, personne, à aucun moment, ne lui a appris les bonnes manières. (Да, конечно, я согласен, он несколько грубоват, этот рабочий народ, но разве он виновен в этом? Ведь никто и никогда не учил хорошим манерам.).

²⁹⁹ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op cit., Bič*, p.108.

На полу, на соломе -- тело. Ноги загнуты остро вверх голыми коленями. Голова закинута. Лицо серое, как земля. Рот страшно разинут³⁰⁰.

Aliona est morte en accouchant, et autour d'elle il n'y a que des ombres, un troupeau de paysannes (*baby*), sans noms ni individualités, et sans paroles :

Les femmes se tournèrent vers les icônes. Elles lèvent leurs yeux soumis, inclinent vers le bas leurs têtes soumises et tracent de larges croix soumises sur leur poitrine et d'une épaule à l'autre.

Бабы повернулись к образам. Вскидывают покорные глаза, роняют низко покорные головы, покорные кресты широко кладут на грудь и через плечи³⁰¹.

L'obéissance et la soumission ne font que répéter des gestes ancestraux, circonscrits dans un monde clos. Véra prend le nouveau-né qui pleure dans ses bras et s'élançe au-dehors vers la vie qu'elle s'est choisie. Elle va confier le nouveau-né à la femme du régisseur du domaine qui ne parvient pas à mettre au monde des enfants, mais pour sa part, elle va quitter sa famille, prendre le large vers un futur qui n'est pas tracé.

3.2. Véra et Sanine, le choix de la vie

Zinovieva-Annibal n'a pas choisi le prénom de son héroïne par hasard Véra, en russe, est d'abord un nom commun (*vera*) qui signifie la foi et dont la racine est identique à celle du verbe croire (*verit'*). Un grand nombre d'héroïnes de roman portent ce prénom dans la littérature russe, et les lecteurs du début du XX^e siècle les gardent en mémoire. Véra Pavlovna, décrite par Nikolaï Tchernychevski, est sans doute le personnage le plus célèbre à porter ce nom, elle incarne la « femme nouvelle », mais chacun se souvient aussi de Véra Rostova, la fille aînée du comte Rostov dans *Guerre et paix*, créée à la même époque ou encore d'une autre Véra, un peu plus ancienne, amoureuse de

³⁰⁰ *Ibidem*, *Volja*, p.135.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 136.

Petchorine mais capable de prendre ses distances dans *Un héros de notre temps* de Mikhaïl Lermontov. A ces exemples très connus, il faut ajouter la *nihiliste* de Sofia Kovalevskaïa déjà mentionnée, Véra Borontsova, dont le prénom fait écho à celui des jeunes femmes bien réelles qui sont restées dans les mémoires pour avoir effectivement mené des activités terroristes, notamment Véra Figner et Véra Zassoulitch qui ont déjà été citées. Des femmes et des héroïnes très différentes mais unies dans un même halo par un prénom chargé de sens.

Cette « croyance » dont elles sont porteuses n'est pas celle de la religion établie dont elles se feraient les servantes, c'est une foi plus individuelle, proche de celle que Julia Kristeva analyse dans *Cet incroyable besoin de croire*³⁰². Une énergie qui cherche le sens et qui ne peut se contenter du rationalisme, de la raison calculante :

Désir de sens inséparable du plaisir qui s'enracine dans la sexualité et qui commande aussi bien la sublimité de la culture que la brutalité des passages à l'acte³⁰³.

Zinovieva-Annibal a choisi ce prénom pour sa première fille³⁰⁴ et l'a attribué à deux héroïnes dans ses œuvres, l'une porteuse d'un projet qui échoue et dont la vie se termine par un suicide dans *Trente-trois monstres*, et l'autre à une enfant aux caractéristiques très autobiographiques (*Bestiaire tragique*) qui fait confiance à l'élan de vie et consent à l'incertitude et au tragique.

La parenté entre cette toute jeune Véra et Sanine, le personnage sulfureux que crée au même moment Mikhaïl Artsybachev, est évidente³⁰⁵. La fin des deux œuvres entonne à l'identique un hymne à la liberté individuelle et

³⁰² KRISTEVA J., *Cet incroyable besoin de croire*, *op.cit.*

³⁰³ *Ibidem*, p.60.

³⁰⁴ Vera Švarsalon, née en 1890 du mariage de Zinov'eva-Annibal avec Konstantin Švarsalon, cette dernière, après la mort de sa mère en 1907, devient l'épouse de son beau-père Vjačeslav Ivanov, donne naissance à un fils Dmitrij en 1912 et meurt en 1920.

³⁰⁵ ARCYBAŠEV M., *Sanin*, *op.cit.* Disponible en ligne, URL : http://loveread.ec/read_book.php?id=1370&p=1. Pour la version française édition consultée : ARTSYBACHEV M., *Sanine*, traduit du russe par Geneviève Dispot, Lausanne, L'Âge d'homme, 2013.

au choix d'une vie ouverte. La censure et la critique littéraire ont d'ailleurs inscrit les deux écrivains dans la même liste des auteurs frappés d'interdit.³⁰⁶

Grigori Novopoline accorde une place particulière à Mikhaïl Artsybachev dont le roman *Sanine* rencontre un énorme succès :

L'étoile la plus brillante de la constellation des jeunes talents, c'est Artsybachev et son œuvre la plus remarquable c'est *Sanine*. Cette œuvre est une attaque majeure contre la littérature contemporaine, pas seulement par l'intérêt qu'elle suscite dans la société, pas seulement par son succès exceptionnel, pas seulement par le nombre de commentaires qu'elle suscite, rappelant *Pères et fils* de Tourgeniev. *Sanine* est la parole la plus typique, la plus pittoresque et enfin la plus audacieuse dans le monde des nouvelles tendances littéraires, où la vie est dépeinte comme un enchaînement de hasards aveugles et ténébreux, au sein desquels règne la force primitive, pleine des plaisirs variés de la sexualité.

Наиболее яркая звезда в созвездии молодых талантов – это Арцыбашев, и самое выдающееся его произведение, это «Санин». Это центральное боевое произведение переживаемой литературной эпохи не только по интересу, вызванному им в обществе, не только по редкому успеху, не только по числу вызванных им комментариев, напоминающему «Отцов и детей» Тургенева. «Санин» самое типичное, самое красочное, самое талантливое и, наконец, самое смелое слово в мире нового течения литературы, где жизнь рисуется как сцепление темных и слепых случайностей, среди которых царит стихийная, полная разных наслаждений сила полового чувства.³⁰⁷

En ce qui concerne Zinovieva-Annibal, si Grigori Novopoline concentre son attention sur la nouvelle « lesbienne » *Trente-trois monstres* car elle suscite, au même moment, un vif intérêt auprès des lecteurs, il inscrit clairement les deux auteurs dans une même exaltation de « la force primitive » (la sexualité) qui, à son avis, met en danger la littérature.

Une parenté subversive lie effectivement les deux auteurs, et celle-ci se précise lorsqu'on rapproche *Sanine* et *Véra de Bestiaire tragique*. A travers ces deux personnages, les auteurs exaltent un même refus des contraintes sociales, une même dénonciation du formatage destructeur de l'enfant et une même adhésion à l'élan de vie, au flux d'énergie partagé entre la nature et l'individu,

³⁰⁶ NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v russkoj literature, op.cit.* Plusieurs chapitres sont consacrés à Mixail Artsybašev et à *Sanin*.

³⁰⁷ *Ibidem*, p.118.

support de la libération. Mikhaïl Artsybachev commence son récit en décrivant l'enfance de Sanine :

L'époque la plus importante de la vie, pendant laquelle, à force d'affrontements avec les gens et avec la nature, on se forge un caractère, Vladimir Sanine l'avait passée loin de sa famille. Personne derrière lui, aucune main pour le guider et le corriger, si bien que l'âme de cet homme s'était développée de manière libre et originale, comme un arbre solitaire en plein champ.

То, самое важное в жизни, время, когда под влиянием первых столкновений с людьми и природой слагается характер, Владимир Санин прожил вне семьи. Никто не следил за ним, ничья рука не гнула его, и душа этого человека сложилась свободно и своеобразно, как дерево в поле.³⁰⁸

Le roman raconte ensuite le retour de Sanine, âgé d'un peu plus de vingt ans, dans la ville de province qui l'a vu naître et qu'il quittera après un court séjour. Parmi les jeunes gens qu'il côtoie durant cette période, plus de la moitié seront morts à la fin du roman, dont trois par suicide, les autres ayant choisi la soumission aux normes et une « existence morbide sans lumière et sans joie ». Seul Sanine est resplendissant, il représente celui qui sait vivre et s'en félicite :

L'art de vivre : c'est un talent ! Et celui qui ne le possède pas ce talent, qui n'est pas doué pour la vie, eh bien... Il se tue, ou bien, il se pourrit la vie, il tue la vie en lui, pour la transformer en une existence morbide sans lumière et sans joie.

Искусство жить - это тоже талант. А кто этого таланта не имеет, тот или сам гибнет, или убивает свою жизнь, превращая ее в жалкое прозябание без света и радости³⁰⁹.

Les portraits des morts vivants qui défilent dans les textes de Zinovieva-Annibal ressemblent fort à ces existences sans joie que Sanine observe autour de lui. Mikhaïl Artsybachev, à travers ce personnage, dénonce vigoureusement l'ordre social et les idéologies qui pèsent sur la jeunesse, puisqu'il en fait la cause principale de leurs suicides. L'exemple le plus criant est celui du fiancé de Lida, la sœur de Sanine. Ce jeune officier, Zaroudine, refuse d'épouser Lida après qu'elle a consenti à une première relation sexuelle avec lui. Croisant Sanine dans

³⁰⁸ ARTSYBACHEV M., *Sanine*, *op.cit.*, p.19.

³⁰⁹ *Ibidem*, p.304.

la rue, il joue les importants et le menace de sa cravache, mais finalement c'est lui qui reçoit un coup de poing et se retrouve à terre, ridiculisé publiquement devant ses camarades officiers. Il ne lui reste plus qu'à se suicider s'il veut remplir le rôle attendu par son groupe social, à savoir se conformer au code de l'honneur de son régiment. L'autre issue serait un changement total de vie, qu'il sait possible mais qu'il ne se sent pas la force d'entreprendre :

« Impossible de vivre », cette pensée s'imposa, « pour vivre encore, pour revivre, il faudrait jeter à bas tout mon passé, exister tout autrement, devenir un autre homme, or je n'en ai pas la force... ».

Нельзя больше жить, – отчетливо подумал Зарудин, – чтобы жить снова, надо бросить все прежнее, начать жить как-то иначе, сделаться совсем другим человеком, а я не могу!..³¹⁰ »

Deux autres jeunes gens se suicident, torturés par l'écart insurmontable qu'ils ressentent entre l'idéal qu'ils se sont fixés et la réalité de leur vie. L'un, Youri, fils d'un propriétaire terrien, est imprégné d'idéaux révolutionnaires, il veut changer le monde, rendre les hommes heureux. Il a lu une grande quantité de livres, a déjà payé de six mois de prison son engagement, mais il est hanté par le doute car il se veut un homme d'idéal, entièrement dévoué à la révolution,³¹¹ lorsqu'il se sent attiré par les femmes, les plaisirs charnels, et redoute d'être incapable de résister. Le second, Solovieitchik, adhère aux idéaux du christianisme et se retrouve déstabilisé après une conversation avec Sanine :

[...] je ne comprends plus rien à rien, maintenant...et je ne sais pas vraiment...comment vivre !...

³¹⁰ *Ibidem*, p. 299. La traduction de Geneviève Dispot s'éloigne souvent du texte original et modifie la ponctuation sans nécessité, ainsi pour les premiers mots de la phrase j'aurais préféré : « Impossible de continuer à vivre, se dit résolument Zaroudine... » quant aux derniers mots ils pourraient également être traduits plus près du texte et s'achever par un point d'exclamation : « mais je ne peux pas ! ».

³¹¹ Ce jeune homme qui a lu beaucoup de livres, pense certainement à Raxmetov, personnage du révolutionnaire qu'admirait tant Lénine, dans *Que faire ?* de Nikolaj Černiševskij. Il fait également penser au nihiliste Bazarov dans *Pères et fils* d'Ivan Turgenev.

[...] я себе не могу понять теперь ничего и не совсем знаю, как надо жить!...³¹²

Le malheureux ayant perdu tous ses repères moraux, se suicide par pendaison. Sanine lui a délivré un discours « nietzschéen » sur le miroir aux alouettes des religions qui demandent de faire le bien, de tendre l'autre joue, mais qui ne sont, selon lui, que des morales d'esclaves. Pour Sanine, la liberté est au-dessus de tout, et le christianisme a déplacé le centre de gravité de la vie vers le futur, et vers un rêve d'existence incorporelle.

La cause des suicides que Mikhaïl Artsybatchev met en avant dans ce roman est le décalage entre un modèle idéal et les élans, le comportement de l'individu. Naroudine échoue à tenir le rôle exigé par le milieu social auquel il appartient, Youri ne parvient pas à vivre en parfait révolutionnaire comme le voudrait son idéal, et Solovieïtchik assiste à la destruction du modèle qui guidait sa vie. A l'inverse, Sanine a pour principe de suivre ses désirs personnels sans se préoccuper des contraintes sociales ou morales transmises par la société :

Vivez donc comme l'oiseau vole : si vous avez envie d'étendre votre aile à droite, eh bien vous l'étendez, si vous avez envie de faire un trou dans un tronc d'arbre, eh bien, vous faites un trou dans un tronc d'arbre avec votre bec !

Живите, как птица летает: хочется взмахнуть правым крылом - машет, надо обогнуть дерево - огибает...³¹³

Les personnages féminins présents dans ce roman ont parfois des élans de liberté qui ressemblent à ceux du protagoniste principal. C'est le cas de Lida, la sœur de Sanine, qui échappe au suicide qu'elle avait programmé et se sent envahie par de nouvelles sensations :

Lida était transformée : toute vision et toute ouïe, chaque atome de son être lapant la vie toute de puissance et de joie, épandue partout, dans la lumière du soleil, dans la verdure de l'herbe, dans la transparence de l'eau courante pénétrée de soleil, dans le visage serein de son frère traversé par un sourire, dans toutes les parcelles de son corps.

³¹² ARTSYBACHEV M., *Sanine*, *op.cit.*, p.303. Difficile de comprendre pourquoi la traductrice a supprimé un mot : « ...comment *il faut* vivre !... » (souligné par moi).

³¹³ *Ibidem*, p.303. Pourquoi la traductrice a-t-elle choisi un point d'exclamation à la place des points de suspension ?

Les écailles lui étaient tombées des yeux, elle sentait pour la première fois de sa vie !

- Vivre ! [...] elle était tendue par un violent désir de vivre, de sentir, avec le maximum d'intensité, c'est pourquoi, sans s'en rendre compte, elle saisit le cou de son frère entre ses deux mains et, les yeux mi-clos, elle avança les lèvres pour un baiser.

Elle ressentit un bonheur inouï lorsque les lèvres brûlantes de Sanine posèrent sur les siennes un baiser long et douloureux.

Pendant ce long baiser, elle n'eut aucune envie de savoir qui l'embrassait, de même que la fleur chauffée par le soleil n'a cure de qui la chauffe.

Лида смотрела и слушала, каждым атомом своего существа улавливая ту же могучую радостную жизнь, которая шла вокруг, в свете солнца, в зеленой траве, в бегущей, пронизанной насквозь светом воде, в улыбающемся спокойном лице брата и в ней самой.

Ей казалось, что она видит и чувствует в первый раз.

- Жить! [...] все в ней жило и жадно хотело еще большей жизни, не отдавая себе отчета, она медленно обвила шею брата обеими руками и, полузакрыв глаза, сжала губы для поцелуя. И чувствовала себя неудержимо счастливой, когда горячие губы Санина долго и больно ее целовали. В это мгновение ей не было дела до того, кто ее целует, как нет дела цветку, пригретому солнцем, кто его греет³¹⁴.

Mais dans la littérature russe, ces moments où les femmes sont à l'écoute de leurs désirs et éclatent de la joie de vivre, sont rares. Leur élan de liberté est vite étouffé et elles reprennent aussitôt le chemin de la conformité. Lida a beau lire *Ainsi parlait Zarathoustra*³¹⁵, elle épouse un homme qui l'aime mais qu'elle n'aime pas et son amie Karsavina, pour avoir vécu un moment de plaisir sexuel intense, entraînée de force par Sanine, va ensuite se mépriser et imaginer son futur de la manière la plus sombre :

Karsavina eut soudain devant les yeux la vie qui l'attendait : un infâme tricot aux fils emmêlés, plein de nœuds de ragots, de médisances, de calomnies, de chagrins, de gêne, de honte, allant jusqu'à la haine de soi.

Вдруг представилась Карсавиной вся будущая ее жизнь в виде темных, разорванных и грязных клочьев из сплетен, насмешек, горя и стыда, доходящего до позора³¹⁶.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 191-192.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 379.

Zinovieva-Annibal en créant le personnage de Véra échappe au cadre habituel et offre une représentation nouvelle du sujet féminin : un individu qui est à l'écoute de ses désirs, affirme sa liberté et choisit sa vie. Véra ne se propose pas pour autant le même chemin que Sanine.

3.3. « Hédonisme amoral » ou « Eros de l'impossible » ?

Grigori Novopoline associe dans le même groupe d'auteurs censurés Mikhaïl Artsybachev, Mikhaïl Kouzmine et Zinovieva-Annibal, et les qualifie d'« hédonistes amoraux ». Tous trois représentent, selon le critique, les fers de lance du déploiement de la pornographie dans la littérature savante russe. Le critique affirme que :

[...] leur philosophie, c'est la philosophie de gens pour lesquels tout semble atrophié à part la sensibilité sexuelle [...].

[...] их философия - это философия людей, у которых как будто все атрофировано, кроме половых чувств [...] ³¹⁷.

Grigori Novopoline aime manier l'hyperbole, mais il est vrai que les personnages de Véra et de Sanine puisent aux mêmes sources leur liberté et leur affirmation individuelle, ils reconnaissent les forces qui les animent, notamment la sexualité dont ils refusent d'avoir honte, et qui leur donne l'énergie de s'opposer aux normes sociales et à la morale constituée.

Néanmoins, en ce qui concerne la représentation de soi et du monde, de profondes différences les séparent, et Sanine est un grand simplificateur.³¹⁸

³¹⁷ NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v russkoj literature, op.cit.*, p. 155.

Il oppose sans cesse la sensibilité à la réflexion et rejette cette dernière, il se tient dans une solitude absolue et ne se reconnaît aucun semblable, quant à la nature à laquelle il se rattache, elle ressemble à une coquille vide, nature intérieure inexplorée et paysage abstrait.

Sanine se fie à sa conscience individuelle en n'acceptant pour guide que ses impulsions, comme le souligne souvent Mikhaïl Artsybachev :

[...] ce ne fut pas une pensée, ni même un sentiment, mais une sensation profonde qui le saisit tout entier [...].

[...] не подумал а почувствовал он [...] ³¹⁹.

L'auteur est soucieux d'affirmer la méfiance de Sanine à l'égard de la pensée qui véhicule les idées toutes faites, et il l'oppose aux sensations, aux sentiments, supposés plus personnels. Maximilian Volochine considère d'ailleurs Sanine comme un nouvel avatar du « bon sauvage » de Jean-Jacques Rousseau :

Sanine de nos jours est le dernier des descendants de cet homme à l'état de nature, de ce « bon sauvage » que Rousseau a prophétisé [...] qui est le symbole de l'homme, créé bon par la nature et rendu mauvais par la loi et la société.

³¹⁸ Il est intéressant de rappeler que Mixail Artsybašev ne fait pas partie des auteurs littéraires « savants », qu'il n'a pas fréquenté comme eux l'Université. Néanmoins il a participé, tout comme Maksim Gor'kij, à certaines soirées de la Tour, salon beaucoup plus ouvert que celui des Merežkovskij ou des Rozanov qui pratiquaient l'entre-soi. Lev Tolstoj après avoir lu la nouvelle de Mixail Artsybašev écrit dans son journal du 4 février 1909 : « Lu Artsybachev, du talent, mais toujours cette négligence littéraire de mauvaise éducation, surtout dans les descriptions de la nature. [...] Artsybachev a non seulement du talent, mais aussi des idées, par malheur, connaissant tout ce qui a été pensé d'inexact, de frivole, sur les problèmes de la vie, ils sont tous, et lui aussi, de consternants ignorants dans tout ce qui a été fait par les grands penseurs du passé. Ils se permettent souvent, avec la conscience d'une grande audace et d'une grande sagesse, de douter à leur manière, très faiblement, de ce qui est professé par tous dans leur milieu, et ils ne savent pas que non seulement leurs doutes, mais tout ce qui découle de leurs doutes a été depuis longtemps pensé et éclairé, si bien que dans ces problèmes il n'y en a plus qui soit sujet à la découverte d'une Amérique. Mais quand même, chez Artsybachev, la pensée travaille - et même avec originalité -, ce qui n'est ni chez Gorki ni chez Andreiev. Il y a [...] chez Artsybachev, et du talent et du contenu. », in TOLSTOÏ L., *Journaux et carnets, III, 1905-1910*, traduits par Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1985, p. 561.

³¹⁹ ARTSYBACHEV M., *Sanine, op.cit.*, p.411. La traduction développe une explication, là où l'auteur dit plus simplement : « il ne le pensa pas, mais le ressentit. »

Санин в наши дни последний из потомков того естественно человека, того «добродетельного дикаря», о котором пророчествовал Русо [...] который является символом человека, созданного природой добрым, но законом и обществом превращенного в злого³²⁰.

Mais pour Jean-Jacques Rousseau, Dieu parlait à la conscience, et la raison devait corriger les biais introduits par la civilisation, comme il le déclarait dans *Emile ou de l'éducation* :

Le sentiment devient, en quelque sorte, la pierre de touche du bien moral. (le sentiment non dénaturé est ma façon d'accéder à la finalité des choses). La raison peut rectifier le sentiment lorsqu'il dévie mais ne peut pas se substituer à l'intuition qu'il procure.³²¹

Le personnage de Sanine ne fait guère usage de la réflexion et croit en la nature bonne de façon simplificatrice, en ayant supprimé la question de la transcendance. Il a trouvé son guide, il obéit à ses désirs sans se poser de questions :

La fleur chauffée par le soleil n'a cure de qui la chauffe.

Нет дела цветку, пригретому солнцем, кто его греет³²².

Semblable à Lida, lorsqu'elle embrasse son frère avec fougue et délice après avoir renoncé au suicide, Sanine s'est libéré des idéologies sociales, religieuses et de tous les préceptes moraux traditionnels ; mais il reste seul dans une nature curieusement dépeuplée. Pendant l'enterrement de Youri Svarogitch qui vient de se suicider, les autres jeunes gens se tournent vers Sanine pour qu'il dise un mot :

- Quoi dire ?...Ça fait un imbécile de moins sur Terre, un point c'est tout !
[...] Svarogitch a vécu comme un idiot, à se torturer pour des fadaïses, avant de se donner la mort de la manière la plus bête qui soit.

³²⁰ VOLOŠIN M., *Sobranie sočinenij, t.1.6, Proza 1906-1916, Očerki, stat'i, recenzii (Œuvres complètes, t.1.6, Prose 1906-1916, Essais, articles, recensions)*, Moskva, Ellis lak, 2000-2007, p. 221.

³²¹ ROUSSEAU J.J., *Emile, ou de l'éducation*, livre IV, in *Œuvres complètes*, T.IV, Pléiade, Gallimard, 1969.

³²² ARTSYBACHEV M., *Sanine, op.cit.*, p.192.

- Что тут говорить?.. Одним дураком на свете меньше стало, вот и все! [...] Сварожич действительно жил глупо, мучил себя по пустякам и умер дурацкой смертью³²³.

Les autres constituent des objets, des stimuli, des instruments qui peuvent parfois satisfaire ses désirs, mais que Sanine n'associe jamais à sa vie. Il se sent radicalement distinct d'eux et ressent même du dégoût pour eux, y compris envers Navikov qu'on aurait pu penser son ami. La fin du roman qui renoue avec son début, replace Sanine dans la nature, espace infini qui lui procure de la jubilation, loin des gens qu'il ne peut supporter et qu'il assimile à des morts-vivants :

En traversant le wagon, il observa les gens en tas, affalés sur les autres, indistinctement. Le jour se levait et la lumière bleutée qui léchait déjà les vitres du train conférait à tous ces visages un teint cadavérique. Parfois lors des soubresauts et des chaos du train, des ombres sinistres passaient sur ces faces livides ballotées, les enlaidissant plus encore par cette exhibition de leurs souffrances et de leur impuissance. [...] Sur la plateforme, Sanine respira à grandes bouffées l'air pur de l'aube. « L'homme est vraiment une ordure ! » [...] (Il) se retrouva sur le marche-pied, et, après un geste d'adieu envers sa valise, il sauta prestement du train pour rouler sur la terre humide [...] La lanterne rouge du dernier wagon était déjà loin quand Sanine se releva, riant de son coup. [...] Sanine se mit à respirer avec gourmandise, les yeux pointés vers le lointain, là où se levait le soleil, il sentait ses jambes puissantes le porter sans effort vers la joie.

Проходя по вагону, он видел множество почти навалившихся друг на друга людей. Уже светало, и в окно вагона падал бледный синеватый свет; причем лица их казались мертвыми, и какие-то робкие и печальные тени ходили по ним, придавая бессильное и страдальческое выражение.

На площадке Санин всей грудью вдохнул свежий рассветный воздух. "Противная штука человек!" [...] Санин сошел на подножку поезда и, махнув рукой на свой пустой чемодан, прыгнул на землю. [...] Красный задний фонарь был уже далеко, когда Санин поднялся, смеясь сам себе. [...] Санин дышал легко и веселыми глазами смотрел в бесконечную даль земли, широкими сильными шагами уходя все дальше и дальше, к светлому и радостному сиянию зари³²⁴.

³²³ *Ibidem*, p. 401-403.

³²⁴ *Ibidem*, p. 411-412.

Il est clair que Sanine éprouve des moments de satisfaction solitaire, immédiate, et refuse tout idéal ou transcendance. Les derniers mots qu'il prononce sur le quai de la gare, en réponse à Navikov qui lui souhaite bon voyage, sont explicites :

- Mon voyage...ma voie...mon vieux, c'est toujours la même chose, dit Sanine en riant. Je ne réclame rien de la vie, je n'en attends rien. Et la fin de la vie, c'est la même pour tout le monde : la vieillesse et la mort. Et puis c'est tout !

- У меня, друг, путь всегда одинаков, – улыбнулся Санин. – Я у жизни ничего не прошу, ничего и не ищу. А конец никогда не бывает счастливым: старость и смерть, только и всего³²⁵ !

Contrairement à Sanine, le personnage de Véra écoute sa sensibilité, pour l'utiliser comme base de sa réflexion. Elle observe, pose des questions, relève les contradictions et découvre progressivement la complexité de la nature qui l'entoure, son étrange cruauté, de même que les forces contradictoires, chaotiques qui se trouvent à l'intérieur même de l'individu.

Le « Je » qu'elle affirme est une entité complexe qui certes écoute son désir et reconnaît la sexualité, mais qui n'est pas pour autant à la recherche d'une satisfaction, d'un bien être ordinaires :

[...] je veux ce qui n'existe pas dans ce monde.

[...] хочу того, чего на свете нет³²⁶.

Cette déclaration n'a rien d'hédoniste et évoque plutôt « l'Eros de l'impossible » (*Eros Nevozmožnogo*)³²⁷ que définit Viatcheslav Ivanov :

Cet amour de l'impossible est le principe de toute aspiration religieuse, de toute imagination créatrice, de tous les élans d'audace accomplis jusqu'ici sous l'étendard « Excelsior », - c'est le principe pathétique de l'âme contemporaine.

Эта любовь к невозможному - принцип всей религиозной жажды, всей творческой фантазии, всех порывов в дерзovenий,

³²⁵ *Ibidem*, p. 408.

³²⁶ ZINOVIEVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Krasnij paučok*, p. 121.

³²⁷ IVANOV V., « Ideja neprijatja mira », art.cit. p 79-90.

совершавшихся донныне под знаменем « Excelsior », - есть патетический принцип современной души³²⁸.

La parenté avec la sublimation de Sigmund Freud (cette libido capable d'entraîner vers d'autres objets que ceux porteurs de satisfaction sexuelle) incite Alexandre Etkind à choisir l'expression « Eros de l'Impossible » comme titre de son ouvrage sur l'histoire de la psychanalyse en Russie³²⁹.

L'énergie sexuelle porteuse de dépassement qui n'est pas présente chez Sanine eqst en revanche très en vogue à cette époque en Russie. La philosophie de Nietzsche, mais aussi des auteurs et essayistes russes déjà cités, comme Vladimir Soloviev³³⁰ ou Vassili Rozanov, contribuent à réhabiliter le monde de la chair³³¹ :

Chez les Chrétiens tout ce qui est « indécent » [...] est classé dans la catégorie du « péché », du « mal », des choses « sales » et « répugnantes » : tout ce qui concerne la vie sexuelle, les organes sexuels - cet objet de timidité universelle, de dissimulation universelle - est de lui-même, sans commentaires, indications ni preuves, sans théories, rejeté aux enfers, c'est du « satanisme », de la « diablerie », quelque chose d'« horrible », d'« insupportable », d'« abominable » qui « empuantit l'univers ».

³²⁸ *Ibidem*, p. 90. Viatcheslav Ivanov dans l'article cité, met une majuscule à Impossible dans l'expression entre guillemets.

³²⁹ ETKIND A., *Eros nevozmožnogo (istorija psixoanaliza v Rossii)*, Moskva, 1994, consultable en ligne, URL : <http://padaread.com/?book=224947&pg=1>. La première partie du titre russe est (contrairement à l'édition française déjà citée) repris par l'éditeur anglais : *Eros of the Impossible : The History of Psychoanalyse in Russia*, traduit par Noah et Maria Rubins, Westview Press, HarperCollins Inc., 1997.

³³⁰ SOLOV'EV V., poète et philosophe qui a beaucoup influencé les symbolistes, développe une conception de la divinité comme un tout qui comprend le monde terrestre et les hommes comme des fragments de cette totalité qui doit un jour retrouver son unité. Voir par exemple SOLOVIEV V., *Leçons sur la divino-humanité* op.cit.. Voir également HELLER L., « A la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité », *Revue des Etudes Slaves*, 64-4, 1992, p.587 : « Il (Solov'ev) soutenait qu'étant de la même substance que le Christ, Dieu-Homme, l'homme pouvait aspirer à une transfiguration par laquelle il rejoindrait Dieu, deviendrait Homme-Dieu. » et Heller ajoute l'importance que Solove'ev accordait à « L'amour entre l'homme et la femme » qui préfigure cette grande réunification avec l'Univers et Dieu.

³³¹ ROZANOV V., Ecrivain, essayiste, difficile à cerner car ses propos sont parfois contradictoires, bien qu'il développe une critique constante de la religion chrétienne en raison de sa négation du monde et de la sexualité. Voir par exemple LOSSKIJ N., *Istoria russoj filosofii (Histoire de la Philosophie russe)*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1991. Consultable en ligne, URL <http://www.vehi.net/nlossky/istoriya/index.html>

У Христиан все «неприличное» [...] уходит в «грех», в «дурное», в «скверну», «гадкое» : так что уже *само сабою* и без комментариев, указаний и доказательств, *без теории*, сфера половой жизни и половых органов, - этот отдел мировой застенчивости, мировой скрываемости, - пала в преисподнюю «исчадия сатанизма», «дьявольщины», в основе же «ужасной, невыносимой мерзости», «мировой вони»³³².

Nikolaï Berdiaev, qui est très proluxe sur ce thème, anime des débats dans les soirées des Merejkovski et des Ivanov et place la sexualité au cœur de l'identité :

Le sexe n'est pas l'une des facettes de l'homme, il définit l'homme tout entier. Où que l'homme se dirige, partout le suivra l'énergie de la sexualité et elle apposera son sceau sur chacun de ses actes.

Пол не есть одна из сторон человека – он захватывает и определяет всего человека. Куда бы ни направлялся человек, всюду за ним следует энергия пола и кладет свою печать на всякое его делание³³³.

Toutefois, les penseurs qui défendent et valorisent l'énergie sexuelle ne célèbrent pas pour autant la jouissance hédoniste, et la plupart partagent la vision de Nikolaï Berdiaev qui distingue deux types d'amour, l'un qui tire l'homme vers le bas « l'amour procréateur » (*rodovaja ljubov'*) l'enchaînant au plaisir physique et au rôle biologique de perpétuateur de l'espèce, et l'autre, amour-Eros, « amour de la personne », « amour créateur » (*ličnaja ljubov'*),³³⁴ qui l'entraîne vers le haut, l'incite à se constituer comme un sujet libre, à retrouver l'unité perdue avec le divin, synonyme d'ascétisme.

La distinction corps/ esprit (ou âme) et le mythe de la chute restent très présents, en toile de fond des conceptions des écrivains symbolistes. Valéri

³³² ROZANOV V., *Uedinennoe (Esseulement)*, première édition 1912, édition consultée Moskva, Eksmo, 2008, p.6.

³³³ BERDJAEV N., *Smysl tvorčestva (Le sens de la création)*, traduit du russe par Lucienne JULIEN CAIN, Paris, Desclée de Brouwer, 1955. Les idées de Nikolaj Berdjajev sont exprimées, de manière moins synthétique dans les premiers articles et ouvrages où il est question de sexualité, personnalité et création, comme *filosofija pola i ljubvi*, Moskva, Prometej, 1989.

³³⁴ J'ai suivi la traduction de Mme Julien Cain dans *Le sens de la création, un essai de justification de l'homme*, qui propose « amour procréateur » pour *rodovaja ljubov'*, l'enchaînant ainsi au plaisir physique et au rôle biologique de perpétuateur de l'espèce, tandis qu'elle traduit *ličnaja ljubov'* par « amour créateur », puisqu'il est amour-Éros, « amour de la personne » ou plutôt amour de personne à personne.

Brioussov et Konstantin Balmont, par exemple, ne sauvent de la sexualité que les moments d'extase qui stimulent la création. Alexandre Blok et Zinaïda Guippius³³⁵ méprisent également l'acte sexuel qu'ils tiennent pour incompatible avec la création, comme en témoigne le mot d'ordre adopté par l'écrivaine :

[...] il n'y aura pas d'acte sexuel [...] cet acte est orienté vers la régression, le bas, vers l'espèce, la reproduction.

[...] полового акта не будет [...] акт обращен назад, вниз, в род, в деторождение³³⁶.

Si « l'Eros de l'Impossible » relève de ces univers de pensée métaphysique et dualiste, il n'est pas certain que Zinovieva-Annibal et son héroïne Véra en soient parties prenantes, comme le confirmeront les développements de la troisième partie sur la vision d'Eros et des aspirations qu'il suscite chez Zinovieva-Annibal³³⁷. Cette dernière ne s'intéresse à la psyché humaine, ni comme médecin thérapeute, ni comme prophète d'une nouvelle religion à l'instar de son mari³³⁸. Il lui arrive d'ailleurs d'exprimer sa distance par rapport aux prêches de Viatcheslav Ivanov, et Sergueï Trotski raconte qu'à une question posée sur ce qui lui paraît le plus important chez son mari, elle répond :

Il est poète ; mais l'anarchisme mystique c'est comme ça ! une prairie dans laquelle il gambade en ce moment. S'il en était autrement, je ne resterais pas ici.

³³⁵ PRESTO J., *Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex*, Madison WI, University of Wisconsin Press, 2008.

³³⁶ PACHMUSS T., *Iz perepiski Z.N. Gippius (Extraits de la correspondance de Z.N. Gippius)*, Université de Californie, 1972. Phrase citée par Jennifer Presto. Voir également KON I., *Klubnička na berozke: Seksual'naja kul'tura v Rossii (La culture sexuelle en Russie : la fraise sur le bouleau)*, Moskva, O.G.I. 1997.

³³⁷ Voir Partie III, chapitre 3, p. 248-260.

³³⁸ IVANOV V., « O dostoinstve ženščiny », art.cit., « [...] la femme peut se trouver elle-même, elle peut dire son mot, car l'humanité attend sa parole. Celle-ci ne peut être religieuse ou prophétique. » ([...] может найти женщина себя, может сказать свое слово, ибо человечество ждет её слова. Оно не может не быть религиозным и пророчесственным.), p. 145.

Он - поэт; а мистический анархизм, это - так! лужок, на котором он сейчас резвится. Если бы было иначе, я не осталась бы здесь³³⁹.

L'écriture de Zinovieva-Annibal, ses personnages, montrent qu'elle est engagée dans l'exploration du monde intérieur en décrivant des impressions, des observations, sans délivrer, sauf rares exceptions, de messages à caractère religieux ou philosophique. Sa perception, plus réaliste, est souvent beaucoup plus proche des concepts créés par la psychanalyse³⁴⁰ que des idées formulées par Viatcheslav Ivanov qui tendent toujours à s'organiser en théorie métaphysique.

Les héroïnes de Zinovieva-Annibal, et tout particulièrement Véra ressent un élan de vie partagé qui a de toute évidence un caractère sexuel et l'auteure décrit cette même énergie comme celle qui condamne l'individu à ne pas se satisfaire de ce qui est dans le monde, le pousse au dépassement, mais rien ne dit qu'il s'agit d'une étincelle divine placée au cœur de l'homme.

Zinovieva-Annibal évoque parfois ce feu, notamment dans des textes publiés en 1906 où elle proclame « Non » et lance un appel à faire renaître en chacun l'humanité³⁴¹. Mais lorsque Véra parle elle aussi d'un feu qui l'aiguillonne, la met en joie, elle n'en fait pas la prérogative des humains, mais celle de tous les êtres vivants. Ce qu'elle décrit par exemple lors de sa rencontre amoureuse avec une jeune paysanne, Tania, dans la forêt :

Les yeux de Tania s'embrasèrent d'un feu, d'un feu absolu, qui les emplit totalement. Comme cela arrive à un cheval lorsqu'il galope pour en dépasser un autre. Je connais cela et quand moi-même je galope, moi le centaure, même toute seule, je sais qu'il y a en moi ce feu. Il est sans concession et ne se nourrit d'aucune attente.

³³⁹ TROCKIJ S., « Vospominanija », art.cit. p.51.

³⁴⁰ ETKIND A., *Histoire de la psychanalyse en Russie*, op.cit.. Voir aussi DŽEŽER N., *Fenomen Erosa v èstetike i kul'ture Serebranogo veka (Le phénomène de l'Eros dans l'esthétique et dans la culture de l'Âge d'argent)*, thèse de doctorat, SPb, dactylographiée, 2010.

³⁴¹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Pasxa*, in *Fakely*, op.cit. « Ecoute Mère, [...] l'homme ne t'appartient pas [...] Ma Terre, l'esprit a été en premier, il ne t'appartient pas - c'est son témoignage. » (« Слышишь, Мать [...] не твой только человек [...] Земля моя, впервые поставил дух, не твой, - свое утверждение ») ; voir également « Koška », *Adskaja počta*, 1906.

Глаза у Тани загорелись каким-то огнем, цельным, полным огнем. Как у лошади, когда он скачет, перегоняя другую. Я это знаю, и когда скачу сама, сама кентавром, даже одна, то у себя знаю такой огонь. Он без уступки и не нуждается в надеждах.³⁴²

Ce centaure, qui galope, auquel Véra s'identifie, à la fois femme et animal, n'évoque ni l'amour du Christ, ni un refus de ce monde terrible pour rejoindre le divin ou les Idées platoniciennes. Zinovieva-Annibal, contrairement à beaucoup de ses contemporains, ne cesse d'affirmer un lien affectif, un amour très concret et très sensuel des êtres et de la nature. A la fin de *La Volonté*³⁴³, l'exaltation de Véra ressemble fort à celle de Sanine, tous deux se dressent au milieu de grandes étendues naturelles, face au soleil, et regardent vers les lointains. Mais Sanine est seul, sans aucun but ni idéal, simplement conscient de sa force, tandis que Véra est liée à d'autres êtres (le nourrisson qu'elle tient serré sur sa poitrine et qu'elle va confier à une amie, un amoureux qu'elle va rejoindre). Véra est liée à la nature par l'amour mais elle en connaît la complexité. Lorsque des plumes, qu'un faucon a laissé tomber de ses serres, effleurent son front, elle se sent visiblement plus proche de celui qui plane tout près du soleil, que de sa proie malheureuse :

Quelque chose toucha mon front, comme une caresse, chatouilla ma joue de sa tiédeur et tomba en voletant.
Une plume !... Deux plumes de duvet ! Le vent s'en était emparé et les avait emportées au loin, dans le vide de l'espace.
D'où venaient-elles ?
Je levai la tête.
Là-haut, dans le scintillement vide, brille un gerfaut, il ne bouge pas ses ailes.
Ces plumes ne sont pas les siennes, bien sûr...

Что-то лаского тронуло мне лоб, защекотало тепло щеку и свеялось.
Перо !.. Две пушинки! Ветер подхватил их и понес туда, куда-то, в пустоту пространства
Откуда?
Вскинула голову.
Лощит в пустом сверкании высоко кречет, не шелохнет крыльями.
Не его те пушинки, конечно³⁴⁴...

³⁴² ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Kornouxij čalij*, p.81.

³⁴³ *Ibidem, Volija*, p.133-137. *La Volonté* est le dernier récit du recueil *Bestiaire tragique*.

³⁴⁴ *Ibidem*. p. 137.

Véra vient de faire une déclaration à l'étendue vide dans laquelle elle va s'élancer au galop, elle attend l'amour-passion (*strast'*) et le dépassement de soi (*podvig*)³⁴⁵, tandis que Sanine se proclame heureux parce qu'il n'attend rien de la vie.

La façon d'être au monde que donne à voir Zinovieva-Annibal dans ses œuvres tient à distance aussi bien le ressentiment haineux, que l'angélisme apollinien, ou le solipsisme sans joie de Sanine. Les personnages présents dans ses œuvres expriment les visions négatives du monde qui peuplent son environnement littéraire et social, mais sa vision se distingue par l'intensité particulière, la suprématie qu'elle accorde à l'énergie vitale. Un élan de vie très réaliste qui ressemble à la libido décrite par Sigmund Freud, associée à une pulsion de destruction. L'héroïne très autobiographique de Zinovieva-Annibal, Véra dans *Bestiaire tragique*, est lucide sur le tragique de la vie, elle est capable d'en supporter l'effroi comme le dirait Nietzsche, et de se lancer en avant.

Elle n'adresse pas de reproche au Créateur, elle n'a pas le sentiment d'une présence en elle d'une étincelle divine, mais elle sent la puissance de ses désirs, enracinés dans son corps, qui la relie à ce qui l'entoure jusqu'à une force cosmique à laquelle l'héroïne appartient sans pouvoir la comprendre.

L'auteure, qui est plongée dans les réflexions intellectuelles les plus avancées de son temps est également toujours à l'écoute de son expérience personnelle ; elle n'en reste pas à ces prémisses et développe dans la fiction une représentation du sujet dont les dimensions complexes sont nouvelles à son époque, notamment parce qu'elles s'enracinent dans le corps et que ce corps peut être celui d'une femme. Ce qui fait l'objet de la troisième partie de ce travail.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 134 : « Je voulais l'exploit et l'amour. L'exploit, c'est à dire le sacrifice de ma vie et l'amour, la passion. ». (Мне хотелось подвига и любви. Подвига - жертвы своей жизни и любви- страсти).

PARTIE III

DU SUJET CORPS AU SUJET CREATEUR

L'œuvre de Zinovieva-Annibal propose une exploration approfondie de l'identité, et à une époque où la réalité sensible est méprisée sinon comme tremplin de la création artistique. L'auteure place le corps, à travers les émotions et les sensations, au centre de la perception de soi. Loin de l'opposer à l'esprit, Zinovieva-Annibal en fait le socle de la construction de l'identité. Ce sujet « entier » fondé sur le corps ne peut plus se représenter comme un tout solide et pérenne fondé sur « l'unité substantielle de « l'âme »³⁴⁶, il devient une construction dans le temps, traversée par les autres, confrontée à l'incompréhensible, au paradoxe du changement permanent, habitée par un élan de vie mais aussi par une pulsion de mort.

Le fait d'être femme, un corps féminin, expose à des vulnérabilités particulières que Zinovieva-Annibal met à jour dans des situations très concrètes qui provoquent l'interrogation ; elle souligne tantôt avec effroi, tantôt avec humour, des pratiques sociales et des conceptions du « principe féminin », chères aux intellectuels de son époque, qui contredisent l'universalité du sujet humain.

Se reconnaître corps, contrairement au solipsisme que développent ses confrères écrivains, c'est aussi positionner les autres au cœur même de la construction de soi. Zinovieva-Annibal montre en revenant à l'enfance comment, à partir d'une indifférenciation première, un « Je » se dessine en interaction affective permanente avec son environnement, qui comprend tout le vivant. La dualité radicale qu'érigent de nombreux penseurs entre l'amour physique et l'amour spirituel³⁴⁷ prend dans l'œuvre de Zinovieva-Annibal la forme d'un continuum. L'auteure met en revanche au premier plan l'opposition pulsion de vie/pulsion de mort, l'amour comme laboratoire de création et/ou de destruction. L'expérience de l'autre, source de force et de renaissance dans la dyade amoureuse Je/Tu qui associe deux sujets, peut devenir possession/destruction du partenaire devenu objet. Cette pulsion de

³⁴⁶ TAYLOR C., *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne, op.cit.*, p.709.

³⁴⁷ On peut citer Aleksandr Blok, Zinajda Gippius et Nikolaj Berdjajev, voir notamment la théorie des deux Eros développée par ce dernier dans « *Metafisika pola i ljubvi* », *Pereval*, 1907, n°5.

destruction, Zinovieva-Annibal la découvre également à l'œuvre dans les groupes sociaux qui développent un enfermement identitaire, se constituent en « Nous » resserré sur les « siens » (*svoi*) et excluant l'autre (*čужoj*) comme résolument étranger, le transformant en abstraction dont la mort ne peut être qu'indifférente.

La question des valeurs qui orientent l'action, le sens donné à la vie, est inséparable de la question de l'identité et Zinovieva-Annibal s'est clairement démarquée des valeurs sociales et morales traditionnelles tout comme de la satisfaction individuelle. L'auteure propose, dans un ouvrage de fiction, recueil de récits très autobiographiques, *Bestiaire tragique*, la vision d'un sujet féminin résolument incarné et libre dont les aspirations très ouvertes : « exploit et amour », « ce qui n'est pas de ce monde », se caractérisent surtout par leur ancrage dans le corps, le désir, préfigurant la sublimation des psychanalystes.

Lorsque Zinovieva-Annibal s'engage dans le travail littéraire et y engage certaines héroïnes, elle n'exalte pas l'imagination créatrice et ne renvoie pas à d'autres réalités. Elle n'hésite pas d'ailleurs, à parodier dans plusieurs textes la prétention des artistes à rejoindre la transcendance. Il semble plutôt que les narratrices se construisent et/ou continuent à s'inventer en écrivant.

Ce travail d'écriture confirme la présence du corps dans le langage, d'énergies que l'auteure parvient à manifester pour créer du sens et le faire partager. Ce corps qui disqualifie la femme dans le discours traditionnel, devient source d'innovation littéraire.

Chapitre 1.

Un corps à soi

L'œuvre littéraire de Zinovieva-Annibal donne une place inédite au corps, d'autant plus originale que l'auteure appartient à l'élite culturelle russe et que dans le système de représentation de ce milieu,

[...] le corps semble être durablement resté en dehors de la sphère d'attention des artistes et intellectuels, au point de ne pas constituer une thématique à proprement parler du discours littéraire durant presque tout le XIX^e siècle³⁴⁸.

Zinovieva-Annibal dépasse à l'évidence cette

[...] difficulté qu'a le texte littéraire savant à fournir à ses héros un accès au monde des sens et du plaisir des corps, en dehors des schémas oppositionnels du type pureté/débauche, chute/rédemption (comme chez Dostoïevski) ou chair/esprit (comme chez Tolstoï) [...] ³⁴⁹.

Cela est sensible dès sa première nouvelle écrite à l'âge de 21 ans, où elle concentre l'attention non pas sur le corps de l'apparence extérieure comme le font la plupart de ses confrères écrivains, mais sur l'écoute des sensations et émotions "primaires", le toucher, l'odorat, les sons, les vibrations. Et ces premières approches ne sont pas démenties dans la suite de l'œuvre : les critiques qui ont commenté sa première pièce de théâtre, *Les Anneaux*, ont été surpris par le contenu de certaines didascalies indiquant non pas des gestes, des déplacements, mais des mouvements de narines ou des respirations sonores³⁵⁰.

³⁴⁸ GERY C., MELAT H. (éd.), « Introduction », in *Sentio ergo sum : corps, perception de soi et identité dans la culture russe*, *La Revue Russe*, n°52, Paris, Institut d'études slaves, 2019, p.9. Ce numéro de la *Revue Russe* publie les actes du colloque organisé en 2016 à l'Inalco par Catherine Géry et Hélène Mélat. Voir aussi *Le Corps dans la culture russe*, premier ouvrage sur le thème du corps dans la slavistique française, éd. Galina Kabakova et Francis Conte, *Cahiers slaves* n°9, 2008, disponible en ligne, URL : https://www.persee.fr/issue/casla_1283-3878_2008_num_9_1

³⁴⁹ GERY C., « Corps sexué et corps asexué dans la littérature russe du XIX^e siècle », *La Revue Russe*, n°52, p. 65.

³⁵⁰ MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka*, *op.cit.*, p. 15-22.

Cette façon d'écouter le corps mène à des découvertes singulières par rapport aux idées dominantes de son époque, et Zinovieva-Annibal, d'une nouvelle à l'autre, place ses jeunes héroïnes dans des situations violentes où se joue la question du corps comme constitutif du sujet et support de la liberté individuelle (« je suis mon corps »).

On sait que pour les tenant(e)s des études de genre, le corps féminin présente une vulnérabilité spécifique et qu'il est accaparé par le patriarcat qui s'en réserve y compris la représentation ; les analyses célèbres de Linda Nochlin sur l'art pictural de la fin du XIX^e siècle décrivent les modalités de cette appropriation³⁵¹.

Zinovieva-Annibal déconstruit les modèles collectifs qui façonnent l'identité et réduisent les femmes au rang d'objet. Elle pose la sexualité comme un moteur de l'affirmation de soi mais révèle également l'existence d'une pulsion de destruction qui côtoie l'élan de vie, à l'intérieur même du sujet. Cette opposition prend le pas sur la dualité âme-corps, et se retrouve dans la violence des rapports sociaux dont Zinovieva-Annibal donne une nouvelle lecture.

1. 1. Le corps, socle de la construction du sujet

L'attention particulière que Zinovieva-Annibal porte au corps de ses personnages est sensible dès sa première nouvelle, *Un Mal inévitable*, publiée en 1889. L'auteur, en décrivant la jeune mère paysanne, Avdotia, qui en est l'héroïne, met en avant les jeux de masques entre la parole et le corps, où la vérité du personnage s'exprime à travers son corps, dont les mouvements sont sans cesse contredits, réprimés par la parole, la sienne comme celle de ceux qui l'entourent et sont maîtres de sa vie. Cette nouvelle qui, comme le souligne Elena Barker³⁵², aborde après tant d'autres le thème de la condition paysanne,

³⁵¹ NOCHLIN L., *Femmes, art et pouvoir*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1993.

³⁵² BARKER E., *Dionisijskij simbol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal*, op.cit.

offre un angle de vue peu habituel, celui de la maternité et de l'allaitement, mettant ainsi le corps féminin au centre du récit. L'expérience personnelle de Zinovieva-Annibal fait écho à la nouvelle, car elle-même vient d'être mère et a choisi, en opposition aux règles de son milieu, d'allaiter son enfant³⁵³. Avdotia, la jeune mère du récit, est en revanche contrainte de devenir nourrice chez de riches propriétaires pour sauver sa propre famille de la ruine, alors qu'elle vient de mettre au monde un petit garçon, dont elle espérait la naissance depuis quatre ans. Zinovieva-Annibal décrit les personnages de l'extérieur et les fait parfois dialoguer entre eux, mais elle ne leur prête aucun monologue intérieur. Avdotia parle très peu et lorsque sa mère et son mari sollicitent son avis sur un emploi de nourrice qui leur a été proposé pour elle, la jeune femme prononce à peine trois mots, qu'elle répète comme un bégaiement : « Ce n'est rien » (*Ja ničego*) prononcé d'une voix sourde, le visage pâle, « ce n'est rien Nikolai » (*Ja ničego, Nikolaj*) « ce n'est pas à nous les femmes de décider » (*ne nam babam rešat'*), « ce n'est rien... on a besoin d'argent » (*Ja ničego... den'gi nužni*), « il faut bien manger » (*sest' nado*). La traduction française ne suggère pas que dans la langue russe, un très léger glissement, que suggère la répétition de l'expression ponctuant une litanie de contraintes, suffit pour transformer « ce n'est rien » (*Ja ničego*) en « Je ne suis rien ». Lorsqu'elle parle des femmes, elle utilise d'ailleurs le mot péjoratif *baba* plus proche du français « bonne femme » qu'elle reprend au modèle patriarcal.

Les mots qu'Avdotia prononce l'anéantissent, ils parlent d'indifférence, contredits par les soubresauts de ses épaules, de sa poitrine, par la pâleur de son visage et les larmes sur ses joues qui délivrent une réponse plus authentique. Et ces mots disent surtout que sa parole ne compte pas. A ce moment, c'est par son corps qu'elle existe en tant que personne, sujet individualisé qui sent, pense et désire, en contradiction avec les paroles prononcées, conformes au modèle collectif traditionnel, qui font d'elle un objet.

³⁵³ Voir COSTLOW J., « The Pastoral Source, Representation of the Maternal Breast in Nineteenth Century Russia », in COSTLOW J., SANDLER S., VOWLES J., *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford CA., Stanford University Press, 1993, p 224-236.

A l'opposé, lorsque Zinovieva-Annibal décrit la jeune mère avec son enfant Vania, les mouvements de leurs corps, les sons de leurs voix, se répondent et s'harmonisent, indiquant la richesse de leurs rapports :

Avdotia était allongée par terre et Vania était couché contre sa poitrine, emmailloté dans ses langes, il tétait... Avdotia ... l'éloigna de sa poitrine et le souleva dans ses bras. Le petit garçon se mit à rire et rempli de bonheur, agita ses petites mains et ses jambes potelées, « Oh, oh, Vania ! » chantonnait la mère, en faisant sauter le petit garçon. Les joues du nourrisson devinrent toute roses et ses yeux bleus brillèrent.

Авдотья лежала на земле, а к груди, тоже лежа в своих пеленках, присосался Ванька...Авдотья ...отняла его от груди и высоко подняла на руках. Мальчик стал смеяться и в полном блаженстве болтать рученками и толстенькими ноженками. « Ух-Ух, Ваня! » Подпевала мать, подкидывая мальчика. Щечки ребенка покрылись ярким румянцем, синие глазки засветились³⁵⁴.

Lorsqu'à la fin du récit parvient la nouvelle de la mort de Vania, Zinovieva-Annibal se concentre sur les réactions de Léna, la jeune barynia. Celle-ci se montre très affectée. Sa mère essaye de la consoler par des caresses, de bonnes paroles évoquant la volonté divine, mais la belle-mère interrompt brutalement ce duo et se fâche contre sa belle-fille :

Léna ! [...] Tes larmes dénotent ta faiblesse d'âme. Si tu prends la vie comme cela, mieux vaut ne pas vivre. Il y a des malheurs inévitables, et cet évènement en est un... Montre-toi courageuse Léna !

Лена! [...] Твои слезы доказывают слабость душевную. Если так относиться к жизни, лучше не жить. Есть зло неизбежное и этот случай - тоже неизбежное зло... Мужайся Лена!

Et la belle-mère enchaîne :

La nourrice va bientôt se calmer... tu sais les paysans n'ont pas nos nerfs. Ils sont habitués au chagrin. Quant à l'enfant ?... pour lui peut-être valait-il mieux qu'il meure : qui sait ce qui l'attendait dans cette vie grise et pénible de paysan.

Кормилица скоро успокоится... Ты знаешь, у крестьян не наши нервы. Они привыкли к горю. А ребёнок? ... что-же ему. быть

³⁵⁴ ŠVARŠALON, L., *Neizbežnoe zlo*, op.cit., p.123.

может. и лучше было умереть: кто знает. что ждало его в серой. тяжелой жизни мужика³⁵⁵.

En affirmant « ils n'ont pas nos nerfs, ils ne ressentent pas les choses comme nous » (*U nix ne naši nervy*), la belle-mère assigne la différence au corps, la naturalise, la transforme en essence. Le ton de l'injonction et la réaction de Léna qui cesse aussitôt de se lamenter et va rejoindre son mari pour déjeuner, montrent qu'il s'agit là d'un manquement grave à son rôle. La compassion, la solidarité entre « Nous » et les paysans n'a pas lieu d'être.

C'est ce qu'a bien compris, à sa manière, la paysanne entremetteuse, lorsqu'elle aperçoit la mère d'Avdotia au seuil de l'isba et lui confirme sa requête : « Nous avons un acheteur, vous avez la marchandise » (*U nas kupec, i u vas tovar*). Le contrôle patriarcal sur le corps féminin, objet d'échange, marchandise, est ici naïvement dévoilé, et la relation mère-enfant développée dans l'allaitement pourrait bien risquer d'affaiblir ce contrôle³⁵⁶.

Zinovieva-Annibal, dans sa vie, exprime l'importance de ce contact avec l'enfant et le plaisir qu'elle éprouve :

Maintenant je dois penser à une chose, à une seule chose, l'allaitement.

Теперь приходится об одном и об одном - о кормлении³⁵⁷.

Elle l'exprime dans une lettre à son grand-père, et renouvelle son affirmation dans sa correspondance avec son père :

Je me rends compte comme c'est agréable et nécessaire qu'une mère nourrisse elle-même son enfant.

Я сознаю как приятно и необходимо матери самой кормить ребёнка³⁵⁸.

³⁵⁵ ŠVARŠALON L., *Neizbežnoe zlo*, op.cit., p.138.

³⁵⁶ On pense à l'analyse de *La Nourrice de Julie* (tableau peint par Berthe Morizot en 1879) effectuée par Linda NOCHLIN dans *Femmes, art et pouvoir*, op.cit., p. 59-84 : « [...] une femme peint une autre femme donnant le sein à son bébé », valeur d'échange du lait produit par le corps féminin, valeur d'échange du tableau, et détournement d'un thème classique, par Berthe Morizot qui « consigne, de façon poignante sa double identité " mère dévouée et artiste de profession ", deux rôles mutuellement exclusifs dans le discours du XIX^e siècle », p.61.

³⁵⁷ ALEŠINA S., L. D. *Zinov'eva-Annibal. Tvorčeskaja èvoljucija*, op.cit. L'auteure cite les lettres de Zinov'eva-Annibal à son père et à son grand-père p. 27. La bibliographie est disponible sur www.Dissercat.com

Elle associe l'allaitement à une affirmation de l'identité, et non à sa dissolution comme le prétendent les normes de son milieu social :

[...] une femme ayant sa position et ses moyens dans la société ne devait pas se « dissoudre » à ce point dans son enfant.

[...] женщина её положения в обществе и её средств вовсе не должна была настолько « растворяться » в ребенке³⁵⁹.

Dès cette première nouvelle, Zinovieva-Annibal donne un rôle important au corps dans la connaissance de soi comme dans les relations aux autres, et elle met en évidence une vulnérabilité particulière du corps féminin, thèmes qu'elle continue à déployer dans chacun de ses textes, et tout particulièrement dans ses derniers écrits.

Dans *Trente-trois Monstres*, et dans *Bestiaire tragique*, les héroïnes sont confrontées à une expérience voisine, très violente, où leur corps est mis à nu (au sens propre) et exposé au regard d'autres personnes. Dans les deux cas, leur identité s'en trouve bouleversée, mais la transformation opérée est de sens opposé. Dans *Trente-trois Monstres* on assiste à la dissolution du sujet alors que dans *Bestiaire tragique*, l'héroïne affirme que cette expérience a fait d'elle « un individu à part entière » (*nastojaščij človek*).

A travers ces deux événements, Zinovieva-Annibal introduit une idée assez subversive : la capacité à dire « Je », à penser, à décider, est indissolublement liée au corps, il n'y a pas un sujet et un corps bien distincts et séparés, mais le sujet est corps.

L'héroïne de *Trente-trois Monstres* n'a pas de nom, sa mère est morte sans lui dire qui était son père, elle vit avec sa grand-mère qui a bien du mal à la positionner dans la course au mariage. Le journal que tient l'héroïne commence au moment où, sur le point de se marier, elle rencontre une actrice plus âgée qu'elle, Véra, qui l'enlève littéralement après l'avoir vue dans sa loge et l'installe chez elle. Véra redoute la lente dégradation de cette beauté qu'elle sait éphémère et pense pouvoir la rendre éternelle en la transfigurant en œuvre

³⁵⁸ ALEŠINA S., *L. D. Zinov'eva-Annibal. Tvorčeskaja evoljucija, op.cit.*, Lettre de Zinov'eva-Annibal à son père, L 53 L 2, citée p.27.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.27.

d'art. Le moment clé de la nouvelle se concentre en une courte scène où l'héroïne sans nom est conduite par son amie, dans l'atelier des peintres pour poser :

[...] [Véra] me saisit par les épaules, m'arracha au miroir, jeta sur moi une longue chemise, m'enveloppa, me repoussant comme on balaye une galette de seigle, puis me fit descendre l'escalier, me fourra dans une calèche et m'emmena.

Elle m'emmena chez eux, chez les trente-trois peintres, dans leur atelier.

Là, je n'arrivais pas à regarder et je ne sais pas combien ils étaient en réalité.

Quelqu'un me conduisit. Véra me poussa. Quelqu'un enleva ma chemise, ensuite mon châle, dégrafa les broches sur mes épaules..., Je suis... à eux ? Mon cœur s'emballa.

A partir de ce moment, je ne me souviens plus de rien. Ma tête est un vrai tourbillon... Ma tunique est tombée, s'est emmêlée dans mes pieds quand je me suis jetée de côté. Des larmes ont jailli. En une minute, mon visage a été trempé. Quelqu'un l'a essuyé.

[...] [Вера] схватила меня за плечи, оторвала от зеркала, набросила длинную хламиду, укутала меня, оталкивая, вроде как месят ржаное тесто...потом свела с лестницы, всунула в карету и повезла. И повезла к ним, к тридцати трем живописцам, в их мастерскую.

Там я ничего не успела рассмотреть и не знаю, сколько их было в действительности.

Кто-то вел. Вера толкала. Кто-то снял хламиду, потом шаль, отстегнул броши на плечах..., Им – Я? Сердце рванулось назад.

Больше тех минут не помню. Головой прямо в омут...Хитон упал, запутался в ногах, когда я метнулась. Брызнули слезы. Стало на минутку мокро лицо. Кто-то вытер³⁶⁰.

La passivité totale du corps soumis aux actions des uns et des autres, jusqu'à sa mise à nu, débouche sur la phrase « je suis à eux ? » (*Ja im ?*). Le sujet avoue qu'il ne s'appartient plus, il est pris et devient un objet pour les peintres, au mieux un « objet d'art ». Quelques semaines plus tard lorsque la jeune femme contemple ses trente-trois portraits, elle ne se reconnaît dans aucun, tout en admettant dans le même temps que c'est bien elle. Elle finit par distinguer deux types d'images : la Souveraine (*Carica*)³⁶¹ ou l'Amante (*Ljubovnica*), les deux

³⁶⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridsat' tri uroda*, op.cit., p.158-159.

³⁶¹ La traduction de « Carica » par « Souveraine » ne rend pas la connotation religieuse du mot russe qui a un sens politique (tasrine, reine...) mais désigne également la Vierge Marie/Déesse mère, Reine des cieux (nebesnaja carica). Or, Zinovieva-Annibal dans la même nouvelle quelques pages auparavant (op.cit., p. 146-147) utilise ce même mot en le rapprochant de déesse (boginja), puis de mère (mat').

faces habituelles de la représentation de la femme dans l'art, figées comme telles sur la toile pour l'éternité. Elle se range finalement à cette « vérité pour eux », la fait sienne et devient la maîtresse de l'un des peintres. Véra se suicide.

Dans *Bestiaire tragique*, dont les résonances autobiographiques sont, comme on l'a vu, importantes, l'héroïne (Véra) se souvient d'un temps fort de son enfance, à l'âge de onze ans, où pour s'être battue avec sa gouvernante, après de multiples autres désobéissances, elle se retrouve déshabillée devant une assemblée d'adultes qui doivent l'examiner et statuer sur son sort :

Un conseil de membres de la famille et de docteurs avait été convoqué.[...]Pour commencer, les médecins me déshabillèrent et tambourinèrent longuement sur ma poitrine, mon ventre, mon dos et mes genoux. J'étais en rage, j'avais honte mais j'étais impressionnée par la nouveauté et la solennité de la situation.

Ensuite, maman prit la parole d'une voix qui n'était pas la sienne, craintive et hésitante [...] Ensuite Alexandra Ivanovna parla d'une voix monotone, sans timbre et sans pause [...] ensuite mon oncle [...] mais je n'écoutais plus, je ne tenais pas en place [...] Je m'enfuis de la pièce. [...] J'avais subi un affront, un affront qui resterait toujours, et ce sentiment qui était là pour toujours était nouveau, pour la première fois il m'amenait à me sentir véritablement un individu à part entière.

Созвали совет из семейных и докторов. [...]

Врачи сначала меня раздели и долго выстукивали грудь, живот, спину, колени. Я злилась, стыдилась, но была подавлена неожиданностью и торжественностью.

Потом стала говорить не своим, пугливым и спотыкающимся голосом мама [...]

Потом говорила однозвучно, матово и без перерыва Александра Ивановна [...] потом дядя [...] но я уже не слушала, сорвалась с места [...]выбежала из комнаты.[...]

Что-то было оскорблено, что-то навсегда было оскорблено и вот это чувство, что навсегда,- было новым и впервые заставило меня почувствовать себя совсем настоящим человеком³⁶².

La petite fille ressent la violence des regards, des mains qui la palpent, des flots de paroles qui n'ont pas leur timbre habituel et prétendent dire qui elle est. Elle se sent humiliée et se rebelle, ferme son corps aux agressions, elle n'écoute plus et s'échappe. Cette évasion, cette opposition à l'emprise de son entourage, exercé y compris sur son corps, constituent une étape clé dans la construction de soi.

³⁶² ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragiceskij zverinec, op.cit., krasnij paučok*, p.111.

1.2. Vulnérabilités du féminin en question : nudité, corporéité, abjection

Presqu'au même moment, en 1910 à Moscou, des toiles de nus féminins sont confisquées et leur auteure, l'artiste « d'avant-garde » Natalia Goncharova, est inculpée pour pornographie. Ces nus sont décadents, indique le compte rendu accusateur d'un journaliste³⁶³, et surpassent la pornographie des cartes postales secrètes.

Curieusement, dans la même exposition se trouvent des nus également peints d'après nature (les mêmes modèles posant dans le même atelier) mais par des artistes de genre masculin, auxquels rien n'est reproché³⁶⁴. Ce qui est insupportable aux yeux de l'accusateur, nous dit Jane dans son article sur le procès de Natalia Goncharova, c'est qu'une femme peintre représente une femme nue. La représentation d'un corps féminin nu obéit à des codes qui permettent de satisfaire aux règles du patriarcat et ne dérangent donc pas l'ordre établi. La femme y est toujours sous l'œil du maître qui en a le contrôle, voire la possession. Que se passe-t-il s'il n'y a plus d'homme dans le paysage, et si la femme se met à exister pour elle-même, sans se conformer au désir exprimé par le regard masculin ? Tout peut arriver, sachant que toute conduite sexuelle « immorale » est immédiatement perçue comme révolutionnaire au plan politique.

Les toiles reproduites par Jane Sharp dans son article sont tout à fait éclairantes à cet égard. Les deux corps nus féminins de Natalia Goncharova, *Etude d'après nature 1 et 2 (Naturščina 1 i 2)*, occupent la presque totalité du

³⁶³ SHARP J., « Redrawing the Margins of Russian Vanguard Art, Natalia 's Trial for Pornography in 1910”, in *Sexuality and the body in Russian Culture* Ed. COSTLOW J., SANDLER S., VOWLES J., *op.cit.*, p.99.

³⁶⁴ D'après les informations rapportées lors du procès, l'exposition aurait eu lieu à Moscou le 24 mars 1910, dans les locaux de la Société des Artistes Libres (*Obščestvo Svobodnoj Estetjki*) et un journaliste s'y serait introduit sous un déguisement de domestique. Voir l'article de Jane Sharp cité plus haut.

cadre, le regard du modèle se suffit à lui-même, il ne renvoie à aucune présence extérieure, et il n'exprime ni pudeur, ni coquetterie³⁶⁵. Les corps sont sexués et puissants, campant une simple affirmation de soi. Une différence évidente les distingue des toiles « académiques » peintes à cette époque ; Jane Sharp en donne quelques exemples : *La Toilette de Diane (Tualet Diany)* un peu antérieure, d'Alexeï Venetsianov (1847), toute empreinte de pudeur et d'humilité, et plus caricaturale : *La Femme ou le vase ? (Ženščina ili vaza ?)* de Konstantin Semiradski (1880), où le corps féminin est réifié et vraiment mis sur le marché³⁶⁶. Il s'agit-là d'une vision plus élaborée de ce même commerce auquel se livrait la paysanne d'*Un Mal inévitable*, pourvoyeuse de nourrices. Jane Sharp montre que même l'avant-gardiste Ilya Machkov avec son *Nu dans l'atelier (Obnažennaja v masterskoj)* (1908) reste dans le schéma classique en positionnant le nu féminin dans un environnement d'atelier et en y ajoutant la silhouette du peintre dans le miroir³⁶⁷.

Contrairement à ce qu'affirme le journaliste accusateur, ce sont plutôt les toiles académiques qui par les poses choisies, la rondeur et la souplesse des corps, l'humilité des regards, présentent des similitudes avec les cartes postales interdites, alors que les toiles de Natalia Goncharova en sont très éloignées³⁶⁸.

L'artiste échappe finalement à la condamnation, mais elle cesse de peindre des nus féminins.

Femme qui peint un corps de femme présent à lui-même, très jeune fille qui garde son corps nu pour soi et se sent ainsi devenir un individu à part entière, voilà deux façons d'affirmer le sujet féminin et les fondamentaux de sa liberté dans un monde où le corps des femmes est étroitement sous contrôle et fait souvent obstacle à leur émergence comme sujet.

Ces mêmes interdits planent sur la critique littéraire, et la description d'un corps féminin nu, par une femme, suscite l'indignation. Lors de la publication de *Trente-trois Monstres* Andreï Biely, déjà cité, déclare Zinovieva-

³⁶⁵ Voir Voir SHARP J., « Redrawing the Margins of Russian Vanguard Art, Natalia 's Trial for Pornography in 1910 », art.cit., p. 108-109.

³⁶⁶ Art.cit., p. 112 et 115.

³⁶⁷ Art. cit., p. 113.

³⁶⁸ Art.cit, p.118-119.

Annibal illégitime pour aborder le thème de l'amour homosexuel, étant donné son insuffisance de culture, alors qu'il ne se pose pas la question en ce qui concerne *Les Ailes* de Mikhaïl Kouzmine, nouvelle commentée dans le même numéro de la revue *Passage*.³⁶⁹ Grigori Novopoline consacre un ouvrage entier au développement de la pornographie dans la littérature savante en Russie (*xudožestvennaja literatura*) et bien qu'il associe dans un même groupe Mikhaïl Artsybatchev, Mikhaïl Kouzmine, Zinovieva-Annibal, Fédor Sologoub, Vassili Kamensky et Sergueï Tsensky, il déchaîne sa foudre sur la femme écrivain. Il affirme ne pas être prude et s'être habitué au goût des auteurs féminins pour les histoires sentimentales et pour les descriptions des difficultés vécues par les femmes en matière d'amour et de sexualité (*voprosi ljubvy i problemy pola*), mais *Trente-trois Monstres* franchit, à ses yeux, toutes les limites :

[...]en la personne de Zinovieva, une femme écrivain tombe (pour la première fois) aussi bas - jusqu'à la délectation dans la perversion sexuelle, jusqu'au culte de l'amour lesbien, jusqu'à l'apologie d'une débauche raffinée.

[...] в лице Зиновьевой женщина писательница (впервые) падает так низко - до смакования половой извращенности, до культа лесбоской любви, до апологии утонченного разврата³⁷⁰.

Le choc provient de la description des corps, des détails que décrivent mutuellement les jeunes femmes concernant leur partenaire, la longueur des cuisses, les nuances du teint, la forme des seins, la texture de la peau effleurée par les doigts. Grigori Novopoline est indigné et fasciné :

33 monstres est une nouvelle sur l'amour entre deux jeunes filles, amour qui n'est pourtant pas platonique mais celui qu'on appelle lesbien dans les traités concernant les perversions sexuelles. Zinovieva-Annibal n'affadit en rien le tableau de cet amour. Au contraire, elle ajoute des descriptions cliniques avec de nombreux détails piquants. [...] Ici, les descriptions de l'amour pervers sont si précises,

³⁶⁹ BELYJ A., *Pereval*, n°5, 1907, p. 53.

³⁷⁰ NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v russkoj literature, op.cit.*, chap. XI, p. 163. On peut préciser qu'à cette époque en Russie le terme de « pornographique » ne qualifie pas une représentation d'actes sexuels suscitant l'excitation, mais « toute représentation de sensualité ou de sexualité » comme l'indique Michel NIQUEUX, « La critique marxiste face à l'érotisme dans la littérature russe (1908-1928) » in *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle*, Slavica Helvetica, Berne, Peter Lang, 1992, p. 84.

qu'on n'en trouve pas de semblables chez Krafft-Ebing³⁷¹. « Elle me couvrit à nouveau de baisers (l'héroïne du journal décrit l'extase amoureuse de sa compagne), mes cheveux, mes lèvres et mes dents... Elle dégrafa la broche qui attachait les plis de ma tunique sur mes épaules, embrassa mes épaules et ma poitrine, et mon dos étroit, que j'aimais sentir souple et frémissant sous ses caresses... Et Véra ne pouvait s'arrêter. Elle embrassait et en sanglotant, elle criait, criait d'une voix qui n'était pas la sienne, comme un corps rompu, comme une âme ... Déjà dans le lit, où elle m'avait portée effrayée, tremblante, elle libéra mes cheveux et les caressa avec des mouvements rapides de ses doigts déliés, passionnés. Ses doigts donnent un sentiment de fragilité quand je les embrasse et cela me plaît délicieusement. »[...] Et après cette sauvage scène d'orgie, de nouveau un discours -sur les jambes, les mains, les lignes du ventre, les seins [...].

«33 урода» это повесть о любви двух девушек, любви однако не платонической, а той, которая в трактатах о половых извращениях, называется лесбоской. Зиновьева ничего не опускает из картины этой любви. Наоборот, она дополняет клинические описания многими пикантными подроюностями. [...] Здесь такие точные описания извращенной любви, какие не часто встретишь у Крафт-Эбинга. «Она снова осыпала, описывает героиня дневника экстаз любви своей подруги, меня поцелуями, мои волосы, мои губы и зубы...Отстегнула брошь, скреплявшую складки хитона до плеч, и целовала плечи и грудь, и мою узкую спину, которую я люблю чувствовать гибкой и вздрагивающей под лаской... И не могла Вера остановиться. Целовала и рыдая, кричала, кричала не своим криком, как одно пораженное тело, как одна изступленная душа...Уже в постели, куда она привела меня испуганную, дрожащую, она распустила мои волосы и ласкала их быстрыми движениями своих чутких страстных пальцев. Ея пальцы чувствуются хрупкими, когда я их целую, и это мне сладко нравится. [...] И вслед за этой дикой сценой опять странные речи о ногах, руках, линиях живота, грудей [...]»³⁷².

Le critique désigne ces scènes comme des « orgies sexuelles » (*polovye orgii*) ; il les trouve intolérables, tout comme les nus féminins peints par Natalia Goncharova le sont aux yeux des censeurs. La description de corps féminins

³⁷¹ Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) déjà cité dans la deuxième partie de la thèse à propos du sadisme (p.119), est connu pour son étude des perversions sexuelles, décrites dans son livre *Psychopathia sexualis* (1886). Il est à l'origine de l'utilisation des mots sadisme et masochisme (emprunté aux récits de Leopold von Sacher Masoch (1836-1895) dont le très célèbre *La Vénus à la fourrure*). Nommé professeur à Vienne en 1889, il ne fait pas partie des disciples de Freud et son travail n'aborde d'ailleurs que très partiellement la psychogenèse des perversions, en revanche il témoigne de la réceptivité particulière du milieu médical et culturel de Vienne aux études portant sur la sexualité.

³⁷² NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v russkoj literature, op.cit.*, chap. XI, p.164-165.

dénudés effectuée par une femme, à laquelle Zinovieva-Annibal ajoute l'évocation du désir, sont inacceptables sans la présence d'un élément masculin. Grigori Novopoline propose d'ailleurs que ces textes soient publiés hors du domaine littéraire, par des éditeurs de manuels médicaux. L'indignation d'Alexandre Amfiteatrov³⁷³, collègue de Grigori Novopoline, se concentre sur le franchissement de frontières dont Zinovieva-Annibal s'est rendue coupable en introduisant des thématiques érotiques dans la littérature savante.

En effet, la façon dont Zinovieva-Annibal parle des corps présente une spécificité qui ne se retrouve pas dans les *novels of sensation* qui vont enchanter les lecteurs à partir des années 1910³⁷⁴. Leurs héroïnes échapperont à l'enfermement de la vie domestique, elles vivront des aventures amoureuses avec un ou plusieurs partenaires masculins, parleront de leurs désirs mais la fin du roman les mènera inéluctablement à la punition qu'elles méritent pour ces transgressions. Ces nouvelles publiées dans les « grosses revues » (et non dans les revues exclusivement littéraires) laissent peu de place à l'expression de soi et les péripéties de l'action l'emportent sur le travail d'écriture.

Les personnages de Zinovieva-Annibal proposent d'autres représentations où la question d'un sujet autonome est toujours posée, où le corps est au premier plan comme le socle du sujet désirant, qui se dissout lorsque le corps est possédé, n'est plus qu'objet du désir de l'autre. Zinovieva-Annibal donne également à voir la posture d'effacement du corps qu'incarnent les personnages de gouvernantes, souvent assises dans leur fauteuil, un livre à la main, image de la soumission et de l'étouffement des désirs. Tel est par exemple le cas, dans *La Princesse Centaure*, d'Alexandra Ivanovna déjà citée, avec son regard de poisson mort, qui tout à coup se transforme lorsque Véra se met à parler de son fouet avec un vibrant enthousiasme. Cette femme se redresse, ses yeux brillent d'un éclat nouveau et elle sort du silence :

³⁷³ AMFITEATROV A., *Zapisnaja knižka, Protiv tečenija*, op.cit.

³⁷⁴ Terme utilisé par Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, op.cit, et cité par Catriona KELLY, *A History of Russian Women's Writing 1820-1892*, op.cit., p.150. Les nouvelles russes les plus célèbres sont *Ključī cčastija (Les clés du bonheur)* d'Anastasija Verbickaja, éditée en 1909, *Gnev Dionisa (La colère de Dionysos)* d'Evdokija Nagrodskaia, publiée en 1910, suivie en 1916 par *Ženščina na kreste (Une femme sur la croix)* d'Anna Mar, toutes trois déjà citées.

Maintenant elle parlait. Et sa voix n'était pas sa voix habituelle, elle était terne, mais elle résonnait comme lorsqu'on dit des mots vrais [...] elle parlait [...] d'une voix vivante.

Теперь она говорила. И голос её был не обычный – тусклый, но звенел, как такой, каким говорят слова правденые [...] говорила [...] живым голосом³⁷⁵.

Une autre gouvernante, Anna Amosovna, se promène toujours un livre à la main, elle lit Platon³⁷⁶, un choix que Nietzsche ne démentirait pas, pour qui veut se prétendre un pur esprit et nie l'importance du corps et des affects. La voix de Zarathoustra s'adressant aux savants qui croient à la « connaissance pure » n'est pas loin :

Vous aussi vous aimez la terre et les choses terrestres : je vous ai bien devinés ! - Mais il y a de la honte dans votre amour, et de la mauvaise conscience [...] On a persuadé votre esprit de mépriser les choses terrestres, mais non pas vos entrailles : et ce sont elles qui parlent le plus fort en vous³⁷⁷ !

Zinovieva-Annibal laisse parler ses « entrailles » et confronte sans cesse leurs messages aux discours et connaissances provenant d'autres sources.

Le corps qui fait socle pour la construction de soi, n'est pas celui de l'apparence esthétique, dont il est très peu question dans les œuvres de Zinovieva-Annibal. Ses héroïnes ressemblent à cet égard à la « femme nouvelle » décrite dans le quatrième rêve de Véra Pavlovna dans *Que faire ?* de Nikolaï Tchernychevsky, une femme dont on dit : « c'est " elle-même " » (èto « ona sama »)³⁷⁸ et dont les traits, la beauté, ne sont pas évoqués alors qu'ils étaient des caractéristiques communes à toutes les « reines » des rêves précédents.

³⁷⁵ *Ibidem*, p.109.

³⁷⁶ Anna Amosovna est la gouvernante française présente dans *La Princesse centaure*. C'est elle « qui s'est retirée dans sa chambre pour lire Platon » (отправлялась к себе читать Платона) et qui est décrite un peu plus loin, au moment où des fraises sont servies pour le goûter tandis que les paysans sont prosternés devant le perron implorant de l'aide pour surmonter la famine. « Il y a mes frères, mes sœurs, ma gouvernante française (Anna Amosovna qui est sans son Platon mais avec son air méprisant). (« Сидят братья, сестра, гувернантка-француженка, она - Анна Амосовна (без Платона, но презрительная) »), p. 69.

³⁷⁷ NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Marthe Robert, Paris, Club français du livre, 1958, p.151.

³⁷⁸ ČERNYŠEVSKIJ N., *Čto delat', op.cit.*

Trente-trois Monstres apparaît comme une exception tant il est question dans cette nouvelle de la beauté des corps féminins, reflétée dans les miroirs ou dans les regards. Mais Zinovieva-Annibal soulève dans ce texte une interrogation, puisque cette beauté qui devrait servir de tremplin aux deux héroïnes pour côtoyer l'éternité, conduit l'une à accepter un statut d'objet et mène l'autre au suicide. Comme l'indique Jane Costlow :

The story suggests that visual representations become abominations, distortions of an essence that is changing and fluid, perhaps inarticulate. The canvas deceives³⁷⁹.

Zinovieva-Annibal, dans ses écrits, délaisse le plus souvent la vue, qui découpe, sépare, met à distance, et privilégie le toucher, les pressions, les vibrations, les odeurs pénétrantes, les timbres des voix, les souffles et les rythmes qui comptent plus que les mots prononcés. Le corps dont elle parle est ouvert, perméable à ce qui l'entoure, comme si l'écrivain pratiquait « l'écoute-corps »³⁸⁰, expression qu'utilise Gérard Guillerault pour caractériser le travail de Françoise Dolto. Une façon, dit-il, de retrouver un sujet plus authentique derrière les apparences et les mots convenus :

Au point que ce puisse être pour elle comme une définition du travail de déconstruction qu'est censée effectuer une psychanalyse : quelque chose comme entendre le corps sous les mots, une proposition qui - nous le verrons d'ailleurs - pourra être rapprochée sinon rendue isomorphe à : entendre le sujet derrière le Moi et sa parade³⁸¹.

Il ne s'agit pas ici d'opposer le corps et le langage, puisque le corps est toujours pris dans les mots, qui sont d'abord des sons, comme Véra le souligne lorsqu'elle évoque des émotions fortes de son enfance, notamment la nouvelle

³⁷⁹ COSTLOW J. « The Gallop, The Wolf, The Caress: Eros and Nature in The Tragic Menagerie », *op.cit.*, p.193.

³⁸⁰ GUILLERAULT G., *L'image du corps selon Françoise Dolto*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1999, p 49. Il s'agit du corps « en tant que pris dans le langage », idée fondamentale qui rapproche Françoise Dolto de Jacques Lacan. On ne peut opposer la phrase de ce dernier : « au commencement était le langage » à la phrase de Françoise Dolto « au commencement était le corps » car le corps dont il s'agit « est de toute façon et originellement un corps soumis au verbe. ». *Ibidem* p.52.

³⁸¹ *Ibidem*.

qui lui parvient de la mort de ses oursons que des paysans, saisis de terreur, ont tués :

Je ne sais pas combien de jours passèrent. En tout un ou deux peut-être, pas plus. Et j'appris cette ultime horrible nouvelle. Je ne me souviens pas comment je l'appris, où, et avec quels mots. Tous les mots se confondirent en un seul, en un seul sentiment devrais-je dire, parce que trouver un mot pour le dire, je ne parvins à le faire que bien plus tard. La trahison. Quelqu'un avait trahi quelqu'un d'autre. Un amour, une joie d'enfant, non, plus simple encore, la confiance d'un animal avait été trahie... trahie.

Не знаю, сколько дней прошло. Может быть, всего один, или два, не больше, и узналась последняя злая весть. Не помню, как узналась, где, в каких словах. Все слова слились в одно слово, в одно чувство, вернее, потому что назвать его словом, обозначить сумела лишь гораздо позднее. Предательство. Кто-то кого-то предал. Какая-то любовь, какое-то радостное детское, нет, проще даже, звериное доверие -- было предано... предано³⁸².

Ce mode de présence du corps, des émotions, des sensations est incompatible avec la représentation de soi comme une « identité » stable. Zinovieva-Annibal s'éloigne de la pensée traditionnelle qui, sous des formes changeantes, postule toujours une entité immuable. Elle rejoint le projet de Montaigne dans *Les Essais* :

Je ne peins pas l'être, je peins le passage³⁸³.

Montaigne qui est d'ailleurs, comme le souligne François Laplantine dans son travail sur l'identité, l'un des tout premiers auteurs qui conçoit le corps comme une instance non séparée, et donc qui pense le sujet comme fluctuant³⁸⁴.

Le sentir introduit immédiatement le temps, comme le déclare Bernardo Soares, cité par François Laplantine :

Vivre, c'est être un autre. Et sentir n'est pas possible si l'on sent aujourd'hui comme l'on a senti hier : sentir aujourd'hui la même chose qu'hier, cela n'est pas sentir³⁸⁵.

³⁸² ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Medvežata*, p. 10-11.

³⁸³ MONTAIGNE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962, *Les Essais*, Livre III chap 2, p.782.

³⁸⁴ LAPLANTINE F., *Je, nous et les Autres, op.cit.*

L'angoisse devant la dimension temporelle, le changement, est omniprésente dans *Trente-trois Monstres*, comme dans *La Tête de Méduse*, elle peut même devenir totalement invalidante comme en atteste le sculpteur anglais Mister Ferès qui ne parvient pas à supporter le mouvement de la vie et meurt pétrifié.

Cette angoisse prend des accents particuliers lorsque des personnages féminins en font part. Les changements qui se produisent sans maîtrise possible, et qui modifient l'identité, touchent les femmes d'une façon particulière, toutes les héroïnes de Zinovieva-Annibal évoquent cette blessure, ainsi Aglaïa dans *Les Anneaux* :

[...] Je ne suis pas jeune. J'ai trente ans. Mes cheveux vont devenir gris à cause de la douleur et bientôt j'aurai des rides. Mais dans ces années d'après la jeunesse, les femmes sont endurantes, endurantes à la douleur.

[...] Ведь я не молода. Мне тридцать лет. От боли я поседею, и скоро будут морщины. А в такие немолодые годы женщины выносливы, выносливы на боль³⁸⁶.

Ce vieillissement du corps, Aglaïa l'associe avec l'impossibilité du sentiment amoureux dont elle a dit qu'il était la vie même et « l'accouchement » renouvelé de l'individu :

La femme vieillit si tôt et de manière vilaine, et l'amour est tout entier lié au corps et à sa jeunesse.

Женщина так скоро и некрасиво стареет, и любовь вся связана с телом и его молодостью³⁸⁷.

Zinovieva-Annibal reprend ce thème du vieillissement du corps féminin dans *Bestiaire tragique* et elle ne se contente pas cette fois de parler de laideur, elle exprime un certain dégoût, une répugnance qu'elle évoque également avec insistance dans d'autres situations. Les scènes choisies par l'auteure conduisent à penser que ce sentiment de dégoût est le plus souvent associé au corps

³⁸⁵ *Ibidem* p. 78, François Laplantine cite une déclaration du personnage de Bernardo Soares dans *Le livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa.

³⁸⁶ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Kol'ca*, *op.cit.* p.163.

³⁸⁷ *Ibidem*, p.141.

féminin et joue un rôle important dans la constitution du sujet, rarement exploré dans la littérature en ce tout début du XX^e siècle.

Le travail qu'effectue Zinovieva-Annibal, dans la fiction, se rapproche de celui des deux auteures autrichiennes étudiées par Susanne Böhmisch, Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda qui, à la fin de ce même XX^e siècle, « jouent » avec « l'abject », révèlent son assimilation au féminin et suscitent la remise en question de cette association, ou du moins tentent d'en déjouer certains effets³⁸⁸. Les œuvres des auteures analysées par Susanne Böhmisch³⁸⁹ prennent pour thème principal cette assimilation du sale au féminin et décrivent d'une manière qui va jusqu'à l'insoutenable, en utilisant l'hyperbole, la satire, des mécanismes présents dans la vie quotidienne que l'écriture rend visibles et par rapport auxquels « le sujet écrivant féminin gagne en souveraineté »³⁹⁰.

Zinovieva-Annibal pour sa part procède par petites touches, comme en passant, mais son travail littéraire utilise des procédés identiques.

Vania par exemple, dans *Les Anneaux*, parle d'une odeur particulière que le vent apporte de la mer, « odeur de poisson, de sel, d'algues pourrissantes » (*zanax ryboj, sol'ju, gniloj morskoj travoj*) qui emplit ses narines et bouscule ses sens³⁹¹. Cette odeur est semblable, dit-il, à celle des prostituées (*ženščiny na rinke*, des femmes à vendre/sur le marché). Un curieux mélange de répugnance et d'attirance, une attirance dangereuse qui évoque la mort, la perte. Cette description correspond au sentiment d'abjection tel que l'analyse Julia Kristeva³⁹², affect qui incite le sujet à se séparer de ce qui le menace pour se constituer, autrement dit le corps maternel :

³⁸⁸ BÖHMISCH S., *Le jeu de l'abjection*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³⁸⁹ Voir notamment le roman *Les empoisonneuses* d'Elfriede Czurda publié en 1991 et la pièce de théâtre *Maladie* ou *Femmes modernes* d'Elfriede Jelinek publiée en 1984.

³⁹⁰ BÖHMISCH S., *Le jeu de l'abjection*, *op.cit.*, p.267.

³⁹¹ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Kol'ca*, *op.cit.*, p.180.

³⁹² KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, *op.cit.*, « Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions. De l'archaïsme de la relation pré-objectale, de la violence immémoriale avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour être, l'abjection conserve cette nuit où se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable. » p.17.

Avant le refoulement qui instaure le sujet divisé, la séparation entre conscient-inconscient, sujet-objet, il y aurait donc un refoulement plus archaïque qui vise à la fois notre animalité et le corps maternel³⁹³.

Et cette fragile frontière se rappelle sans cesse au sujet, sous forme de dégoût/fascination tout particulièrement devant des aliments, des déchets et le cadavre, « comble de l'abjection », « mort manifestant la vie »³⁹⁴. Le corps maternel étant un corps de femme, le féminin rappelle cette relation archaïque et est exposé au danger d'être pris dans le mécanisme d'abjection. C'est ce que perçoit Zinovieva-Annibal grâce à l'attention qu'elle porte aux corps, et comme ses consœurs autrichiennes, mais de manière balbutiante, elle développe ce thème dans plusieurs textes en introduisant l'humour ou l'exagération qui font naître un doute quant à l'association abject/féminin.

Dacha la sourde, par exemple, la petite servante tuberculeuse qui vit dans la maison de Véra, suscite le dégoût de tous les membres de la famille. Véra la trouve répugnante et évite son contact, son frère compare son odeur à celle de l'huile de foie de morue qu'il utilise pour cirer ses bottes. Zinovieva-Annibal renverse tout à coup la situation lorsque Véra, en entendant Dacha hurler, reconnaît son propre cri : elle prend Dacha dans ses bras, « elle sent le poisson, la sueur et le linge sale » (*ot neë paxnet rybim žirom, i potom, i grjaznym belëm*), mais c'est sa sœur :

Alors j'embrassais ses yeux, encore mouillés de larmes, et les entrelacs gris, comme de la tulle, de ses cheveux [...].

Тогда я целовала её глаза, ещё мокрые от слез, и серые, мочальные завитки волос [...]³⁹⁵.

L'histoire est racontée avec toute la brutalité du vocabulaire et de la syntaxe utilisés par une enfant, cela fait sourire ou du moins provoque un décalage d'où naît une interrogation. L'humour devient la tonalité dominante lorsque Zinovieva-Annibal donne la parole à Véra en promenade avec sa grue Jouria :

³⁹³ *Ibidem*, p.25, l'auteure indique qu'elle rappelle la théorie de Freud.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 11-12.

³⁹⁵ ZINOV' EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Gluxaja Daša*, p.46.

Des vers ! Des vers ! Oh, quels vers merveilleux ! Roses. Non, si gras qu'ils sont même un peu jaunâtres comme le saumon qu'on sert lors du jeûne. Ils sont là sur le fumier, c'est à peine s'ils bougent. Jouria les engloutit l'un après l'autre avec un glougloutement gras. Quel festin ! Dommage que je ne puisse pas en faire autant ! Mais tant pis : je comprends comme c'est bon, terriblement bon !

Черви! Черви! У, какие чудные черви! Розовые. Нет, такие жирные, что даже желтоватые, как семга, которая в посту. Лежат на навозной земле, едва движутся. Журя с жирным клокотанием глотает их одного за другим. Вот пир! Вот пир! Жаль, что не могу! Ну, все равно: я же понимаю, как это вкусно, как это ужасно вкусно³⁹⁶ !

L'enfant nous fait sourire en partageant avec enthousiasme les désirs de l'animal, habituellement perçus comme répugnants. Au passage, l'auteure frôle le blasphème en rapprochant les vers grouillant dans le purin au saumon mangé pendant le repas de carême. L'humour introduit le non-sens dans la chaîne de signification bien organisée, l'attention est attirée sur ce glissement et la frontière entre le propre et le sale est bousculée, elle n'est d'ailleurs peut-être pas aussi naturelle qu'il y paraît.

L'association du répugnant au féminin est développée dans une séquence de *Bestiaire tragique* dont la tonalité est également double, sujette à un renversement. Véra, qui a grimpé sur un arbre, aperçoit par une fenêtre ouverte de la maison une vieille femme, invitée de la famille, qui se croyant seule danse dans sa chambre :

[...] son corps maigre vibre à peine. Puis elle repart en avant, toujours sur les pointes [...] et elle lève sa jambe vers le haut. Elle ne tombe pas ! Ses vieux os fragiles tremblent, mais sa jambe monte de plus en plus haut, tandis que l'autre s'est tendue comme une corde, sur la pointe. [...] Kellercha a chancelé... elle a brusquement levé les bras. J'ai étranglé un cri. [...] Elle a déjà remis ses mains en légère coupole au-dessus de son crâne chauve, et sa lourde jupe traîne de nouveau sur ses jambes rouges... La ballerine se remet à tourner et tourner tout près de la fenêtre, mais sa calvitie rose est devenue luisante. Le bandeau a glissé, est tombé, se transformant en un serpent argenté et la calvitie rose alterne avec le visage rose : tantôt la calvitie, tantôt le visage, la calvitie, le visage, [...] je ne sais déjà plus où est la face, où est le dos... dans un élan d'enthousiasme et d'émerveillement je me mets à hurler : Hourra ! Hourra ! Bravo ! Bravo !

³⁹⁶ *Ibidem*, Žurija, p.15.

[...] и едва колыхнется худенькое тельце. Снова вперед, все на самых носочках, [...] высоко вскинула ножку. Не падает! Дрожит вся хрупкими, старыми костями, и выше и выше нога, а другая на цыпочке стрункой вытянулась. [...] Качнулась Келлерша... руки вверх дернула. Я крикнула сдавленно. [...] И уже руки взяла легким куполом над седой головой, и шлепнулась на красные ножки тяжелая юбка... Но снова кружится и кружится балерина у самого окна, только плешь розовая взблескивает. Соскользнула косичка, змейкой серебряной развивается, а плешь розовая сменяется розовым личиком: то плешь -- то личико, то плешь [...], и не знаю уже, где зад и где перед, и в восторге и изумлении воплю : Ура ! Ура ! Браво ! Браво³⁹⁷ !

Zinovieva-Annibal nous fait ressentir de la peur et du dégoût devant cette chair molle et rose, avec son crâne chauve luisant de transpiration, cette silhouette à la fois squelette et corps qui évoque une danse macabre. D'autant que ces images reviennent à la mémoire de Véra au moment où elle pense à tous les animaux qu'elle aime et qui sont morts³⁹⁸. Mais il se produit un dépassement et la joie du corps en mouvement éclate dans la danse par delà la décrépitude, elle est ressentie en partage par la vieille femme et la petite fille. Véra applaudit avec enthousiasme, annulant l'effet de rejet et affirmant au contraire une proximité.

Dans ses textes dramatiques, que Maria Mikhaïlova analyse comme une dilogie d'un genre particulier qu'elle nomme « en miroir » (*zermal'naja dialogija*)³⁹⁹, Zinovieva-Annibal opère un double renversement sur ce thème du vieillissement associé au corps féminin. *Les Anneaux* montrent la peur d'Aglaïa devant le flétrissement de l'âge qui touche les femmes ; dans *L'Âne chantant* la reine Titania, épouse d'Obéron depuis de nombreuses années, exprime le plaisir des émotions procurées par le contact du corps d'un jeune homme, Ligueï :

[...] légères sont les étreintes de jeunes bras !
Et le corps est souple, comme le tronc d'un bouleau,

³⁹⁷ *Ibidem*, *Moška*, p. 66.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 66-67.

³⁹⁹ MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka*, op.cit., p.21. Marija Mixajlova parle de dilogie en miroir (*zermal'naja dialogija*) entre les deux pièces *Les Anneaux* et *L'Âne chantant*, parce que les thèmes (c'est-à-dire les conceptions d'Ivanov sur l'amour) reflétés comme dans un miroir courbe, se contredisent et s'altèrent l'un l'autre, révélant un double fond (*dvojnoe dno*).

Et tendre la soie des joues, comme le duvet d'un cygne.

[...] легки объятые юношеских рук!
И зыбок тонкий стан, как ствол березки,
И нежен шелк ланит, как пух лебяжий⁴⁰⁰.

Le corps féminin vieillit et devient répugnant, mais ne serait-ce pas également le cas du corps masculin ? L'humour introduit le doute là où la vision ancrée dans les habitudes n'en laisse aucun, il permet à Zinovieva-Annibal d'interroger l'infériorisation du féminin.

1.3. L'écoute corps bouleverse l'identité

Le temps n'est pas seul à venir entamer la représentation de soi comme une unité figée. L'écoute du corps porte à la conscience une multiplicité d'émotions, de sentiments qui suscitent de nouveaux débats, de nouveaux dialogues à l'intérieur du moi. Comme le dirait Françoise Dolto, les surgissements de l'image du corps tissée de

sensorialités, plus fines, plus profondes (que le visible) contribuent à la constitution de l'image du corps. [...] l'image du corps - dont nous pourrions indiquer en guise d'approche définitionnelle qu'il s'agit de l'étoffement corporel de l'être - se développe autant sinon davantage selon les phases et les moments, à partir de l'olfaction, de l'audition, de la pulsation respiratoire, du rythme de portage, du toucher, de la sensibilité cénesthésique interne, de la baresthésie (sensations de pression), du ressenti du péristaltisme intestinal, etc⁴⁰¹.

Georges Vigarello, dans son ouvrage sur l'histoire du sentiment de soi insiste sur la nouveauté qui se produit à la fin du XIXe siècle, quand les sensations organiques internes apparaissent dans la littérature, témoignant que l'individu s'éprouve autrement⁴⁰². Il cite notamment trois sensations

⁴⁰⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Pevučij osel*, in MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka (La dramaturgie féminine de l'Âge d'argent)*, SPb, Giperion, 1989, p. 240.

⁴⁰¹ GUILLERAULT G., *L'image du corps selon Françoise Dolto*, op.cit., p.73.

⁴⁰² VIGARELLO G., *Le Sentiment de soi*, op.cit.

marquantes nouvellement décrites⁴⁰³ : le galop à cheval, le bain de mer et enfin les émotions de la danse. Le monde intérieur en intégrant le corps à la fois sensations et langage, est perçu comme composite, en débat :

[...] la personne n'est plus simplement traversée par une matière qui résiste, selon la vieille dualité classique d'un corps demeure, « terre » ou « chair », mais par une (...) intelligence consonante ou opposante, aidante ou contrariante (...) avec laquelle une relation inédite est à inventer (...) confirmant combien le « moi » ne peut être définitivement une unité⁴⁰⁴.

La rupture qui était auparavant située entre l'âme et le corps, entre la matière et l'esprit, se situe dorénavant dans un espace plus psychologique, suggérant une intériorité plus obscure aussi, dont le corps devenu subjectif avec le langage, est une des composantes.

Cette multiplicité des instances qui constituent la psyché, Zinovieva-Annibal l'évoque explicitement à propos de la découverte de la sexualité. Lorsque Véra est entraînée avec son frère, Volodia, dans un nouveau jeu, elle décrit cette impression d'être sous l'action de forces impossibles à maîtriser, elle parle également de ce regard qu'ils sentent fixé sur eux :

C'était comme un visage que personne ne pouvait voir sauf nous seuls.

Это было как одно лицо никому видимое, только нам одним⁴⁰⁵.

Et après bien des tourments, les deux enfants se rendent compte que ce regard est en eux, tout comme la question du bien et du mal qui relève de leur décision. Cet épisode renvoie à la représentation d'une identité multiple, très proche des concepts psychanalystes d'« inconscient » (un ça) qui bouillonne de forces incontrôlables, de « sur-moi » instance morale qui juge, et de « moi » qui

⁴⁰³ Georges Vigarello cite pour le galop un exemple puisé chez Thomas de Quincey : « le cœur se met à brûler pendant la course, le tonnerre des roues, le piétinement des sabots se transmettent à l'être entier ». Cité dans *Le Sentiment de soi, op.cit.*, p.134. Pour le bain de mer, Georges Vigarello cite JANIN J., « Mon voyage à Brindes », Catacombes, Paris 1839, t.II, p 121-122 ; et enfin pour la danse DUMAS A., *Mes Mémoires 1802-1830*, Paris, Robert Laffont, 1989, t.1, p.348,

⁴⁰⁴ VIGARELLO G., *Le Sentiment de soi, op.cit.*, p.205.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

observe et tente de piloter⁴⁰⁶. Les représentations de l'identité dite « moderne » sont en train d'émerger, mettant à mal la vision de la « conscience » comme unité totalement clairvoyante, de même que la distinction âme-corps. Cette fois les dilemmes de la conscience, le regard évaluateur, les sentiments moraux comme les élans irrépressibles, tout appartient à la psyché.

L'écoute-corps mène à une nouvelle vision de la sexualité, qui ne peut constituer un repoussoir, tant elle est perçue comme la source même de l'être, de son énergie. Il n'est pas question d'opposer la sexualité à l'esprit, car la sexualité elle-même fait jaillir les idées et stimule la pensée, comme Véra l'a expérimenté dans les épisodes de danses nocturnes au collège. Zinovieva-Annibal ne partage pas les idées de beaucoup de ses contemporains qui prônent l'abstinence ou « l'amour platonique » (Léon Tolstoï, Zinaïda Guippius et Dimitri Merejkovski, par exemple). L'Âge d'argent est souvent hâtivement considéré comme une période de grande liberté sexuelle, mais Kirsti Ekonen rappelle à juste titre que les idées de Sigmund Freud en Russie étaient beaucoup moins populaires que celles d'Otto Weininger⁴⁰⁷, et que les idées de Nikolaï Berdiaev avaient évincé celles de Vassili Rozanov.

Zinovieva-Annibal parle avec une grande liberté du rapprochement des corps, ce que lui reproche Grigori Novopoline après la parution de *Trente-trois Monstres*, mais dès 1905 dans un poème en prose qu'elle publie dans *Questions de vie*, Zinovieva-Annibal se fait, non sans humour, le chantre du plaisir sexuel⁴⁰⁸ en duo avec son amie Poliksena Solovieva, sœur du philosophe

⁴⁰⁶ En 1907, Freud a développé la théorie dite de la première topique (Conscient, inconscient, préconscient) en 1917, il lui substituera la représentation de trois instances : le ça, le moi et le surmoi.

⁴⁰⁷ VEININGER O., *Pol' i xarakter (Sexe et caractère)*, Posev, SPb, 1909. Le jeune philosophe viennois Otto Weininger se suicide à l'âge de 23 ans après avoir fait paraître son livre à succès *Sexe et caractère*, dans lequel il théorise l'opposition radicale, essentielle (et non sociologique) de deux principes masculin et féminin, caractérisé l'un par l'activité et l'autre par la passivité, etc. c'est ce texte que critique Zinaïda Gippius dans son article déjà cité « Zverebog ».

⁴⁰⁸ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., « Ten' večernjaja », *Voprosy žizni*, n°12, 1905. p.158-159.

Vladimir Soloviev, qui publie sous le nom d'Allegro⁴⁰⁹. Cette dernière commence par un poème en prose décrivant « L'Ombre du matin » (*Ten' utrenjaja*) et Zinovieva-Annibal lui succède avec « L'Ombre du soir » (*Ten' večernjaja*). L'Ombre du matin est résolue à rencontrer son père le soleil, malgré les mises en garde répétées des éléments naturels qui l'entourent, le vent, les arbres et les fleurs. Tous lui prédisent une mort immédiate si elle réalise son souhait, car, la préviennent-ils, le soleil dévore ses enfants. L'Ombre ne comprend pas pourquoi elle devrait renoncer à ce qui réjouit tant ceux qui l'environnent, les fleurs, l'herbe, les ruisseaux, naissent dans l'ombre et se tournent aussitôt vers la lumière, le puissant soleil (image récurrente dans la poésie de la première génération des symbolistes russes, notamment les vers de Konstantin Balmont)⁴¹⁰ :

Je veux le plaisir et la joie, je suis un enfant du soleil.

Я хочу наслаждения и радости, я дитя солнца⁴¹¹.

Elle va résolument à la mort, encouragée par une alouette :

Le grand soleil te tuera, mais il vaut mieux mourir d'extase que de vivre sans le connaître.

Великое солнце убьет тебя, но лучше умереть от восторга, чем жить, не зная его⁴¹².

L'ombre du matin meurt à midi sous la plume d'Allegro et l'ombre du soir (*Ten' večernjaja*) lui succède par la voix de Zinovieva-Annibal :

⁴⁰⁹ A propos d'Allegro, de son vrai nom Poliksena Solov'eva, voir PRESTO J., *Beyond the Flesh, op.cit.* Au chapitre 5: « Style « Femme », Gippius and the Resistance to Feminine Writing », p.136, Jennifer Presto écrit : « [...] some women writers such as Poliksena Solovieva, the sister of Vladimir Soloviev, opted to mask their sex in their writings. Solovieva not only employed masculine verbal forms in her verse, forms considered to be unmarked in Russian, but she also used the pseudonyme « Allegro », which would conceal her female sex as well as her connection to Soloviev, who was in large part responsible for the cult of the feminine among symbolists.»

⁴¹⁰ Voir le poème de Konstantin Bal'mont « Budem kak solnce », thèse Partie I, p. 30.

⁴¹¹ ALLEGRO, (pseudonyme de Poliksena Solov'eva), « Ten' utrenaja », *Voprosy žizni*, n°12, 1905. p.156.

⁴¹² *Ibidem*, p.157.

Et le jeune corps se réjouissait peu à peu, prenait de l'ampleur, étendant ses ailes sombres et fraîches. La jeune ombre connaissait la caresse du soleil, se souvenait des étreintes brûlantes d'amour et pensait maintenant que le soleil n'était pas son père, et qu'à midi, elle était devenue sa femme.

И тихо радовалось себе молодое тело, ширило, простирая, темные, прохладные крылья. Молодая тень знала ласку солнца, помнила сжигающее любовью объятие, и думала теперь, что солнце не было ей отцем, и что в полдень она стала солнцу женою⁴¹³.

L'affirmation du plaisir de l'amour, chanté par les deux amies écrivains, ne laisse aucun doute, et l'inceste est évoqué avec une grande légèreté, comme un épisode plutôt réjouissant. L'Antiquité offre visiblement une grande liberté, que beaucoup de femmes écrivains n'osent d'ailleurs pas saisir, car elles risquent de se voir illégitimées pour manque de culture⁴¹⁴.

Zinovieva-Annibal poursuit ses transgressions, remarquée par Alexandre Amfiteatrov qui critique les écrivains de la décadence fervents de contes populaires russes et de mythologie grecque et qui reproche à Zinovieva-Annibal d'aller encore plus loin :

Shakespeare, pour caractériser « les étrangetés de l'amour », a fait tomber la belle Titania amoureuse d'un artisan à tête d'âne. Pour la décadence russe c'est bien peu. Un mystère apparaît, où un homme véritable âne-loup-garou à quatre pattes se retrouve l'amant... d'Obéron !

Шекспир, чтобы характеризовать « странности любви », заставил прекрасную Титанию влюбиться в мастерового с ослиною головою. Русскому декадансу опять мало. Является мистерия, где уже настоящий четвероногий осел-оборотен оказывается любовником... Оберона⁴¹⁵ !

L'auteure transgresse en effet les codes de multiples manières et se permet de faire parler des hommes sur leur désir. Ainsi Obéron, déjà cité, lorsqu'il tente de convaincre le poète Ligueï transformé en âne, de céder à ses

⁴¹³ ZINOV'eva-ANNIBAL L., « Ten' večernjaja », *Voprosy žizni, op.cit.*, p.158. Le texte de Zinov'eva-Annibal se trouve pages 158-159 et celui d'Allegro, p. 156-157.

⁴¹⁴ SUBBOTINA G., « La mythologie gréco-romaine et l'expression de soi dans la littérature romantique russe. », Séminaire du musée du quai Branly-Jacques Chirac 2018, Les mythes dans l'histoire, les cultures et les langues, 15 et 16 février 2018, communication orale non publiée.

⁴¹⁵ AMFITEATROV A., *Zapisnaja knižka, Protiv tečenijsa, op. cit.*, p.146.

caresses⁴¹⁶, ou encore Vania, le premier mari d'Aglaïa dans *Les Anneaux*, qui décrit une rencontre avec une inconnue :

[...] Je ne me souviens pas d'un visage. Y en avait-il un ? Peu importe.
[...] Les yeux flottaient dans des blancs bleutés, gélatineux, troubles, qui aspirent. Une grande bouche, affamée, des lèvres retroussées... Il ne faut pas regarder – et elle touche.

[...] лица не запомнил. Было ли? Все равно. [...] Глаза плавали в синеватых белках, студенистые, мутные, сосущие. Рот большой, голодный, губы вывернуты... Нельзя глядеть -- и толкает⁴¹⁷.

Certes, la description d'ébats amoureux et des plaisirs qui leur sont associés existe dans la littérature russe, mais le registre est le plus souvent celui de la condamnation de la passion et de ses dangers. Le débat a fait rage sur la question féminine dans les années 1860 et jusque dans les années 1890, quand Léon Tolstoï publie dans *La Richesse russe (Russkoe bogatsvo)* la lettre qui cantonne la femme à ses devoirs d'épouse et de mère et rappelle aux deux conjoints leur statut de créatures devant obéissance à Dieu. Comme le souligne Catherine Géry dans son analyse de *Lady Macbeth du district de Mcensk* de Nikolai Leskov :

[...] la littérature russe du XIX^e siècle répugne à investir le domaine mal verbalisé de la sexualité. Force est de constater que la littérature nihiliste des années soixante, où le thème de la femme sexuellement émancipée était devenu un poncif, la revendication de la liberté sexuelle ne s'est pas accompagnée d'une libération de la représentation de l'amour physique. On ne peut que noter la retenue de Tchernychevski dans *Que faire ?*, où le plus ardent défenseur de la libération sexuelle se montre finalement aussi prudent et elliptique que la plupart de ses contemporains. Cette fracture entre le discours et la représentation montre que la littérature nihiliste reste à sa façon victime d'une longue habitude de censure et de refoulement, qui a conduit la culture russe à quelque chose de l'ordre d'une schizophrénie dans le domaine du sexe⁴¹⁸.

⁴¹⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Pevučij osel*, *op.cit.*, p.170. Passage cité dans la première partie de la thèse p.60-61.

⁴¹⁷ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Kol'ca*, *op.cit.*, p.180.

⁴¹⁸ GERY C., « Crime et sexualité dans *Lady Macbeth du district de Mcensk* de N.S. Leskov : de la femme émancipée à la femme « possédée », in Jean-Claude Lanne (éd.), *Modernités russes*, 4, Lyon, 2002, p.100-101.

Cette schizophrénie se retrouve aussi bien dans le modèle romantique de l'Éternel féminin que dans la dichotomie de la chair et de l'esprit tolstoïenne. Elena Barker, lorsqu'elle examine la vision de l'amour physique de Zinovieva-Annibal, considère qu'elle

[...] s'est éloignée aussi bien de ceux qui étaient enclins à voir dans le côté physique de l'amour seulement la manifestation d'un « érotisme diabolique » (A. Biely dans *La Coupe des Tempêtes*), que de ceux qui faisaient l'apologie du principe sensuel de l'amour, voyant en lui, sans équivoque, un don de dieu, et qui prêchaient un rapport hédoniste à la vie (M. Kouzmine dans *Les Ailes*).

[...] расходилась как с теми, кто был склонен видеть в физической стороне любви лишь проявление «дьявольского эротизма» (А.Белый в «Кубке метелей»), так и с теми, кто апологизировал чувственное начало любви, однозначно видя в ней божий дар, и проповедовал гедоническое отношение к жизни (М.Кузмин в «Крыльях») ⁴¹⁹.

Dans les rangs de la diabolisation, Elena Barker aurait pu citer Valéri Brioussov et son roman *L'Ange de feu*, aux côtés d'Andreï Biely, mais elle souligne avec raison l'apparition d'un courant hédoniste à la charnière du XX^e siècle. Comme on l'a déjà dit, Zinovieva-Annibal en est proche et à la fois s'en écarte, lucide sur les désirs et les forces qui ne relèvent pas d'une nature bonne.

En faisant porter son attention sur le corps, Zinovieva-Annibal a mis au jour une pulsion de destruction qui existe en chacun et procure même du plaisir. Sa compatriote Sabina Spielrein, à peu près au même moment, tente de se faire entendre dans le cercle très fermé des psychanalystes qui entourent Freud à Vienne et publie un article intitulé « La destruction comme cause du

⁴¹⁹ BARKER E., *Dionisijskij simbol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'eva-Annibal*, op.cit., p.67.

devenir»⁴²⁰. Son expérience personnelle, les cas cliniques dont elle s'est occupée, l'amènent à avancer l'existence d'une pulsion de mort, d'un plaisir associé à la destruction, réflexion qui alimentera les théories ultérieures élaborées par Freud, notamment dans *Au-delà du principe de plaisir*⁴²¹. Cette dualité pulsion de vie/pulsion de mort que perçoit à sa façon Zinovieva-Annibal passe au premier plan et supprime la traditionnelle opposition âme/corps qui a perdu son rôle de repère et devient inopérante pour guider l'individu dans l'euphorie de l'affirmation de soi et de l'affranchissement des modèles collectifs.

Zinovieva-Annibal se situe au-delà des dilemmes qui agitaient les esprits dans les années 1860 et même 1880 et qui continuent à sous-tendre une grande partie de la nouvelle littérature. Elle ne considère pas l'élan sexuel dans le cadre des rapports âme/corps et du péché originel, et se tient à l'écart des codes moraux en général sans même envisager qu'ils puissent être différents pour les femmes et les hommes.

L'énergie amoureuse, avec tous ses dangers, est le moteur de l'identité, de sa formation, de son développement et des aspirations que l'individu poursuit. Cette vision présente une parenté avec celle que développera une vingtaine d'années plus tard David Herbert Lawrence en écrivant *L'Amant de Lady Chatterley*⁴²². L'amour physique y est décrit comme source de développement de l'identité, de découverte de soi et joue également un rôle dans le dépassement des clivages sociaux qui déterminent l'individu. Le contact intime des corps des deux personnages de Herbert Lawrence est associé au contact d'éléments naturels, forêt, fleurs, pluie, et de ce contact naît un nouveau

⁴²⁰ En français : SPIELREIN S., « La destruction comme cause du devenir » (Extraits), art.cit. Première publication : « Die Destruktion als Ursache des Werdens », *Internationale Zeitschrift für Artztliche Psychoanalyse*, n°4, 1912, p. 465-503), la traduction intégrale, par Pierre Rusch, se trouve dans *Sabina Spielrein, entre Freud et Jung*, Ed. GUIBAL M., NOBECOURT J., Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 213 à 256. Sabina Spielrein, née à Rostov sur le Don, après avoir été la patiente de Jung devient la première femme psychanalyste et participe notamment aux séminaires du mercredi à Vienne, dans lesquels elle présente oralement son travail sur « la destruction comme cause du devenir » en 1911, avant de le publier de façon plus développée sous forme d'article en 1912.

⁴²¹ FREUD S., *Au-delà du principe de plaisir*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Payot et Rivages, 2010.

⁴²² LAWRENCE D., *Lady's Chatterley's lover*, Penguins, Harmondsworth, Mx, 1960. Première édition privée réalisée (en anglais) à Florence en 1928.

langage. Une transformation très semblable se produit lorsque Véra rencontre Tania dans la forêt, qu'elles échangent un baiser et se tiennent enlacées au milieu des herbes et des libellules et qu'elles se mettent à dialoguer. Un phénomène du même ordre se produit lorsque Véra prend dans ses bras, caresse et embrasse « Dacha la sourde », la petite servante laide et répugnante, qu'elle perçoit désormais comme une sœur.

Le livre de Herbert Lawrence n'a pu être publié en Angleterre qu'en 1960, après avoir été défendu avec succès lors d'un procès. Des universitaires, des écrivains ont témoigné des qualités littéraires de l'ouvrage et revendiqué la liberté de création artistique, et des pasteurs ont mis en avant les messages humanistes qui émanaient du texte, décrivant les rapports charnels comme une ouverture à l'autre et au monde, nullement en opposition avec la morale ou la croyance en Dieu. Certes, Simone de Beauvoir et à sa suite Kate Millet (de façon beaucoup plus radicale) ont souligné une valorisation omniprésente du phallus⁴²³, mais la réception du texte en Europe qui a été marquée pendant de longues années, par une indifférence des milieux littéraires, a en revanche été immédiatement favorable de la part de philosophes français comme Jean Wahl, Gaston Bachelard, Gabriel Marcel ou Gilles Deleuze, qui ont loué l'auteur pour sa poésie philosophique, ou le lien établi entre physique et métaphysique⁴²⁴.

Curieusement, cette dimension d'utopie amoureuse continue à faire des apparitions sous d'autres formes, par exemple dans les écrits d'un sociologue du XX^e siècle, Pierre Bourdieu. Après avoir longuement analysé le pouvoir des déterminations sociales y compris dans les relations amoureuses, Pierre Bourdieu s'interroge dans des écrits plus tardifs sur la puissance de l'émotion amoureuse, et sa capacité à « suspendre les effets de la domination »⁴²⁵. Non seulement il s'interroge sur les mécanismes qui tendent à « déshistoriciser » les

⁴²³ BEAUVOIR S. de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1993, première publication 1949 ; MILLET K. *Sexual Politics*, New-York, Avon Books, 1969. En français : *La politique du mâle*, traduit de l'anglais par Élisabeth Gille, Paris, Editions des Femmes, 2020.

⁴²⁴ Voir JANSOHN C. et MEHL D., (éd.), *The Reception of D.H. Lawrence in Europe*, London, Continuum, 2007, voir notamment pour la réception en France : KATZ-ROY G., « D.H. Lawrence in France : A Literary Giant with Feet of Clay », p.107-137.

⁴²⁵ BOURDIEU P., *La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998. Cité par Jean-Louis FABIANI, *Pierre Bourdieu, Un structuralisme héroïque*, Paris, Le Seuil, 2016, p.264.

relations entre les sexes et à produire des visions « éternisantes » et essentialistes, mais il relève l'existence d'émotions amoureuses capables de suspendre les stratégies de domination, travail de tous les instants et non coupure miraculeuse accomplie une fois pour toutes.

Zinovieva-Annibal, tout comme Herbert Lawrence et Pierre Bourdieu, est amenée à sa manière à s'interroger sur les liens entre le sentiment amoureux et les rapports sociaux. Elle observe des similitudes dans les processus d'assimilation et d'exclusion et constate elle-aussi un potentiel de dépassement de la domination sociale présent dans l'émotion amoureuse.

Chapitre 2.

« Je, nous et les autres »⁴²⁶ : revisiter les proximités et les distances

Zinovieva-Annibal, à la différence de beaucoup de ses contemporains, ne s'intéresse pas aux histoires sentimentales, aux mariages malheureux, aux adultères, elle observe les relations amoureuses comme laboratoire de l'identité. Et l'identité telle qu'elle la représente à travers ses personnages, est toujours constituée d'affects à tonalité amoureuse où la question des relations ne cesse de se poser, à l'opposé du personnage de Sanine que Mikhaïl Artsybatchev présente comme « un arbre solitaire poussé en plein champ »⁴²⁷.

L'attention portée aux sensations primaires comme le toucher, les sons, les voix renvoie d'ailleurs sans cesse à la perméabilité du moi, traversé par les autres. Comme le remarque Walter Ong dans son célèbre essai sur *Oralité et Ecriture* :

La vue isole, le son incorpore. Là où la vue situe l'observateur en dehors de ce qu'il regarde à distance, le son se déverse dans l'auditeur.⁴²⁸

Les personnages de Zinovieva-Annibal parlent très souvent d'une autre voix que la leur (*čuzim golosom*), murmurent, crient ou bien s'étranglent, ou encore reprennent les mots d'un autre. La parole, comme le dit Michel Eltchaninoff en analysant la prose de Dostoïevski, est

[...] le lieu d'articulation de la vie perceptive-affective et de la vie conceptuelle⁴²⁹.

⁴²⁶ Expression empruntée à LAPLANTINE F., *Je, nous et les autres*, op.cit.

⁴²⁷ ARTSYBACHEV M., *Sanine*, traduit du russe par Geneviève Dispot, op.cit., chap. I, p.19.

⁴²⁸ ONG W. *Oralité et Ecriture, la technique de la parole*, traduit par Hélène Hiessler, Belgique, Les Belles Lettres, 2014.

⁴²⁹ ELTCHANINOFF M., *Dostoïevski: le roman du corps*, Editions Jérôme Millon, Grenoble, 2013.

Zinovieva-Annibal donne une profondeur nouvelle à sa représentation de l'identité en écoutant le corps et en revenant à l'enfance et aux temps forts de la construction de la conscience de soi. « Je » (*Ja*) se constitue et se développe en lien avec les autres pronoms et bien évidemment en lien avec le « Tu » (*Ty*), qui est le partenaire révélé par la relation amoureuse. Zinovieva-Annibal explore le double visage de l'amour, possibilité d'expansion comme menace de destruction, et c'est vers ce centre d'intérêt qu'elle se tourne laissant ses contemporains débattre de l'androgynie, de la distinction entre amour physique et amour spirituel, ou de l'opposition amour/passion⁴³⁰.

L'auteure marque une différence radicale entre « Je /tu » et « nous / les autres », les expressions plurielles dans ses textes recouvrent le plus souvent des constructions globalisantes qui ne laissent pas de place au sujet libre et rejettent « les autres », « ils », dans une extériorité abstraite qui équivaut parfois à une autorisation de tuer.

2.1. Je /Tu, laboratoire de création et de destruction

Dans son ouvrage sur les femmes dramaturges de l'Âge d'argent, Maria Mikhaïlova souligne que Zinovieva-Annibal s'est intéressé à l'amour avec plus de largeur de vue que ses consœurs :

A l'évidence, Zinovieva-Annibal a observé toutes les variantes du sentiment amoureux : l'amour-passion, l'amour-aveuglement, l'amour-ivresse, l'amour-sacrifice, l'amour-compassion, et elle les a fait porter par des héros vivants et tourmentés.

Да, действительно Зиновьева-Аннибал проследила все возможные варианты любовного чувства: любовь-страсть, любовь-

⁴³⁰ Voir les auteurs déjà cités, pour l'androgynie : « Arifmetika ljubvi » (L'arithmétique de l'amour), in *GIPPIUS Z. V trex tomach*, t.3, *Neizvestnaja proza 1931-1939 godov* (*Gippius en 3 volumes*, t.3, *Prose inédite 1931-1939*), Rostok, SPb, 2002, pour la distinction « amour procréateur » (*rodovaja ljubov'*) et amour-Eros, « amour de la personne », « amour créateur » (*ličnaja ljubov'*) voir BERDJAËV N., « Metafisika pola i ljubvi », art. cit.

ослепление, любовь-упоение, любовь-жертвенность, любовь-сострадание – и наделила ими живых и мучающихся героев⁴³¹.

Cette largeur de vue lui vient sans doute de son intérêt pour la compréhension de soi, l'interrogation sur la possibilité d'être un individu libre, alors que la vie, telle que la montrent ses personnages, est un permanent élan amoureux. Cet amour, quelles qu'en soient les formes, amitié, compassion, passion, dévotion, l'auteure en souligne toujours la dimension sensuelle, corporelle... et le danger.

Là, où la plupart de ses contemporains, Vladimir Soloviev, Nikolai Berdiaev, Vassili Rozanov et même Zinaïda Guippius⁴³², maintiennent une distinction radicale entre l'amour physique (associé à la reproduction) et l'amour spirituel, Zinovieva-Annibal tente de penser une énergie à la recherche d'attachements extrêmement divers y compris spirituels, mais capable aussi de détruire.⁴³³ La plupart des philosophes et écrivains qui dissertent sur Eros critiquent la religion chrétienne pour son mépris du corps, mais continuent finalement à penser dans le cadre de la dualité âme/corps.

Dans *Bestiaire tragique*, Zinovieva-Annibal prend précisément pour thématique la construction progressive de l'identité d'une petite fille, et ses récits sont pour la plupart des rencontres amoureuses qui s'annoncent dans leur titre : *Les Oursons*, *Jouria*, *Les Loups*, *Dacha la sourde* etc... Lorsqu'ils se

⁴³¹ MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka*, op.cit., p.17.

⁴³² Voir SOLOV'EV V., « Smysl Ljubvi », art.cit. ; BERDJAEV N., « Metafizika pola i ljubvi », art.cit.; ROZANOV V., *Temnyj lik. Metafizika xristianstva*, 1909. Voir en français *Les hommes de la clarté lunaire*, auteur secondaire CONIO Gérard, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004 ; les textes de Zinaïda GIPPIUS sont plus tardifs, voir « Arifmetika ljubvi », art.cit.

⁴³³ Voir notamment STONE J., "Exploring the Body Shameful: Solov'ev, Sologub, and Original Sin", *Studies in Slavic Cultures* n°3, éd. Helena Goscilo, Pittsburgh PA., University of Pittsburgh, 2002. Jonathan Stone rappelle la position originale de la religion orthodoxe quant au statut du corps : « For the orthodox, the body is not overburdened with shame and sin that it serves as nothing more than a reminder of the transgression for ever haunting humankind. Humans can still return to some semblance of their Edenic condition and, furthermore, can do so in their bodies, in their flesh and in this lifetime. Accordingly, the goal of deification should be the purpose of all faithful orthodox practitioners. » Jonathan Stone insiste notamment sur la position de Solov'ev qui tente de sauver l'acte sexuel, l'amour physique de l'ascétisme en pensant l'union des corps comme un dépassement de la différenciation sexuelle et plus largement comme une tension vers l'unité divine, la totalité.

situent dans la petite enfance, les récits donnent une large place à la relation de Véra avec sa mère, un lien qui se passe des mots, comme ce soir de grande inquiétude :

Je me glissai hors de mon lit. Dans l'obscurité [...] Je me dirigeai vers la chambre de ma mère en suivant le long couloir. Ma mère m'expliquera. [...] Maman peut me sauver de tout [...] Elle ne me renvoya pas dans la chambre d'enfant, seule à travers le long couloir. Elle me fit allonger à côté d'elle. J'étais entourée de chaleur, de tendresse [...]. Et je m'endormis ainsi.

Я сползла с постели. В темноте [...] Пробиравалась длинным коридором к матери. Мать скажет. [...] Мама может от всего спасти [...] Она не пустила меня одну назад через длинный, темный коридор в детскую. Она уложила меня возле себя. Было тепло и ласково. [...] И я заснула так⁴³⁴.

La mère parle mais ce ne sont pas les mots qu'elle prononce qui apaisent l'enfant, leur sens viendra après, ce qui compte c'est leur musique et la chaleur du contact. *Les Anneaux* évoquent également, ces échanges très sensuels mère – enfant, notamment au moment où Aglaïa veut rejoindre Alexeï dans la mort et demande à Vania de porter un message à ses trois enfants :

Aglaïa : [...] Ah, demande-leur de me pardonner ma faiblesse ! [...] Embrasse les mains d'Alexeï, et celles de Véra, comme moi-même je les embrasserais. Et Olia, ma petite, prends-la dans tes bras et serre-la contre ta poitrine, et embrasse-la, embrasse-la, oui comme si c'était moi qui la serrais... Ah, elle ne se souviendra pas de sa mère, ah, je lui aurais tout dit dans un baiser, j'aurais pu ... tout lui dire ! [...]

Vania : [...] (*Il renifle*) Une odeur sacrée, celle de la mère. Je l'ai peu sentie... étant orphelin.

Аглая : [...] Ах, проси их простить мне мою слабость ! [...] Ты у Алексея руки целуй, и у Веры, как я бы целовала. А Олю, маленькую, в руки возьми и прижим к груди и целуй, целуй, да как бы прижала... Ах, она не запомнит своей матери, ах, я бы все ей сказала, в одном поцелуе, все сумела бы... сказать ! [...]

Ваня : [...] (*Нюхает*) Один святой запах – мать. Мало слышал...сирота⁴³⁵.

⁴³⁴ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Medvežata*, p.12.

⁴³⁵ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Kol'ca, op.cit.*, p.207..

L'enfant auquel Zinovieva-Annibal donne vie dans *Bestiaire tragique* se sent d'abord comme confondu avec les autres, sa mère et ses chers animaux. Comme le dit Jean Laplanche, cité par Cathy Caruth :

The problem for the human sexual being is to have a first-me possession. That is, to build an ego starting from too much otherness. [...] there is no problem for me of rebuilding the external world, starting from something internal⁴³⁶.

Cette façon de comprendre la construction de la conscience individuelle, mise à jour dans les récits de *Bestiaire tragique*, est totalement originale dans la littérature russe, comme le remarque Maximilian Volochine :

[...] ni Aksakov, ni Tolstoï, ni Dostoïevski n'abordent son contenu essentiel (le contenu d'une âme d'enfant) – cette douloureuse et violente libération de la conscience diurne hors du jeu du sein maternel.

[...] ни Аксанов, ни Толстой, ни Достоевский не касаются в эго сущности – этого болезненного и насильственного высвобождения дневного сознания из материнского лона игры⁴³⁷.

Les moments de fusion de Véra avec sa mère, décrits dans les premiers récits, font place à une prise de distance souvent douloureuse, parfois à une inquiétude sur le pouvoir que possède la mère de pénétrer les pensées et les désirs les plus intimes de sa fille pour mieux la façonner selon ses vœux. Un basculement se produit lorsque sa mère décide de l'envoyer au collège en Allemagne. La distance s'accroît encore lorsque Véra reçoit une lettre de sa mère à laquelle elle doit répondre. Après ne l'avoir lue qu'à moitié, elle décide d'interrompre la correspondance :

Qu'est-ce qu'écrit maman ? Que lui écrire ? Pourquoi s'intéresse-t-elle à ce qui n'est pas moi ? Je n'ai pas de pensées, et pas d'amour non plus.

- Что пишет мама? Что ей писать? Какое ей дело до того, что не мое? Мыслей нет у меня, но нет и любви⁴³⁸.

⁴³⁶ CARUTH C., « An Interview with Jean Laplanche », Emory University, 2001. Disponible via URL : <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2caruth.txt>

⁴³⁷ VOLOŠIN M., *Sobranie sočinenij*, op.cit., p. 568.

⁴³⁸ *Ibidem*, p.121.

Les élans d'affection de Véra envers les animaux sauvages participent des attachements libérateurs, la petite fille ressent une grande proximité avec les bêtes, elle s'identifie à elles, respire les mêmes odeurs et s'enfouit dans la végétation en imitant leurs mouvements :

Je tombe dans les aiguilles tièdes et résineuses. Je me roule dedans, cul par dessus tête, ensuite j'y enfouis mon visage, je respire et cela m'emplit de joie.

Je rampe dans les aiguilles glissantes, comme une bête sauvage, jusqu'à l'herbe. Maintenant la princesse est une bête sauvage. Une renarde ? Une taupe ? Un blaireau ? [...] Des framboises. Des framboises sauvages. Des framboises sauvages de la forêt ! La Princesse-bête sauvage en rampant plus loin, a rampé sous les buissons de la forêt qui sentent la framboise. Ces bêtes se nourrissent de framboises des bois. Elles se tiennent comme moi en ce moment, sur leurs pattes de derrière, et avec celles de devant elles cueillent des baies, et s'en bourrent la bouche.

Падаю в теплую смолистую хвою. Валяюсь в ней, трусь спиной и обнаженной головой, потом зарываю лицо, и дышу, и радуюсь. Доползаю по скользкой хвое диким зверьком до травы. Теперь царевна зверек. Лисичка? Кротик? Барсук? [...] Малина. Дикая малина. Дикая лесная малина! Зверек-царевна, ползя дальше, подполз к кустикам лесной, пахучей малины. Эти звери питаются лесной малиной. Они становятся так на задние лапы, как я теперь, и передними срывают ягоды, набивая ими рот⁴³⁹.

La proximité que Zinovieva-Annibal suggère avec le sauvage prend aussi des accents nietzschéens, elle inclut la haine et la terreur, par exemple lorsque Véra ressent dans tout son corps et son visage une identité d'émotions avec un loup mutilé, enfermé dans une cage par des chasseurs :

Le loup serre le bâton dans sa gueule, avec ses dents, et ses yeux sont là, tout près de mon visage appuyé sur la grille. Je vois le blanc, dans le coin de ses yeux. Il est tout sanguinolent. Ses pupilles sont fixées droit dans les miennes. Se terrent dans ce regard une douleur insupportable, une haine furieuse, une tristesse et une terreur ultime, désespérée qui ne veut pas lâcher prise. Ces pupilles m'ont ensorcelée et moi aussi, comme lui, je montre les dents en les tenant serrées, et mes yeux dont les larmes ont séché restent fixés sur ces pupilles sauvages. Je sens ma propre grimace. Ma peau est tendue à l'extrême. Je sens avec mes

⁴³⁹ ZINOV' EVA-ANNIBAL L., *Trağıčeskij zverinec, op.cit., Les*, p. 74-75.

oreilles⁴⁴⁰ mon visage de loup, répugnant, plein de haine, de terreur et de douleur, avec ses pupilles et ses lèvres retroussées...

Зубами волк закусил палку во рту, и совсем близко к моему притиснувшемуся к решетке лицу -- его глаза. Я вижу в их углах белок. Он весь кровавый. Зрачки напряжены, прямо в мои зрачки. В них стиснулась несносная боль, яростная ненависть, тоска и последний, безнадежный, остановившийся ужас. Эти зрачки заколдовали меня, и я, как он, стиснула зубы, оскалив их, и напрягла дикие зрачки высохших от слез недавних глаз. Я слышу свою гримасу. Кожа сухо натянулась. Я ушами слышу свое противное волчье лицо, с ненавистью, ужасом и болью в зрачках и в растянутых губах...⁴⁴¹

Les élans d'affection pour les animaux allant jusqu'à l'identification apparaissent souvent au premier plan dans les récits du jeune âge, mais Zinovieva-Annibal montre la multiplicité des émotions amoureuses que ressent l'enfant et qui la portent tantôt vers un jeune aristocrate chasseur de loup, tantôt vers l'infirmière du village, ou encore la fille du pope, sans compter les nombreuses gouvernantes auxquelles elle déclare son amour mais qui ne s'empressent pas d'y répondre. Et puis il y a un jour la rencontre avec Tania dans la forêt et l'échange d'un baiser :

Nous mangeons et nous nous regardons à nouveau dans les yeux... cette fois avec tendresse et assurance, nos têtes sont cachées par les hautes tiges des herbes légères qui nous surplombent, et leurs grappes empanachées, lilas et or, chatouillent nos fronts de leurs caresses. Nous sommes rassasiées, et la volupté des chatouillis de ces grappes gonflées se répand dans nos corps et rend les yeux de ma Tania brillants et humides.

Elle me regarde et soudain elle met ses bras autour de mon cou, ses lèvres rouge sombre, comme des fraises mûries au grand soleil, se pressent douces et fermes sur les miennes. Soudain un sentiment nouveau, jamais éprouvé, produit un choc dans mon cœur, mes pensées, heurta chaque goutte de mon sang contre chacun de mes vaisseaux pleins de vie [...]

Едим и смотрим снова друг другу в глаза... уже с ласкою и уверенностью, укрытые выше головы высокими стеблями легких трав, и лилово-золотистые, перистые их кисти щекотят, лаская, наши лбы. Мы сыты, и нега щекочущих пушистых кистей переливается по телу и влажно блестит в глазах моей Тани.

⁴⁴⁰ La traduction surprenante renvoie au double sens en russe du verbe *slyšat'* qui signifie à la fois sentir et écouter. Cette impression de sentir avec les oreilles renvoie également à l'écoute-corps de Zinov'eva-Annibal, à sa façon de rendre sensibles des sensations confuses, archaïques auxquelles tout le corps contribue.

⁴⁴¹ *Ibidem, Volki*, p. 25.

Она смотрит на меня, и вдруг ее руки обвивают мою шею, и темно-красные, как переспеваящая на солнцепеке земляника, губы нажимаются мягко и плотно на мои губы. И вдруг новое чувство, неиспытанное, ударило мне в сердце, в мозг, каждую кровинкою стукнулось о каждую живую жилку мою [...] ⁴⁴².

C'est à travers ces élans amoureux que s'élaborent le « Je » et le « Tu », la révélation d'un semblable, comme moi, très proche mais pas identique, autre (*drugoj*).

La rencontre, dans les textes de Zinovieva-Annibal, a toujours un caractère sensuel et privilégie le toucher à travers lequel l'auteure fait percevoir une relation très particulière à autrui, proche de celle que décrit Emmanuel Lévinas lorsqu'il parle de la caresse :

[...] la caresse ne vise "ni une personne ni une chose". Elle fait naître un entre-deux, un monde intermédiaire, où chacun, à la fois touchant et touché, n'est plus exactement soi-même, sans être pour autant devenu autre. Consistant "à ne se saisir de rien", la caresse se contente d'effleurer. [...] La caresse ne saisit pas autrui, elle ne saisit que ce qui toujours de lui m'échappe en promettant de se laisser saisir, différant indéfiniment le geste de saisie d'autrui, qui demeure étranger à toute tentative de réduction au même ⁴⁴³.

Emmanuel Levinas voit dans la caresse un mode d'être du sujet où la relation sujet/objet s'efface, il définit le mouvement de la caresse comme un renoncement du moi à son ipséité allant vers la confusion avec le toi. Il revient lui aussi aux origines, à l'apparition d'autrui qui fonde en même temps l'ipséité du « je », et « cette ouverture du je sur autrui [dit-il] – nous l'appelons la sexualité du je » ⁴⁴⁴.

Zinovieva-Annibal fait ressentir ce type de rapport dans ses descriptions littéraires et parfois certains personnages tentent de l'exprimer, telle qu'Aglaïa par exemple quand elle évoque une rencontre amoureuse dans *Les Anneaux* et la compare à un accouchement. Lorsque Zinovieva-Annibal choisit le mot « accouchement » elle entend souligner la part active du sujet qui travaille sous

⁴⁴² *Ibidem*, Kornouxij čalij, p. 80.

⁴⁴³ DROIT RP., « Le toucher de Lévinas ou l'énigme de la caresse », *Le Monde des Livres*, 20 août 2009, à propos de *Totalité et infini*.

⁴⁴⁴ LEVINAS E., *Lévinas Volume 3, Éros, littérature et philosophie : essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, Paris, Bernard Grasset, 2013, p.177.

l'impulsion de la rencontre à une transformation de lui-même. Cet élan de vie, cette transformation possible de chacun, se manifeste avec la plus grande intensité dans l'amour pour un seul (*ljub'ov' k odnomu*) qui est étroitement associé à la sexualité et occupe une place particulière dans la construction de l'identité. Zinovieva-Annibal ne se conforme pas à la représentation traditionnelle de l'identité féminine où l'amour maternel tient une place privilégiée, apportant une complétude à l'identité. La voix d'Aglaïa pose clairement la distinction et elle confie ses trois enfants à un proche tandis qu'elle choisit de partir pour suivre Alexeï :

Ah les enfants ! C'est un autre amour. Je n'aime pas mes enfants en moi, mais en eux. Tu comprends, pour leur vie, longue, grande, j'espère... belle, fertile. C'est une sorte d'amour et celui-ci [l'amour pour Alexeï] en est une autre...

А, детей! То другая любовь. Я детей не в себе люблю, а в них. Ты понимаешь, для их жизни, долгой, большой, надеюсь -- прекрасной, плодотворной. Это одна любовь, а та -- другая...⁴⁴⁵

Parmi les héroïnes de Zinovieva-Annibal on trouve des jeunes mères, mais aussi des jeunes femmes sans enfants, d'autres dont les enfants sont morts, et la thématique centrale pour la construction de soi est clairement celle de la relation à deux et de ses formes multiples, unité stimulante de deux « je », dissymétrie de type Pygmalion, miroir, etc.

Zinovieva-Annibal éclaire cette problématique de l'amour liée à celle de l'identité en avançant à tâtons ; elle mêle dans ses premiers textes, comme *Les Anneaux*, des observations très concrètes et les réflexions théoriques d'Ivanov sur l'amour universel élaborées par Ivanov lui-même⁴⁴⁶. Dans les textes ultérieurs, notamment les parodies, elle approfondit davantage sa propre expérience et insiste à la fois sur le miracle Je/Tu, l'expansion qu'il procure, et sur les dangers qu'il fait courir à l'identité :

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p.140.

⁴⁴⁶ Voir la préface déjà citée publiée par Ivanov dans *La Balance* avant les représentations du drame sur scène, et ses développements sur l'amour pour un seul (*ljubov' k odnomu*) distingué de l'amour universel (*vselenskaja ljubov'*).

How are we to love - Zinovieva-Annibal seems to ask - without destruction⁴⁴⁷ ?

Voilà la question que Jane Costlow, traductrice de *The tragic Menagerie*, place au centre de l'œuvre.

Zinovieva-Annibal, à l'instar du père de la psychanalyse qui revient à l'enfant pour mieux comprendre la psyché de l'adulte⁴⁴⁸, renouvelle avec le personnage de Véra les propos habituels qui décrivent les affres de l'amour entre adultes. Elle montre avec acuité les élans de joie partagée et aussi toute la cruauté dont l'enfant (l'être humain) est capable :

Zinovieva-Annibal presents as many scenarios of disjuncture and destructions as of epiphanic merging⁴⁴⁹.

Le critique Youli Aïkhenvald, au moment de la publication de l'ouvrage, souligne la rupture créée par Zinovieva-Annibal dans la représentation de l'enfance, mais y voit une falsification émanant d'une femme d'âge mûr à l'imaginaire trouble...une « désaxée » (*izlomannaja ženščina*) :

[...] (ce livre) se présente comme des souvenirs d'enfance et d'adolescence -non pas avec cette naïveté et cette pureté qui donnent leur charme aux pages inflétrissables de Tolstoï, mais réfractés par l'âme étrange, désaxée, pas vraiment sincère d'une femme contemporaine.

[...] представляет (эта книга) собой воспоминания детства и отрочества, - но не в той наивности и чистоте, которые придаются очарование неблекнущим страницам Толстого, а преломившиеся через странную, изломанную, не совсем искреннюю душу современной женщины⁴⁵⁰.

Zinovieva-Annibal choisit un processus narratif qui lui permet de jouer sur plusieurs registres, elle élabore des situations qui mettent à jour la violence

⁴⁴⁷ COSTLOW J., « Introduction », in ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *The Tragic Menagerie*, op.cit., p.XX.

⁴⁴⁸ FREUD S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, op.cit., première publication 1905.

⁴⁴⁹ COSTLOW J., « Introduction », in ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *The Tragic Menagerie*, op.cit., p XX.

⁴⁵⁰ AJXENVAL'D J., « "L. Zinov'eva-Annibal, *Tragičeskij zverinec*". Rasskazy », art.cit., p. 147.

et les pulsions effectivement à l'œuvre chez un enfant et ces mêmes situations trouvent des répliques dans la vie d'adulte familière au lecteur.

Véra fait l'expérience de son goût pour la domination, du versant destructeur de ses élans. Il lui arrive de mettre une camarade de pension à la torture et de ressentir du plaisir à sa souffrance, par exemple lorsqu'elle convie Gertrude à un rendez-vous nocturne où elle va se retrouver piégée en témoin des caresses et baisers échangés par Véra avec une autre. Elle peut aussi oublier, passer à autre chose, comme l'expérimente la jeune grue Jouria laissée sans boisson ni nourriture dans l'orangerie, morte de faim après avoir été tant aimée. L'amour peut aussi tuer à force de soins attentifs, comme l'expérimente ce lapin abondamment aspergé de poudre anti-puces. Véra découvre également qu'elle peut tomber amoureuse d'un « monstre » (*čudovišče*) :

J'étais tombée amoureuse du monstre. Il me semblait qu'il était revêtu d'une armure. Et dans le trouble silencieux de l'eau marécageuse, où s'amassaient et s'entrechoquaient sans but les têtards mollassons, stupides et totalement sans défense, lui seul, précis, fort, rapide, régnait de manière absolue sur les vies. Il se nourrissait, en régnant. Et moi, je méprisais les têtards.

Я полюбила чудовище. Оно казалось мне в панцирь одетым. И в беззвучной мути болотной воды, где толпились и толкались зря мягкотелые, бестолковые, совершенно беззащитные головастики, оно одно, четкое, сильное, стремительное,-- властвовало безусловно над жизнями. И питалось, властвуя. И я презирала головастиков⁴⁵¹.

Cet animal qui a déjà été évoqué dans ce travail⁴⁵², Véra l'a pêché dans un marécage, l'a installé dans un bocal dans sa chambre, et il a progressivement tué tous les têtards dont l'enfant attendait la transformation en petites grenouilles vertes. Véra a observé la façon dont il les serrait dans ses pinces et les vidait de leur substance, ne laissant qu'un lambeau de peau ; mais elle aime ce monstre, sa puissance, sa violence. Elle le laisse aller jusqu'au bout de son œuvre de destruction, mais programme sa mort. L'amour ressemble parfois à du vampirisme, comme le déclare Anna dans *Les Anneaux* en parlant de sa relation avec son premier mari :

⁴⁵¹ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Čudovišče*, p. 55.

⁴⁵² Voir thèse Partie II, 1.4.p.119..

J'étais poussée vers lui. J'étais comme morte, et il devait me réanimer. C'est vrai, pour moi l'amour est toujours ainsi. J'attendais. Et c'est lui qui de cette morte a tout enflammé en moi. Il me semblait que je buvais sa flamme et que cela me donnait la vie.

Меня толкало к нему. Я была, как мертвая, и он должен был оживить. Верно, так всегда любовь у меня. Я ждала. Он же от этой мертвой во мне весь пламенел. Мне казалось -- я пью его пламя, и это дает мне жизнь⁴⁵³.

Plaisir aussi de se perdre dans la fusion, d'être aspirée comme le sont les futures grenouilles et digérée. Aglaïa, dans *Les Anneaux*, n'est pas loin dans ses moments de souffrance d'exprimer sa propre dissolution :

Je ne me souviens pas de moi avant lui, comment j'étais. Est-ce que j'étais seulement ? Je suis lui. Tout entière en lui. [...]. Je sens même que son corps devient le mien.

Не помню себя до него, какая была. Была ли вообще? Я-он. Вся в нем. (...) Я чувствую даже, что его тело становится моим⁴⁵⁴.

De même Vania, premier mari d'Aglaïa qui revient vers elle après l'avoir quittée et lui déclare sa totale soumission :

Tu sais ? Je suis ton chien. J'ai été ignoble, maintenant je suis revenu à moi. Je suis ton chien fidèle.

Знаю-ли? Я-твой пес. Я был гадок, тепер пришел я в себя. Твой пес тебе верен⁴⁵⁵.

Au fil des textes, un grand nombre de personnages dessinent un paysage amoureux bien différent de la carte de *Tendre* de Madeleine de Scudéry⁴⁵⁶, et ce parcours commence dès le plus jeune âge. Les possibilités de domination, de destruction, sont multiples. Zinovieva-Annibal en décrit de nombreuses, et déploie notamment dans *L'Âne chantant*, des cortèges de couples, de triades, qui gravitent autour des personnages principaux, se poursuivent les uns les autres, énamourés, éperdus, égarés. Mais, bien qu'errant dans les tourbillons de

⁴⁵³ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Kol'ca*, op.cit., p.154.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p.140.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p.182.

⁴⁵⁶ SCUDERY de M. *La carte de Tendre* a été publiée en 1654 dans *Clélie, histoire romaine* (roman en dix tomes). Madeleine de Scudéry (1607-1701) auteur à succès de nombreux romans, a également écrit une *Histoire de Sapho*.

l'amour, de la passion, Zinovieva-Annibal les positionne comme vivants tandis que ceux qui, à l'exemple du médecin Pouchtchine des *Anneaux*, restent sur la rive, sont des morts-vivants.

2.2. Affaire de genre ?

Zinovieva-Annibal donne à voir cette thématique de l'amour comme universelle, concernant aussi bien les hommes que les femmes, auxquels elle donne tour à tour la parole et qui sont pris les uns comme les autres dans des rapports de domination/soumission. Elle pose toutefois à sa manière la question du genre à travers des situations, des descriptions qui déconstruisent les habitudes et suscitent le questionnement, tout comme elle le fait à propos de l'abject et de son association au féminin.

Zinovieva-Annibal décrit en effet des moments qui révèlent entre les partenaires une profonde dissymétrie fondée sur la catégorie sexuelle. Elle profite notamment du ton parodique qu'elle a choisi dans *L'Âne chantant* pour présenter des comportements particulièrement violents conformes aux rôles sociaux. Elle décrit par exemple le groupe d'amis qui entourent le poète Ligueï comme des hommes vaniteux, fiers de leur position sociale et capables de s'autoriser, en chemin vers Athènes, à poursuivre deux jeunes femmes isolées dans une forêt et à se battre à qui les possédera le premier. L'un d'eux, Baratron est tellement pressé qu'il embrasse l'une tandis qu'il précipite l'autre à terre (*žadnij Baratron odnu celuet, druguju pritonul k zemle*). Le poète ne se comporte pas mieux ; il utilise son art comme instrument de domination et entraîne l'une d'elle (Elena) sans ménagement derrière les buissons :

[...] Aujourd'hui je suis amoureux de toi
Que tu m'aimes ou non,
Tu m'appartiens tout entière - je suis poète.
(*Il enlace Elena*) Ne résiste pas. Toutes les nymphes obéissent à ma flûte. (*Il entraîne Elena derrière les buissons*).

[...] Ныне я в тебя влюблен
Любишь ты меня иль нет -
Все мое, ведь я – поэт.

(Обнимает Елену.) Не противься. Моей флейте покорны все нимфы.
(Увлекает Елену за кусты)⁴⁵⁷.

Quant aux deux jeunes femmes, Guermia et Elena, elles sont tournées en ridicule comme victimes consentantes, uniquement préoccupées de trouver un « amoureux », prêtes à en changer si nécessaire et à lui jurer le même amour⁴⁵⁸. Passives, elles ne savent que pousser des cris, et lorsqu'elles ont la possibilité de prendre leur liberté elles se hâtent de retourner vers leur servitude habituelle, ce qui leur vaut la qualification d'ânesses domestiquées (*ručnye oslicy*). Caricature, dévoiement d'une relation Je/Tu, par la pression des modèles sociaux, telles sont « les habitudes », contre lesquelles Zinovieva-Annibal choisit la révolte.

En revanche, alors qu'à cette époque l'homosexualité est durement réprimée dans de nombreux pays du monde occidental, comme en témoigne le procès d'Oscar Wilde à Londres en 1895, Zinovieva-Annibal considère ces liens comme une des figures possibles des relations amoureuses, sans connotation négative. Dan Healey rappelle d'ailleurs qu'en Russie à cette époque règne une certaine tolérance dans les mœurs et les pratiques à l'égard de l'homosexualité (du moins masculine)⁴⁵⁹, mais celle-ci reste presque totalement absente de la littérature « savante » où elle n'apparaît que sous des formes métaphoriques. En publiant la même année *Les Ailes et Trente-trois Monstres*, Mikhaïl Kouzmine et Zinovieva-Annibal sont des novateurs et suscitent d'ailleurs l'indignation de

⁴⁵⁷ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Pevučij osel*, op.cit., p.224.

⁴⁵⁸ La référence à *Così fan tutte*, composé par Mozart en 1790 sur un livret de Lorenzo da Ponte, est évidente, d'autant que Zinovieva-Annibal a pratiqué l'art lyrique pendant plusieurs années en Italie et à Paris.

⁴⁵⁹ HEALEY D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago ILL., University of Chicago Press Books, 2001. Dan Healey rappelle par exemple que l'Eglise Orthodoxe punissait la sodomie du même châtement que l'adultère. L'homosexualité (tarifée) était pratiquée par les cochers, le personnel des bains, etc.

Grigori Novopoline qui souhaite que la littérature continue à jouer son rôle de guide pour le peuple⁴⁶⁰ et s'inquiète de l'influence de ce genre de textes :

Une énergique propagande des anciens idéaux épicuriens a commencé, alors que ceux-ci, semblait-il, avaient été enterrés depuis longtemps en raison de leur partialité, de leur inadéquation à la nature de l'intelligentsia russe, aux tâches qui lui incombent en partage, à sa mission historique, et enfin aux conditions générales de la vie russe. [...] L'élément pornographique issu de la rue et de la littérature des arrières-cours a fait irruption dans l'art littéraire et a inséré une page souillée dans son histoire sans taches et pleine de souffrances.

Началась энергичная пропаганда старых эпикурейских идеалов, казалось, давно уже похороненных и по своей односторонности, и по своему несоответствию и натуре русской интеллигенции, и выпавшим на ее долю задачам, и ее исторической миссии, и, наконец, общим условиям русской жизни. [...] Порнографический элемент с улицы и задворков письменности ворвался в художественную литературу и вплел грязную страницу в историю ее незапятнанной и мученической жизни⁴⁶¹.

La différence de points de vue des deux auteurs est néanmoins radicale. Mikhaïl Kouzmine dans son roman se fait l'écho des débats qui animent la société russe concernant l'amour et la sexualité⁴⁶². Il présente quelques conceptions courantes énoncées par différents personnages, notamment le vieux croyant qui prêche l'amour de Dieu, fiable et éternel, et rejette les attachements illusoirement éphémères, en totale opposition avec une femme veuve de trente ans qui cherche le bonheur dans cette vie et exalte les relations charnelles et le plaisir. Mikhaïl Kouzmine met en avant la découverte par son héros, le jeune Vania, de l'amour entre hommes, auréolé d'un label antique et esthétique : « Nous sommes des Héllènes : le monothéisme intolérant des Juifs

⁴⁶⁰ SUBBOTINA G., *L'invention de soi dans la littérature romantique russe*, Thèse de doctorat Inalco, 2017, dactylographiée. L'auteure rappelle le Code de censure de 1828 stipulant que le but principal de la littérature est de former l'esprit du peuple. S'y ajoute le rôle de l'écrivain comme prophète, approche caractéristique des mouvements d'opposition russes depuis le XIXe siècle qui attendent de l'écrivain qu'il ne serve pas les intérêts du pouvoir actuel mais réfléchisse plutôt à l'avenir de la nation, aux changements nécessaires, à des perspectives de développement futur.

⁴⁶¹ NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v russkoj literature*, *op.cit.*, p. 116-117.

⁴⁶² XARER K., « "Kryl'ja" M.A. Kuzmina kak primer "prekrasnoj legkosti" » ((Les Ailes de M.A. Kouzmine comme exemple de "belle légèreté" »), in *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle*, édité par Léonid Heller, *Slavica Helvetica*, Peter Lang, Bern, 1992, p.45-55.

nous est étranger ». Contrairement à l'attrait de la chair lié à la descendance, l'amour entre hommes n'a d'autre but que lui-même :

A chaque pas nous rencontrons des miracles autour de nous : il y a des muscles, des tendons dans le corps humain que l'on ne peut voir sans frémir. Et assimiler la notion de beauté à la beauté de la femme ne relève pour un homme que de la concupiscence vulgaire, et est loin, fort loin de l'idée du beau véritable. Nous sommes des Hellènes, des amants du beau, des bacchantes de l'avenir.

Чудеса вокруг нас на каждом шагу: есть мускулы, связки в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть! И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являют только пошлую похоть, и дальше, дальше всего от истинной идеи красоты. Мы – эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни⁴⁶³.

Mikhaïl Kouzmine parle des corps masculins en les esthétisant et exprime à l'inverse son dégoût pour le corps féminin, rejoignant les conceptions qui différencient radicalement amour spirituel et amour générationnel, mais il ménage une place ambiguë au plaisir sensuel comme « naturel », venant de Dieu.

Mikhaïl Kouzmine fait partie des familiers de la Tour, il est membre du Gafiz dans lequel il porte le surnom d'Antinoüs,⁴⁶⁴ choisi par Zinovieva-Annibal qui n'attribue à ce personnage aucune valeur positive si ce n'est la beauté du corps. Dans ses textes parodiques, l'auteure montre qu'elle ne souscrit pas à la vision idéalisante de l'amour entre hommes ; c'est d'ailleurs un des thèmes prédominants de *L'Âne chantant* dont la parodie ne concerne pas, de façon plus générale, la relation amoureuse entre personnes du même sexe.

Zinovieva-Annibal choisit de parler à plusieurs reprises de l'amour entre femmes, et le point de vue qu'elle développe s'éloigne étonnamment des représentations de son époque où cette relation est la plus décriée et même souvent niée dans sa dimension sexuelle. Dès 1904, elle publie la critique du

⁴⁶³ KUZMIN M., *Kryl'ja*, 3^{ème} édition, Petropolis, Berlin, 1923. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0270.shtml. Pour l'édition française KOUZMINE M., *Les Ailes*, traduit par Bernard Kreise, Toulouse, Editions Ombres, 2000, p.44.

⁴⁶⁴ ŠIŠKIN A., « Le Banquet platonicien et Soufi à « la Tour » pétersbourgeoise... », art.cit., p.15-79. Antinoüs, jeune homme d'une grande beauté était l'amant de l'empereur Hadrien.

Choix de la vie de Georgette Leblanc, dont elle a dû prendre connaissance lors de ses séjours à Paris qui l'ont par ailleurs certainement familiarisée avec la tolérance à l'homosexualité, notamment entre femmes. Zinaïda Guippius qui elle aussi fréquente le milieu intellectuel parisien développe un point de vue très différent qu'Olga Blinova nomme une « désapprobation militante »⁴⁶⁵.

L'interrogation centrale de Zinovieva-Annibal, que Jane Costlow formule par l'expression « aimer sans détruire », peut également s'énoncer de la façon suivante : comment faire exister une relation Je/Tu où chacun continue à être et à se développer ? Cette question, l'auteure la pose précisément à la relation amoureuse entre deux femmes et suggère, dans *Trente-trois Monstres*, qu'elle peut relever d'un rapport Je/Tu spécifique. La jeune héroïne sans nom exprime en ces termes ce qu'elle ressent dans le regard de sa compagne Véra :

[...] dans ses yeux, dans leur éclat bleuté s'alluma le désespoir... [...] je me vis encore une fois. Authentique, unique, moi-même, déjà perdue là-bas sur ces toiles qui m'avaient donné une existence.

[...] И в её глазах, в них каким-то синим блеском зажглось отчаянье... [...] я увидела себя ещё одни раз. Настоящую, единственную, себя, уже потерянную там, на этих осуществивших меня холстах⁴⁶⁶.

Dans les yeux amoureux de Véra, l'héroïne se voit comme un être singulier, authentique, et elle oppose ce regard, miroir capable de la refléter dans sa singularité, au regard des peintres, maintenant figé sur des toiles où elle est représentée en madone ou en amante. Ces images qu'elle qualifie de « monstres », sont des stéréotypes, des abstractions qui n'atteignent pas la singularité.

De nombreux duos féminins sont présents dans l'œuvre de Zinovieva-Annibal, qui mettent en scène tantôt le « tu » de la rencontre amoureuse à l'exemple de Véra de *Bestiaire tragique* et de la jeune paysanne Tania embrassée dans la forêt, tantôt un « tu » qui exprime la proximité qui existe entre des sœurs, comme Véra et la servante Dacha ou bien son amie infirmière Maria

⁴⁶⁵ BLINOVA O., « L'homosexualité dans l'œuvre de Z. Guippius avant et après l'émigration », in ENDERLEIN E. et MIHOVA L. (éd.) *Ecrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 43-53.

⁴⁶⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridcat' tri uroda*, op.cit., p.160.

Frantseva, complice de son projet de changement de vie⁴⁶⁷. L'amour comme l'amitié relèvent également de l'élan vers l'autre, élan de vie où le corps et la sensualité ont toujours part.

Zinovieva-Annibal s'est décalée de la dualité âme/corps et elle n'adopte pas un point de vue moral quant à la constitution de l'identité et du rapport aux autres, elle est le plus souvent dans l'expérience, le concret, l'écoute des sensations et des émotions. Toujours lié aux autres, l'individu est animé de pulsions chaotiques qui mettent en danger la reconnaissance d'un « tu » à la fois distinct et semblable. Ces mêmes pulsions Zinovieva-Annibal les met à jour dans l'extrême violence des rapports sociaux.

2.3. Du « nous » meurtrier au « nous » nomade

L'œuvre de Zinovieva-Annibal est traversée par l'injustice sociale et l'oppression qui va jusqu'au « consentement meurtrier »⁴⁶⁸. Hormis dans la première nouvelle, ce thème n'apparaît pas au premier plan, mais il est présent dans presque tous les textes, sous forme d'image marquante, de situation fortement perturbante qui laisse une trace.

Zinovieva-Annibal a été le témoin direct dans son enfance de la mort de nombreuses familles de paysans privées de nourriture tandis que sa propre famille vivait dans l'aisance. La grande famine de 1891 dans le gouvernement de Samara a également marqué les mémoires, et plus d'un million de personnes auraient péri sans la mobilisation volontaire de la population (dont Léon Tolstoï) devant l'incapacité de l'Etat à assurer l'approvisionnement⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec*, *op.cit.*, *Gluxaja Daša*, p.31-47 et *Volja* p.133-137.

⁴⁶⁸ CREPON M., *Le consentement meurtrier*, *op.cit.*, Marc Crépon désigne par « consentement meurtrier » « tout accommodement avec la mort violente » et il décrit ce consentement comme inhérent à la condition humaine, en ajoutant : « Le propre du consentement à la violence est d'être toujours *sélectif* [...] on ne consent jamais au meurtre de tous », p.192.

⁴⁶⁹ HELLER M., *Histoire de la Russie et de son empire*, *op.cit.*, p.859.

Dans ses textes, Zinovieva-Annibal utilise le pronom « nous » d'une façon particulière ; il est le plus souvent prononcé par les représentants de l'autorité familiale, les éducateurs lorsqu'ils veulent marquer les distances entre les siens (*svoi*) et l'autre-étranger (*čužoj*). L'auteure n'utilise pas la catégorie du « Nous » pour signifier la réunion du « Je » et du « Tu », qu'elle nomme plus volontiers dyade (*dvoe*) et qui met en jeu l'individualité de chacun, dans un va-et-vient de fusion, identification, « je suis en toi » (*ja v tebe*), « tu es en moi » (*ty vo mne*) sans l'anéantir.

Le « nous », à l'inverse, désigne un groupe social refermé sur son identité dans une logique d'essence et de pouvoir comme le dit François Laplantine⁴⁷⁰. Ce « nous » en tant que totalité formée des siens (*svoi*) s'oppose à « ils », les étrangers (*čužie*) :

[...] c'est un énoncé performatif qui se fait passer pour *constatatif*⁴⁷¹.

Autrement dit, c'est la volonté de domination d'un groupe social qui se fait passer pour l'ordre de la nature. C'est le cas dans *Un Mal inévitable* quand la belle-mère sermonne sévèrement sa belle-fille, Léna, lorsque celle-ci manifeste un sentiment de compassion pour la nourrice qui vient d'apprendre la mort de son enfant :

Elena devint blanche, comme une morte. Elle se laissa tomber sur le divan et cacha son visage dans ses mains. Des larmes passaient à travers ses doigts (...) Un reproche mordant lui perçait la poitrine. Elle ne le comprenait pas, essayait de ne pas comprendre, mais ressentait avec douleur que sa tranquillité d'esprit ne se rétablirait pas de sitôt.

Елена побледнела, как смерть. Она опустилась на диван и закрыла лицо руками. Сквозь пальцы просачивалась слезы. (...) Едкий упрек сверлись ей грудь. Она не понимала его, старалась не понимать, но чувствовала с болью, что не скоро возстановиться ея душевное спокойствие⁴⁷².

Dès que Léna semble compatir, plusieurs voix sévères s'élèvent pour consolider la digue, exclure ces paysans, ces gens simples, (*mužiki, prostye ljudi*).

⁴⁷⁰ LAPLANTINE F., *Je, nous et les autres*, op.cit., chap.3, p.15.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p.21.

⁴⁷² ŠVARŠALON L. *Neizbežnoe zlo*, op.cit., p.137-138.

« Ils » ne font pas partie du « nous » et les catégories générales, abstraites, ne manquent pas pour signifier la distance. Elena se range à la parole de sa belle-mère et refuse d'écouter son corps.

A l'inverse, dans *Bestiaire tragique*, en écoutant son corps Véra découvre la réalité cachée derrière les mots-écrans. C'est ce qui se produit par exemple avec la petite servante Dacham grise et malingre, aux cheveux de paille et à l'odeur de foie de morue. Le renversement déjà évoqué à propos de l'abject et du dégoût liés au corps féminin comporte également une dimension sociale. Zinovieva-Annibal le révèle en décrivant les étapes de la transformation : Véra aperçoit un jour Dacha qui abandonne son balai et s'enfuit en sautillant joyeusement avec les bonbons qu'elle vient de dérober, comme elle l'avait fait elle-même quelques jours auparavant. Véra très émue et totalement déstabilisée, se demande : « Se peut-il que les servantes sautillent ? » (*Razve podgorničnye skačut*)⁴⁷³. Le lendemain elle guette Dacha, l'attrape, touche son bras et reste interdite en entendant le cri que pousse la captive. Ce hurlement est le sien, celui qui jaillit lorsque tout s'effondre en elle, lorsqu'elle subit une violence au-delà de toute réponse, par exemple lorsqu'elle apprend la mort de son âne adoré. Jusqu'à ce moment elle voyait Dacha totalement « autre », appartenant à la catégorie des « gens simples », et tout à coup Véra découvre une petite fille comme elle et dès ce moment, pour Véra, le "Tu" devient une évidence ainsi que le dialogue :

- Dacha, tu es une petite fille et moi aussi je suis une petite fille ! [...] Dacha tu as des mains et des yeux... tu comprends... Je suis comme toi. Regarde. Regarde. Je t'aime petite sœur ! [...] Je regardai comme pour la première fois. Pour la première fois je jetai un regard sur les gens et leur organisation, et je m'aperçus, je m'aperçus ainsi simplement et je compris ainsi simplement, je compris avec chacune des gouttes de mon sang d'être humain, que tout cela n'était pas la réalité, que c'était une construction des gens.

- Даша, ты девочка, и я девочка! [...] Даша у тебя ручки и вот глазки... ты понимаешь ... И у меня то же самое. Гляди, гляди, я тебя люблю, сестрица! [...] Я как в первый раз взглянула. В первый раз взглянула на людей и их устройство, и увидела, я так просто увидела и так просто поняла, каждую человеческою

⁴⁷³ ZINOV'eva-ANNIBAL L. *Tragičeskij zverinec, op.cit., Gluxaja Daša*, p. 43.

кровинкой поняла, что все это совсем не настоящее, что люди устроили⁴⁷⁴.

Ces mots : « les gens simples », que lui avaient répétés ses proches, valent insidieusement une exclusion du genre humain puisque la vie ou la mort de ces gens compte pour peu de chose. Les « gens simples », Véra en voit presque chaque année arriver jusqu'à l'entrée du domaine, le dos courbé, se prosterner jusqu'au sol et demander de l'aide à sa mère, parce qu'ils meurent de faim dans leur village. A ce moment en général un serviteur appelle la famille à venir goûter, on s'apprête à déguster les premières fraises. Il y a vraiment les morts qui comptent et celles qui ne comptent pas, comme le dit Judith Butler dans son essai sur *La Vie précaire*⁴⁷⁵.

Ce phénomène d'exclusion, Zinovieva-Annibal l'aborde également après les événements de 1905, lorsqu'elle écrit des textes sur le terrorisme. Une image a déjà été évoquée, celle d'une chatte aperçue de loin, dont on ne sait si ce qu'elle tient serré dans sa gueule est son petit qu'elle aime, ou bien une souris qu'elle s'apprête à torturer⁴⁷⁶. Ces mêmes forces que l'auteure sait à l'œuvre dans chaque individu, elle les met également à jour dans la société, parées de mots qui en cachent les racines et la dimension meurtrière.

Dans le récit *En prison !*, un enfant se voit interdire de ramener chez lui un chat en détresse. Ce chat étranger n'appartient pas à la famille (*U nas*) qui possède déjà son propre chat (*svoja koška*). L'appartenance délimite une exclusion, il y a « notre » chat dont il faut prendre soin et un chat étranger dont le sort est indifférent et qui peut bien mourir.

Zinovieva-Annibal reprend cette scène, presque à l'identique, dans *Bestiaire tragique*, mais c'est un nouveau-né humain qui occupe la place du chat. Véra, au retour d'un pique-nique, s'arrête avec sa famille dans un village de paysans pour demander du kvass, elle entre avec sa mère dans une isba à l'odeur répugnante d'humidité et de suie et aperçoit un nouveau-né dans un

⁴⁷⁴ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec*, *ibidem*, p. 47.

⁴⁷⁵ BUTLER J., *Precaious Life*, *op.cit.*, voir notamment le chapitre *Violence, mourning and politics* où l'auteur s'interroge : « Who counts as human ? Whose lives count as lives ? », p.20.

⁴⁷⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Koška*, *op.cit.*, p. 188, passage cité thèse partie II, p.139.

berceau. Sa peau est jaune, desséchée, sa tête n'est plus qu'un crâne, ses petits doigts maigres s'agitent comme des pattes d'araignée, reflétées sur le mur dans la pénombre. Il faudrait lui donner du lait dit la vieille femme, assise auprès de lui et Véra réagit aussitôt :

- Maman, petite maman, il est tellement petit, comme notre Koliouchka, seulement plus maigre. Maman, petite maman, Nadia a du lait dans sa poitrine. Hier ils en ont tiré avec une machine. Un demi-verre.

- Bon, bon, il est temps de retourner à la maison. [...]

- Maman, dis-lui. Prenons-le à la maison. Nadia le nourrira lui aussi.

- Tu dis des bêtises. Il peut avoir des maladies. Nous ne connaissons pas ses parents. Tu vois bien que ce n'est pas possible ? ...

Et maman en rougissant, sort maladroitement sa bourse, et avec des doigts fébriles fait tinter des pièces d'argent.

- Мамочка, мамочка, этот такой же маленький, как наш Колюшка, только худенький. Мама, мамочка, у Нади молоко в груди. Вчера машинкой выцеживали. Полстакана.

- Ну, ну. Домой пора. [...]

- Мама, скажи ей. Возьмем этого домой. Надя будет кормить тоже его.

- Глупости. У него может быть болезнь. Не знаем родителей. Разве можно?..

И мама, краснея, неловкою рукою вынимает кошелек, торопливыми пальцами звенит серебром⁴⁷⁷.

Ceux qui n'appartiennent pas au « nous » sont désignés par un collectif qui garde parfois quelque caractéristique concrète : les paysans, les gens simples, mais peut facilement devenir une pure abstraction : « ils », pronom qui correspond à la distance maximum, associée à l'indifférence à la vie.

Quant au « nous », en fait, il ne comprend pas de « Je », c'est un collectif dans lequel toute individualité doit disparaître, une abstraction comme celle que Dostoïevski a dénoncée dans *Les Démons* en décrivant les groupes révolutionnaires. Zinovieva-Annibal le montre dans ses premières nouvelles, notamment *Un Mal inévitable*, où la catégorie du "nous" enserme un « Je » balbutiant, celui d'Evdotia qui ne parvient pas à prendre la parole pour son compte et se soumet. Alexandre Etkind cite cette pression du collectif comme une caractéristique particulièrement présente dans la société russe, et rappelle une lettre que Freud adresse à Jung où il se plaint d'un patient russe, pourtant

⁴⁷⁷ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Trağıčeskij zverinec, op.cit., Les*, p. 76-77.

très demandeur, qui ne parvient pas à entrer dans la cure psychanalytique. Ce à quoi Jung répond

[...] que la difficulté de cette analyse tient « aux particularités du matériau russe, où l'individu est aussi peu différencié qu'un poisson dans son banc ».

[...] что трудности этого аналитика связаны с « особенностями русского материала, где индивид также мало дифференцирован, как рыба в стае⁴⁷⁸.

Zinovieva-Annibal introduit néanmoins des situations d'exception où un personnage très autobiographique, comme Véra de *Bestiaire tragique*, reprend le « nous » à son propre compte. Il s'agit alors d'un « nous » nomade, temporaire, il ne renvoie pas une identité basée sur le passé, l'origine et le territoire, mais fait référence à des similitudes, à des complicités, à un projet ou une vision de l'avenir. Véra déclare qu'elle va quitter ses proches, partir pour la ville rejoindre des amis et chacun des membres de ce « nous » conserve sa liberté. Elle confirme ce qu'avait déclaré dans un récit précédent la jeune « princesse-centaure » à l'issue de sa rencontre avec Tania dans la forêt :

[...] je n'ai aucun regret pour Tania et je n'ai pas peur de mes liens avec les miens. Car moi, je ne suis pas tout à fait une jeune fille. [...] Oui, ce soir-là, tout est devenu clair [...] et j'ai compris à ce moment et je n'ai pas oublié que, comme par miracle, des hommes avaient mis au monde non pas une petite fille mais une princesse-centaure. Et ces hommes, elle les quittera c'est sûr, pour trouver une autre vie.

[...] мне не жалко Тани и не страшно связи с моими. Я же не совсем девушка [...] Да в тот ли вечер все это стало ясно [...] я узнала тогда и не забыла, что каким-то чудом у людей родилась не девочка, а царевна-кентавр. И она их бросит, конечно, чтобы найти другую жизнь⁴⁷⁹.

Zinovieva-Annibal refuse la clôture des milieux sociaux et opte pour une identité multiple, mais elle va plus loin puisqu'elle s'imagine centaure, « princesse-centaure », à la fois femme, animal, amoureuse et nomade. Elle qui a très souvent été désignée par son mari et ses proches par des surnoms

⁴⁷⁸ ETKIND A., « Vjačeslav Ivanov i psixoanaliz », art.cit., p.227.

⁴⁷⁹ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Kornouxij čalij*, p.82.

empruntés à l'Antiquité, ne s'imagine pas Ménade, Amazone ou Diotime, elle choisit d'être un centaure femme.

Certes, les Ménades sont connues pour leur affranchissement des règles de la bonne conduite et de la bienséance, elles sont également réputées pour leur force physique et leurs élans sexuels, une énergie puissante les anime et toutes ces caractéristiques pourraient bien convenir comme mythe directeur pour Véra. Mais les Ménades sont également des « femmes possédées », elles composent le cortège de Dionysos et célèbrent son culte, elles sont plutôt du côté des inspiratrices, des servantes, que du côté des sujets créateurs. D'ailleurs en exergue de son recueil *Cor ardens*, où figure le célèbre poème « Ménade » (*Mènada*), Ivanov a choisi une phrase de Zinovieva-Annibal « Tu es ma lumière ; je suis ta flamme » (*Ty moj svet ; ja – plamen' tvoj*)⁴⁸⁰ qui est une parfaite illustration de la complémentarité des principes féminin et masculin déjà souvent citée comme une des idées clés de l'esthétique symboliste. L'image de la femme est flamboyante certes, mais toujours inspiratrice plutôt que sujet.

Les Centaures dans les mythes de l'antiquité occupent une tout autre position. Ils sont des êtres hybrides, leur corps est celui d'un cheval, avec un buste et une tête d'homme (selon les périodes de l'Antiquité les proportions ont parfois changé, et il est arrivé que les membres inférieurs soient ceux d'un homme), leur première caractéristique est donc d'être mélange d'animalité, de « bestialité », de sauvagerie et d'humanité. Les Centaures vivent dans les forêts, les montagnes, on ne les aperçoit qu'en sortant des zones cultivées, ce sont d'ailleurs principalement des chasseurs qui les rencontrent. Pierre Grimal insiste sur le fait que l'animal qui entre dans la composition du centaure est un cheval et non un bouc, comme le pensent un certain nombre de gens, les confondant avec les satyres⁴⁸¹. Cette confusion, qui se produit d'ailleurs depuis l'Antiquité, provient de l'hybridité mais aussi de la sexualité des Centaures qui est réputée débordante, et favorise cette assimilation aux satyres. Les récits

⁴⁸⁰ IVANOV V., *Cor ardens*, Moskva, Skorpion, 1911, p.3. Consultable en ligne, URL : http://www.v-ivanov.it/prizhiznennye_izdaniya/Cor_Ardens/tom_1/001/

⁴⁸¹ Voir GRIMAL P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF, 7^{éd.},1991, p.84-85. Voir aussi SCHNAPP A., « Centaures » in *Dictionnaire des Mythologies*, Ed., BONNEFOY Y., Paris, Flammarion,1981, p.146-147.

dont les Centaures sont les héros sont des combats d'une grande brutalité où ils se battent à coups de troncs d'arbre, de rochers, de forêts. Mais il existe aussi des Centaures d'une grande sagesse, qui sont des éducateurs comme Chiron, qui connaît la botanique et la pharmacologie et l'enseigne à Esculape. C'est aussi Chiron qui est l'éducateur des héros Achille et Pélée, il leur enseigne l'art de la chasse mais aussi la morale. C'est pourquoi Richard Klein, dans son article sur l'intelligence des Centaures, cite Georges Dumézil qui insiste sur la spécificité des Centaures :

[...] if the creature (Centaur) differs from the human on the side of existing prior to the civilized ideal, it differs also by virtue of being higher than the human, the creature charged with the civilizing task of tutoring heroes.⁴⁸²

Georges Dumézil souligne au passage une autre singularité de ces êtres : « [...] the ambiguity of their character, sometimes favorable, sometimes fatal » et il conclut par ce qu'il appelle « le problème » des Centaures :

One might begin to suspect that in the centaur, rather than simply the union of man and animal, we have a more mysterious joining of infra- and super- man⁴⁸³.

Cette vision nous paraît tout à fait cohérente avec celle que Véra imagine. Zinovieva-Annibal décrit à plusieurs reprises l'hybridation que ressent Véra, dans *Le Moucheron* par exemple où la petite fille en pleine renaissance avec l'arrivée du printemps, sent tout à coup que ses jambes sont celles d'un cheval, mais qu'elle a conservé sa tête de petite fille :

Mais je n'ai pas peur. Je ne suis pas une renarde. Je suis moi. Je ne suis pas un cheval. Ce sont mes jambes qui sont celles d'un cheval. Je suis la tête. Et le cheval emporte la tête, loin de l'ogre.

Но я не страшусь. Я не лисичка. Я сама. Я не конь. Это ноги – конь. Я – голова. А конь умчит голову и от людоеда⁴⁸⁴.

⁴⁸² KLEIN R., « The Metis of Centaurs », in *Diacritics a review of contemporary criticism*, volume 16 n°2, 1986, p.10.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ ZINOV'eva-ANNIBAL L, *Tragičeskij zverinec, op.cit., Moška*, p. 65.

Véra parle souvent de sa double nature, d'abord ressentie dans son corps, puis retrouvée dans des livres sur la Grèce où il est question des centaures :

Cette princesse nomade, au fond n'est pas tout à fait un être humain, mais elle n'est pas non plus tout à fait un cheval. Elle est à moitié être humain, à moitié cheval. Il n'y a pas longtemps, j'ai lu quelque chose à ce sujet, sur les centaures, cela se passait en Grèce. Et j'ai compris quel genre de bête sauvage était la princesse nomade, un jeune centaure, un « centaurillon ». [...] Moi, je ne suis pas tout à fait une jeune fille. Bien sûr, je suis une jeune fille par mon âge et ma naissance, mais je suis aussi un centaure.

Эта кочевая царевна, собственно, не совсем человек, она не совсем лошадь. Это полулошадь, получеловек. Недавно я читала про это, что это было в Греции, о Кентавре. И поняла, какой зверь кочевая царевна,- молодой кентавр, кентаврик.[...] Я же не совсем девушка. Я конечно, и девушка по возрасту и по рождению, но ведь я тоже и кентавр⁴⁸⁵.

Pour Véra, la caractéristique principale du centaure est sa liberté de mouvement : « le centaure nomade est agile comme un serpent » (*Kočevoj kentavr, kak zmeja, gibok*) et son énergie, est comme le feu (*ogon'*) qui habite le corps du cheval, qu'elle sent en elle et a vu briller dans les yeux de Tania, la jeune paysanne rencontrée dans la forêt.

Véra mêle joyeusement cheval, serpent, petite fille, transformant en valeur positive les caractéristiques négatives prêtées par les mythologies traditionnelles à l'association femme/serpent qui dénote le plus souvent l'inconstance, la duplicité ou le péché originel.

Impossible de fixer cette princesse-centaure en un lieu, elle est résolument nomade (*kočevaja*), elle n'est pas propriétaire et ne reproduira pas les mœurs du groupe qui l'a vu naître :

Les centaures ne savent pas aimer les maisons paternelles avec des balcons, des cuisines, des têtes d'élans morts, ils ne savent pas se souvenir des mères et des frères, ils ne savent pas mesurer la terre et embaucher des faucheurs. Les centaures ont besoin de ce dont ils ont besoin pour eux-même, pas plus : la liberté et les prés.

⁴⁸⁵ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem*, p. 82.

Кентавры не умеют любить отцовских домов с балконами и кухнями и мертвыми лосиными головами, не умеют помнить матерей и братьев, не умеют мерить землю и нанимать косарей. Кентаврам нужно то, что им нужно, не больше: свободы и луга⁴⁸⁶.

Le court récit *Electricité* publié en 1907 souligne à sa façon les bienfaits du nomadisme, le train se révélant un lieu de rencontre possible entre deux femmes étrangères qu'a priori tout sépare⁴⁸⁷.

Dans sa vie, Zinovieva-Annibal, comme on l'a vu, se tient à distance de tout groupe constitué qui prétendrait à l'unité et contrôlerait la parole, proche en cela de l'attitude des symbolistes⁴⁸⁸. Au moment où l'auteure déconstruit la violence du « Nous » constituée par les aristocrates propriétaires, peut-être sent-elle se profiler un autre « Nous » qu'Evgueni Zamiatine choisira pour titre de son roman écrit en 1920. Les groupes révolutionnaires laissent entrevoir un nouvel enfermement autoritaire et exclusif dans une fausse unité, qui nie l'altérité, la singularité des individus et n'hésite pas à les éliminer

Le seul groupe connu auquel Zinovieva-Annibal appartienne, le Fiaz, est un groupe de femmes, cité par de nombreux commentateurs⁴⁸⁹, qu'elle a créé en parallèle du Gafiz, dont elle est la seule femme participante. Il a été impossible, dit-elle, de trouver des femmes suffisamment libres, et donc capables de

⁴⁸⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem*, p.82.

⁴⁸⁷ Voir notamment la courte analyse de Marija MIXAJLKOVA dans son article « Byvajut strannye sblizhen'ja (S.N.Sergeev-Censkij i L.D.Zinov'eva-Annibal : invariacione realizma) » (Il existe d'étranges proximités (S.N.Sergeev-Censkij et L.D.Zinov'eva-Annibal : les invariances du néoréalisme), in *Voprosy literatury (Questions de littérature)*, 1998, n°2, p.91.

⁴⁸⁸ Voir notamment MINC Z. *Blok i revoljucija 1905 goda (Blok et la révolution de 1905)*, Blokovskij sbornik VIII, *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1988. Les symbolistes restent absents de l'action politique, bien qu'ils puissent manifester des sympathies temporaires pour l'action révolutionnaire et soient pour certains appelés à exercer des responsabilités dans des organismes académiques ou pédagogiques après la révolution de 1917.

⁴⁸⁹ Voir notamment les ouvrages déjà cités de ŠIŠKIN A., « Le Banquet platonicien et Soufi à « la Tour » pétersbourgeoise... », art.cit., p.15-79; BOGOMOLOV N., « Pervyj god Bašni », art.cit.; NIKOL'SKAJA T., « Tvorčeskij put' L.D. Zinov'evoj-Annibal », art.cit.; ainsi que les thèses de doctorat de BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka: tvorčestvo L.D. Zinov'eva-Annibal*, op.cit. et de ALEŠINA S., *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja evoljucija*, op.cit.

s'inscrire dans les objectifs des réunions organisées par Ivanov⁴⁹⁰. Le nom de Fiaz (Thiase) qu'elle choisit pour son groupe, désigne dans l'Antiquité grecque un cortège ou une communauté de fidèles, le plus souvent liés à Dionysos, mais ce nom renvoie également au groupe de femmes qui entouraient la poétesse grecque Sappho⁴⁹¹, célèbre pour sa liberté et sa poésie exaltant le désir. Zinovieva-Annibal se décale ainsi du rôle qui lui est donné dans les réunions du Gafiz, où tous l'appellent Diotime, surnom qu'elle ne reprend pas à son compte⁴⁹², continuant à insérer en abondance dans ses textes des allusions critiques (aux résonances nietzschéennes) à la philosophie de Platon.

L'expérimentation tentée par le groupe Fiaz ne dure pas et Margarita Sabachnikova⁴⁹³, qui était l'une des participantes, critique la première réunion dans ses Mémoires, la jugeant ennuyeuse et regrettant la présence d'une jeune femme, simple institutrice, conviée par Zinovieva-Annibal bien qu'elle n'appartienne pas au cercle littéraire. Une tentative qui a néanmoins du sens et qui peut être rapprochée de la décision audacieuse de l'auteure, dès 1904, de publier dans la revue symboliste *La Balance*, un commentaire du livre de Georgette Leblanc *Le Choix de la vie*.

Maria Mikhaïlova interprète cette publication comme une preuve du féminisme de Zinovieva-Annibal, en précisant qu'elle est un précurseur (*provoveztnica*)⁴⁹⁴ car son féminisme ne correspond pas à la polarisation dominante de son époque sur l'égalité des droits, mais s'entend dans un sens

⁴⁹⁰ BOGOMOLOV N., « Peterburgskie gafizisty » (art.cit., p.174), l'auteur cite un extrait d'une lettre de Zinov'eva-Annibal adressée à Zamjatnina qu'il date du 16 mai où elle parle du groupe Gafiz : « Nous cherchons des femmes (illisible), et personne n'arrive à trouver, parce qu'il n'y a pas encore de femmes libres, de femmes-hétaïres au sens nouveau c'est-à-dire antique. (Ищем (неразб.) женщин, и никто не может найти, потому что нет ещё женщин свободных, женщин-гетер в новом – древнем смысле.)

⁴⁹¹ Sappho (poétesse grecque VII^e siècle avant JC) qui avait fondé à Lesbos une école de poésie et de chant. On appelait « hétaires » les jeunes filles, compagnes de Sappho, auxquelles elle enseignait son art. La signification de courtisane est plus récente, de même que l'attribution à Sappho d'amours homosexuelles avec ses élèves.

⁴⁹² EKONEN K., « Diotima rossijskaja... », art.cit.

⁴⁹³ SABAŠNIKOVA M., *Zelenaja zmeja (Le serpent vert)*, in *Vospominanija o Maksimiliane Vološine (Souvenirs concernant Maksimilian Vološin)*, Moskva, Sovetskij Pisatel',1990, disponible en ligne, URL : http://www.maxvoloshin.ru/all_7_5.

⁴⁹⁴ MIXAJLOVA M., Fenomen « Sestrinstva »v literature sernogo veka (sestry Gercyk), in « *Serebrjanij vek* » v *Krimu : vzgljad iz XXI stoletija*, Moskva, 2003, p.13.

plus contemporain où sont privilégiées la création et la sexualité. Dans le même article, Maria Mikhaïlova établit un lien entre l'explosion de l'énergie créatrice des femmes (*vzryv tvorčeskoj ènergii*) au début du XX^e siècle et le phénomène de sororité qu'elle observe dans le monde de la littérature russe. Les couples d'auteurs féminins cités⁴⁹⁵ diffèrent quant au rôle joué par chacune des partenaires, tantôt leur niveau de notoriété est identique, tantôt une artiste célèbre est associée à sa sœur moins connue mais source de stimulation ou organisatrice d'un environnement favorable. Evguenia et Adelaida Gertsyuk, que Maria Mikhaïlova range dans les couples égalitaires, s'adressent à Zinovieva-Annibal en l'appelant « notre sœur » (*sestra naša*) et en la qualifiant à la fois de « autre et proche » (*čužaja i blizkaja*). Elles lui écrivent une lettre pour exprimer leur enthousiasme lors de la publication de *Bestiaire tragique* :

[...] hier soir, j'ai trouvé Jena (sa sœur Eugénie), ivre de vous. Et, aujourd'hui c'est moi qui lis sans interruption, et vraiment, le voile obscur dans lequel mon âme était prise au piège depuis tant d'années, des rayons de lumière l'ont déchiré et ont invité à l'exploit et à l'audace, de nouveau je me suis mise à vouloir le désespoir (réel) comme les extases [...] Il me semble que toute ma vie, j'ai attendu ce livre - il était tellement nécessaire que quelqu'un raconte tous ces chemins obscurs et ce combat contre dieu de l'âme de l'enfant.

[...] я застала вечером Женю, опьяненную Вами. И сама читаю сегодня неотрывно, и точно тусклую пелену, в которую затронулась душа уж столько лет - прорвали лучи и позвали на подвиг и дерзание, и захотелось опять отчаяния (действенного) и восторгов.[...] Мне кажется, что я всю жизнь ждала эту книгу - так нужно было, чтоб кто-нибудь рассказал обо всех этих темных путях и богоборстве детской души⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, Mixajlova cite plusieurs sœurs-auteures, Adelajda (1874-1925) et Evgenija (1878-1944) Gertsyuk; Anastasija (1876-1921) et Marina (1869-1925) Čebotarevskaja, Marina (1892-1941) et Anastasija (1894-1993) Cvetaeva, Èlsa Triole (1896-1970) et Lili Brik (1891-1978) nées Kagan. Un phénomène semblable existe également au XIX^e siècle, Nadežda et Praskov'ja Xvoščinskaja ont d'ailleurs été citées dans la partie I de la thèse, p.39.

⁴⁹⁶ Lettre de Adelaid Gertsyuk (du 25 mai 1907, in RGB.F.109, k.15), citée par MIXAJLOVA M., Fenomen « Sestrinstva » v literature serebrjanogo veka (sestry Gercyuk), art. cit., p.14.

L'appel que ressent Evguenia Gertsyk à sortir de sa torpeur, ressemble à celui que lance à la même époque Natalia Goncharova, artiste peintre déjà citée, qui insiste sur la nécessité pour les femmes

[...] de porter en elles l'idée d'héroïsme, d'exploit, et aussi de chercher le héros et le créateur chez leur camarade-homme, et de faire naître des héros et des créateurs dans leurs filles et fils.

[...] носить в себе мысль о героизме, о подвиге, но искать героя и творца в своем товарище-мужчине, создавать творцов и героев в своих дочерях и сыновьях⁴⁹⁷.

Natalia Goncharova ajoute que les femmes doivent être convaincues de l'importance de leur foi en elles-mêmes et en leurs forces.

Les mots se font écho dans une tonalité générale d'appel à l'action, à l'audace (*дерзание*) qui rapproche un certain nombre d'artistes, sans que celles-ci se constituent en groupes.

Cette notion de sororité relève pour Zinovieva-Annibal du « nous » nomade, qu'elle distingue radicalement du « nous » du milieu social que Charles Taylor appelle « [...] les communautés historiques particulières, les réseaux donnés par la naissance et par l'histoire »⁴⁹⁸. L'auteure n'exclut pas un « nous » nomade, bien au contraire, mais ce dernier est fondé sur d'éventuelles communautés d'idées et d'aspirations, et sa visée primordiale reste le « je » comme individu autonome capable d'orienter sa conduite et de créer.

Zinovieva-Annibal nous invite donc à mener l'étude de son œuvre « au singulier », comme le recommande Christine Planté⁴⁹⁹ qui porte un grand intérêt aux écrivains femmes mais évite les caractéristiques communes stéréotypées et vite essentialisées.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p.15.

⁴⁹⁸ TAYLOR C. *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, op. cit., p.261.

⁴⁹⁹ PLANTE C., *La Petite sœur de Balzac*, « l'étude des œuvres et des écritures singulières doit se mener au singulier », p.261.

Chapitre 3.

Affirmer un sujet créateur féminin

Une grande partie des intellectuels russes de l'Âge d'argent voient dans la création artistique le seul accomplissement qui ait une valeur, et qui pour certains permet d'entrer en contact avec la transcendance, d'opérer une transformation de soi, sinon de la réalité. Ce programme est, comme on l'a déjà dit, exclusivement masculin, et le clivage hommes/femmes règne plus que jamais dans le domaine de l'art et des idées, régi par l'opposition de deux « principes » « féminin » et « masculin » (dont l'utopie binaire de l'androgynie n'est qu'une des facettes).

Zinovieva-Annibal s'éloigne de ces modèles ses personnages sont des femmes concrètes, qui ont un corps, pensent et prennent la parole, des femmes que les symbolistes tiennent à distance en littérature. Son héroïne la plus autobiographique, Véra de *Bestiaire tragique*, n'est pas désemparée par le manque de repères, elle s'auto-proclame créatrice de valeurs, choisit comme horizon « l'amour et l'exploit » et devient auteure littéraire, engagée dans un récit/invention de soi⁵⁰⁰.

Nous avons déjà souligné la distance qui sépare les aspirations de l'héroïne de l'hédonisme amoral ou de « l'anarchisme mystique », mais il reste à mieux cerner la vision singulière que propose Zinovieva-Annibal d'une alliance entre l'amour et le dépassement de soi.

Quant à l'activité artistique, elle est constitutive de l'identité pour certaines des héroïnes de Zinovieva-Annibal, notamment dans les œuvres publiées en 1907, et elle est au centre de ses préoccupations personnelles dans

⁵⁰⁰ Voir notamment TAYLOR C., *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, *op.cit.*, p.39-40 : « Nous autres modernes, nous trouvons le sens de la vie en le formulant., nous sommes devenus très conscients du fait que ce sens dépend de nos pouvoirs personnels d'expression. [...] Ainsi quelque chose correspond particulièrement à notre condition dans la polysémie du mot « sens » : la vie en a ou en manque si elle possède ou non un but ; alors que ce mot de sens renvoie aussi au langage et à d'autres formes d'expression. De plus en plus, nous modernes, trouvons le sens dans la première acception en le créant dans la seconde.»

sa vie. Ses textes parodiques sur ce thème⁵⁰¹ montrent qu'elle ne souscrit pas sans réserve aux visions mystiques de son mari ou de ses collègues écrivains. Son ultime création, *Bestiaire tragique*, offre la représentation la plus concrète de son horizon de valeurs, lisible d'une part dans la thématique choisie, consacrée à la formation d'un sujet féminin, et déployée d'autre part dans une écriture nouvelle qui la positionne aux yeux d'illustres contemporains comme créateur littéraire de premier rang.

3.1. Associer amour et exploit, une autre vision d'Eros ?

Zinovieva-Annibal considère comme primordiale la recherche de la liberté, ainsi que le proclame la préface du *Courrier de l'enfer* :

Toute mentalité petite bourgeoise commence à l'instant où l'homme s'est apaisé, s'est installé en lui-même et est devenu sourd aux appels de la liberté, après s'être dit en lui-même : « N'est-ce pas le contentement ? Que me faudrait-il de plus ? »

Всякое мещанстве начинается в тот миг, когда успокоился и устроился в себе человек и стал глух к зазывам свободы, сказав себе: «это ли не довольство? чего мне ещё надобно?»⁵⁰².

Rechercher le confort individuel, minimiser les souffrances en refusant de voir le tragique de la vie et en étouffant l'élan des désirs, c'est se résigner à une non-identité de mort-vivant. Ce dilemme concernant le choix de la vie est présent dès les premières nouvelles de Zinovieva-Annibal : Léna, la jeune barynia d'*Un Mal inévitable*, réprime ses sentiments et se retranche dans le confort familial, décidant de se rendre indifférente à la mort des « gens simples », tandis qu'à l'opposé, Nadia, la jeune aristocrate des *Deux Rives*, refuse

⁵⁰¹ Les principaux textes (déjà souvent cités) sont *L'Âne chantant*, *La Tête de Méduse* et *Trente-trois Monstres*.

⁵⁰² *Adskaja počta*, op.cit.

de se contenter de « la vie ordinaire »⁵⁰³ de fiancée courtisée, puis de jeune propriétaire comblée, que son père lui destine. Quant à Véra, à la fin de *Bestiaire tragique* ce qu'elle combat est clair : l'éducation traditionnelle, Dieu et le Diable. En revanche, il reste à éclairer ce qui est affirmé, valorisé, ce qui apparaît comme des « biens » et même des « hyper-biens » comme le dirait Charles Taylor⁵⁰⁴. Elle déclare dans le dernier récit, *La Volonté*, qu'elle attend « l'amour et l'exploit » (*ljubov' i podvig*), mots qui résonnent comme ceux d'un héros guerrier, et étonnent dans la bouche d'une jeune fille.

L'exploit spirituel (*podvig*) renvoie tout d'abord à l'action opposée à la passivité et à l'obéissance, mais va au-delà en rejoignant l'héroïsme au sens d'une action courageuse, qui peut aller jusqu'à mettre la vie en péril. L'exploit désigne également une action dont le sens dépasse l'intérêt personnel de l'individu qui l'accomplit, une action qui peut même lui valoir la reconnaissance de ses pairs. Véra utilise d'ailleurs ce même mot dans *Le Diable* lorsqu'elle parle de sa recherche de gloire au collègue :

J'aimais l'adoration, la recherchais. Il n'y avait d'exploit, d'acte audacieux trop effrayants pour moi et que je n'entreprenne en vue de cette adoration.

Я любила обожание, искала его. Не было подвига, не было дерзости для меня слишком страшных и на которые не пошла бы я этого обожания ради⁵⁰⁵.

Dostoïevski utilise le même mot *podvig*, pour parler des aspirations des héroïnes de George Sand, affirmant qu'elles

[...] avaient soif de sacrifice, ne rêvaient que grandes et belles actions.

[...] Эти героини ее жаждали жертв, подвига⁵⁰⁶.

⁵⁰³ TAYLOR C., *Les sources du moi, : la formation de l'identité moderne, op.cit.*, p.341 : « La vie ordinaire renvoie à une existence conforme aux normes sociales en vigueur confortées par les normes religieuses qui enjoignent de [...] trouver la plénitude de l'existence chrétienne à l'intérieur des activités de cette vie, dans la pratique de son métier, dans le mariage et la famille ».

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p 65 et sq.

⁵⁰⁵ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit.*, *Krasnij Paučok*, p. 118.

Et il prend soin de préciser l'erreur qu'ont commise beaucoup de commentateurs en réduisant leur interprétation à la sphère du mariage et de la vie de famille :

Alors l'Europe, en la [George Sand] lisant, disait que ses prédications avaient pour but de conquérir pour la femme une nouvelle situation dans la société et qu'elle prophétisait les futurs droits de l'« épouse libre » (l'expression est de Senkovski) ; mais cela n'était pas tout à fait exact, puisqu'elle ne prêchait pas seulement en faveur de la femme et n'imaginait aucune espèce d'«épouse libre». George Sand s'associait à tout mouvement en avant et non pas à une campagne uniquement destinée à faire triompher les droits de la femme.

Тогда, встречая ее [Жорж Занд] в Европе, говорили, что она проповедует новое положение женщины и пророчесствует о «правах свободной жены» (выражение про нее Сенковского); но это не совсем было верно, ибо она проповедовала вовсе не об одной только женщине и не изобретала никакой «свободной жены». Жорж Занд принадлежала всему движению, а не одной лишь проповеди о правах женщины⁵⁰⁷.

Zinovieva-Annibal n'a peut-être pas lu George Sand (auteure qui a passionné les générations russes précédentes depuis les années 1830), mais elle en est proche lorsque, durant son séjour à Paris où elle prend des cours de chant avec la célèbre Pauline Viardot, elle exprime son enthousiasme pour cette artiste lyrique (tout comme Consuelo, héroïne de George Sand⁵⁰⁸), amie de Tourgueniev et de Flaubert :

Mme Viardot, voilà un nom captivant à mon oreille. Quand je me tiens devant cette femme de 70 ans, à la tête haute, au regard fier avec des yeux noirs brûlants, dans lesquels s'est reflétée et imprimée toute la passion de sa vie riche et trépidante, je sens qu'il est possible de vivre pour quelque chose et qu'il est déshonorant de s'abandonner à la tristesse. La gloire, l'amour... tout cela elle en a obtenu suffisamment, et maintenant les souvenirs illuminent sa belle vieillesse. Je pense qu'elle me comprendrait, qu'elle comprendrait ce cœur tempétueux, insatisfait,

⁵⁰⁶ DOSTOIEVSKI F., *Journal d'un écrivain*, juin 1876, traduit du russe par J.-W. Bienstock et John-Antoine Nau, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1904, p.233. Consultable en ligne, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99766v>. La traduction de *podvig* par « grandes et belles actions » me paraît intéressante au regard du paragraphe suivant qui critique une interprétation étroitement féministe. Version russe disponible en ligne, URL : <https://fedordostoevsky.ru/works/diary/1876/06/02/>

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p.233.

⁵⁰⁸ SAND G. *Consuelo*, 1842.

inconciliable avec la misère de la vie, qui exige avec impertinence le bonheur pour lui-même, oui, l'exige et l'obtiendra.

Mme Viardot, вот имя, пленительное для моего слуха. Когда я стою перед этою женщиною 70 лет, с высоко поднятою головою, с гордым взглядом её черных, горящих глаз, в которых отразилась и запечатлелась вся страсть её полной, бурной жизни,- я чувствую, что есть, для чего жить и что подло поддаваться горю. Слава, любовь... она насытилась всем, и теперь воспоминания освещают её прекрасную старость. Я думаю, она поняла бы меня, поняла бы это бурное, ненасытимое, непримиримое с нищетою жизни сердце, которое дерзко требует себе счастья, да, требует и добьется⁵⁰⁹.

Le bonheur, auquel aspire Zinovieva-Annibal dans cette lettre, ne signifie pas la vie familiale paisible, la procréation, la « vie ordinaire », mais la vie agitée et remplie de tumultes d'une artiste qui travaille avec acharnement pour interpréter les rôles les plus difficiles du répertoire, se couvre de gloire dans le monde entier et vit une succession de passions amoureuses. Ces prises de risque répétées où le sujet tout entier (et plus que jamais corps), se consacre à la musique, font partie des « grandes et belles actions » qu'évoque Dostoïevski. Le mot bonheur (*sčastie*) que Zinovieva-Annibal utilise dans cette lettre est presque absent de ses textes littéraires, sa signification usuelle renvoyant au bonheur individuel, à cet enfermement consenti, semblable au renoncement à la vie vivante. Cette absence d'intérêt pour le bonheur tranquille effraye d'ailleurs sa fille, Véra Chvarsalon, qui écrit dans son journal, peu après la mort de sa mère :

[...] parfois je me rebelle, je veux mon propre bonheur individuel (il/Ivanov, l'entendait comme un petit jardin avec une clôture), et alors il me semble que je ne peux pas vivre dans l'esprit de Maman, que je ne peux même pas sincèrement souhaiter cela, parce que je ne trouverai pas le bonheur là où elle le ressentait, mes relations envers le Monde, et envers la douleur sont telles que je ne veux pas souffrir, et plus important, ce bonheur absolu qui relie au tout, ne me satisfait pas et j'aspire au bonheur individuel.

[...] иногда восстаю хочу своего индивидуального счастья (он подсказал : личного садика с оградой), и тогда мне кажется, что я не могу жить в духе Мамы, не могу даже искренно желать этого,

⁵⁰⁹ *Perepiska Vjačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal, op.cit., t.1, lettre du 6/8 juin 1895, Paris, p. 249.*

т.к. не буду получать счастье там, где она его чувствовала, что и к Миру, ко страданию у меня тогда такое же отношение, что не хочу страдать, и главное — что-то объединяющее, абсолютное счастье меня не удовлетворяет, и жажду личного.⁵¹⁰

la jeune Véra Chvarsalon range sa mère du côté du dépassement du bonheur individuel, en insistant sur le fait que ce dernier n'exclut pas la souffrance. L'aspiration au *Podvig* ne laisse pas de doute, le mot signifie clairement depuis le début du XIX^e siècle : « Acte, accompli dans des conditions difficiles et dangereuses ; action héroïque. » (*dejstvie, soveršennoe v trudnyx, opasnyx uslovijax; samoo tveržennij, geroičeskij postupok*⁵¹¹). Il s'agit toujours d'action et celle-ci dénote le courage de celui qui l'accomplit, un individu capable de risquer sa tranquillité, sa fortune et même sa vie. *Podvig* peut se traduire aussi par « prouesse », en ce que c'est une action qui met en œuvre des capacités exceptionnelles. Ce que Véra précise elle-même :

J'avais envie d'exploit et d'amour. Envie d'exploit, d'offrir ma vie en sacrifice et envie d'amour, de connaître la passion. Et tout cela en même temps et tout de suite.

Мне хотелось подвига и любви. Подвига -- жертвы своей жизни, и любви -- страсти. И все это вместе и сейчас⁵¹².

Et elle précise que risquer sa vie ne signifie pas s'offrir en victime passive, car elle attend le succès, résultat d'une entreprise : « J'ai envie d'exploit et ... de victoire. » (*Mne xočetsja podviga i... pobedy*⁵¹³). Zinovieva-Annibal ne s'inscrit pas dans l'opposition activité/passivité identifiée à celle du masculin et du féminin, elle revendique l'héroïsme combattant qu'elle prend soin de distinguer du modèle de la femme soumise et dévouée, représentée dans ce récit par l'épouse de celui que Véra va rejoindre, son bien-aimé (*milij drug*) :

⁵¹⁰ ŠVARSAŁON V., *Dnevnikovye zapisi (Journaux intimes)*, in BOGOMOLOV N., Mixajl Kuzmin : stat'i i materialy (Mixajl Kuzmin : articles et documents), Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995. Consultable en ligne, URL : <http://silverage.ru/shvarsalon/>

⁵¹¹ VINOGRADOV V., *Istorija Slov*, Consultable en ligne, URL: <http://wordhist.narod.ru/index.html>

⁵¹² ZINOV'EVA-ANNIBAL L. *Tragičeskij zverinec, op.cit., Volja*, p.134.

⁵¹³ *Ibidem*, p.136.

Sa femme !... c'est-à-dire la femme de mon ami ?
Cette femme... Oui elle n'est pas nous. Elle n'est pas avec nous. En arrière de la vie... Elle est [...] comme une victime sans exploit...

Его жена!.. то есть жена моего друга?
Она... Да, она не мы. Не с нами. Позади жизни... Она [...] как жертва без подвига...⁵¹⁴

Véra se réfère à l'ancienne morale du guerrier, remise au goût du jour par Nietzsche⁵¹⁵, comme le confirme son absence de compassion pour l'épouse abandonnée et en général pour toutes les victimes installées dans la passivité, « en arrière de la vie » (*pozadi žizni*). Pour Véra l'horizon, le sens de sa vie se trouve dans l'action, la volonté qui met en mouvement et veut produire un effet, réussir un déplacement en avant malgré les dangers, une transformation (*podvig* au sens littéral), aller « plus loin, toujours plus loin... » (*vse dal'she i dal'she*). Les précisions qu'apporte Véra se comprennent encore mieux lorsqu'on rencontre dans les textes une utilisation du mot *podvig* détournée par le discours patriarcal et devenant le sacrifice de la vie au service de la famille, des proches. Vania choisit ce mot dans *Les Anneaux* lorsqu'il exhorte Aglaïa à rester en vie, à se dévouer à ses enfants en acceptant de survivre au deuil d'Alexei.

Zinovieva-Annibal par la voix de Véra revendique non pas l'abnégation mais l'audace et la force et rejoint une consœur de la génération précédente, Alexandra Zrajevskaja déjà citée comme auteure d'un essai intitulé *Zverinec*. Cette dernière dépeint les critiques littéraires comme une horde de bêtes sauvages, et elle les exhorte à reconnaître aux femmes trois qualités : l'intelligence, l'audace et la force (*um, smelost', sila*)⁵¹⁶, une vision antithétique des représentations infériorisantes des femmes qui pourrait en revanche convenir à l'héroïne de Zinovieva-Annibal.

La jeune Véra s'imagine volontiers en chevalier brandissant son épée imaginaire, prête à frapper sa gouvernante, ou bien en princesse centaure menant son peuple à travers des territoires dangereux et inconnus ; et dans la réalité elle n'hésite pas à bondir entre les pattes d'un taureau qui vient

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ TAYLOR C., *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, op.cit., p.43.

⁵¹⁶ ZRAŽEVSKAJA A., *Zverinec*, op.cit.

d'encorner un berger du domaine, ou à s'élaner seule avec son cheval à travers les étendues désertes transformées par le dégel en dangereux marécages.

Zinovieva-Annibal parle, dans le dernier récit, de la volonté de Véra tendue comme un arc, image identique à celle que Nietzsche utilise lorsqu'il redoute l'avilissement de l'homme :

Malheur ! Le temps viendra où l'homme ne lancera plus la flèche de son désir par-dessus l'homme et où la corde de son arc ne saura plus vibrer⁵¹⁷ !

Cette opposition que Véra perçoit entre l'exploit au péril de la vie et le quotidien fait de contentement et de bonne conduite (*žizn' dovol'stva i dobronravija*) dans lequel sont recluses les victimes, Nietzsche l'exprime d'une manière encore plus brutale :

Puis la terre est devenue petite et dessus sautille le dernier homme qui rapetisse tout. Sa race est indestructible comme celle du puceron ; le dernier homme est celui qui vit le plus longtemps. « Nous avons inventé le bonheur » disent les derniers hommes en clignant des yeux⁵¹⁸.

Véra a découvert la puissance de la volonté individuelle : « tout était devenu possible, devenu mien » (*I vsě stalo vozmožnym i moim*), mais pour que cette volonté se tende, elle sait qu'elle doit affronter la peur. Cette peur a de multiples visages, tout d'abord la peur de comprendre, car pour dissiper les voiles il faut combattre, interroger les discours habituels, mettre bas les masques, refuser les illusions, et cela demande de la force et du courage. Il faut aussi, comme le dit Nietzsche, affronter la peur du sauvage :

Car la peur des bêtes sauvages – c'est celle que l'homme a connue le plus longtemps, y compris la bête que l'homme cache et craint en lui : Zarathoustra l'appelle "la bête intérieure" ⁵¹⁹.

Affronter enfin la peur que suscite la liberté, l'avenir lorsqu'il n'est pas tracé par l'habitude : « [...] le courage et l'aventure et le goût de l'incertain ? de ce qui n'a pas encore été tenté⁵²⁰ ».

⁵¹⁷ NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p.12-13.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p.13.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p.386.

L'idée que l'exploit pourrait trouver sa réalisation dans l'activisme politique est évoquée par Jane Costlow convaincue que la période d'engagement de Zinovieva-Annibal dans les années 1880, marquées par l'assassinat d'Alexandre II, puis la période d'intense répression qui a suivi, a laissé des traces manifestes dans l'aspiration à « l'action héroïque » que l'héroïne déclare à la fin de *Bestiaire tragique*.⁵²¹

Le projet que Véra décrit ressemble certes à celui des jeunes aristocrates qui se sont engagées dans l'action terroriste : elle part pour la ville rejoindre son bien-aimé et une femme qu'elle admire, Maria Frantsevna, infirmière-accoucheur... tout comme Véra Figner. La femme de quarante ans qui écrit *Bestiaire tragique* termine le dernier récit par une exclamation ouverte à de multiples interprétations : « Volonté ivre de ce mauvais printemps, je ne t'ai pas oubliée ! » (*p'janaja volja zloj vesny, ja ne zabyla tebjja !*).

Néanmoins, Zinovieva-Annibal insiste dans plusieurs textes sur le fait que le ressentiment et la haine constituent l'univers affectif du terrorisme, ce qui est incompatible avec l'association exploit/amour⁵²². D'ailleurs, au moment où Véra proclame ses attentes, elle tient dans ses bras le nourrisson qu'elle va sauver en le confiant à une autre femme, épuisée par les souffrances d'un accouchement sans avoir pu mettre au monde un enfant vivant. La tonalité émotionnelle correspond au respect de la vie et à l'amour ressenti comme un élan vital partagé.

Il reste néanmoins à approfondir l'association exploit/amour car non seulement l'héroïne de Zinovieva-Annibal se refuse à une compassion universelle, mais elle affirme en outre l'équivalence entre l'amour et la passion. Affirmation peu compatible avec les enseignements du christianisme, et différente également de la plupart des conceptions d'Eros développées par les invités de la Tour.

⁵²⁰ *Ibidem.*

⁵²¹ COSTLOW J., « Introduction », in ZINOVIEVA-ANNIBAL L. *The tragic Menagerie*, *op.cit.*, p.XIV: « This decade of activity [1880 years] left in its wake an unquenchable longing for what Zinovieva-Annibal calls, at the end of *The Tragic Menagerie*, "heroic action" ».

⁵²² Voir notamment *A l'aide !* et *En prison !*, commentés dans la partie II de la thèse.

L'amour chrétien est représenté dans *Bestiaire tragique* par la mère de Véra principalement dans *Les Loups*, lorsqu'elle explique à sa fille qu'il ne faut pas avoir peur de la mort. Elle décrit en elle-même la présence de la passion qu'elle oppose à celle de l'amour :

Une personne, se prenait de passion pour tout, était avide et avare, voulait posséder pour elle seule et ne savait pas lâcher prise. Passion d'avoir pour soi un parterre de fleurs... comme un tapis, avoir mon café avec de la crème épaisse, mon oreiller duveteux sous la tête, ou encore mon cheval Bijou, et avoir aussi Volodenka, ton frère qui est mort [...] Tout cela c'est la même chose. Tout cela n'est que passion [...] Mais il y a une deuxième personne, celle-là pleinement libre, qui ne connaît que l'amour, mais n'a pas de passion.

Один [человек] ко всему пристращался, был жадный и скупой, себе хотел и не умел отдавать. Вот к моему цветнику... ковровому, вот к кофею с густыми, сырыми сливками, вот к маленькой подушечке пуховой под голову, или к Голубчику моему или к Володеньке, вот к твоему брату покойному [...] Это все одно и то же. Это все только пристрастие. [...] А есть второй человек, который очень свободный и который умеет только любить, но пристрастия не имеет⁵²³.

Mais elle poursuit en décrivant comment, étant très affaiblie par la maladie et ne pouvant plus se déplacer, elle a découvert en elle la voix de l'amour :

Et le parterre de fleurs m'est devenu cher, et Elena, et la tombe de Volodia [...] ou ton cher papa, au loin [...] tous ces êtres je me suis mise à les aimer seulement pour eux-mêmes et non pas pour moi. [...] je parcourrai toute la Russie, la terre entière [...] Chaque arbre me sera un père, chaque vieille femme rencontrée une mère. Chaque animal innocent, au service de la terre, me sera un frère [...] mais ce feu de l'amour ne détruit pas, tout comme le feu ne détruisait pas le buisson ardent, qui brûlait sans se consumer...

И стал мне цветник мил, и Елена мила, и Володина могилка [...] и папочка твой далекий дорог [...] все стало мило само по себе, а не для меня [...] я по всей России, я по всей земле пройду [...] Всякое дерево мне отец, и всякая старуха встреченная мне мать, и всякий зверь невинный, послушный земле,-- брат [...] но не опаляет тот огонь любви, как купину неопалимую не опалял огонь, но горела и не сгорала⁵²⁴...

⁵²³ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Volki*, p. 29.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 29-30.

Véra dans les récits suivants prend ses distances par rapport à sa mère, et elle n'oppose pas cet amour du grand tout à la passion, à la sexualité. Pour elle, l'exploit est lié à Eros comme à une énergie qui ouvre l'horizon vers le large. Aglaïa l'affirme dans *Les Anneaux* lorsqu'elle refuse la vie que lui propose le médecin Pouchtchine. Elle considère le projet de se consacrer aux études, à la recherche d'idées, aux échanges intellectuels entre collègues comme un enfermement :

Pour aller où ? Pour quoi ? Vers où ? Pour quoi ? Qui le dira ? Qu'est-ce que veut dire penser ? La pensée regarde par sa fenêtre. Je veux franchir la porte et voir tout alentour, vers où va le chemin, d'où il vient et quel est le but.

Куда? Зачем? Куда? Зачем? Кто скажет? Что скажет мысль? Мысль глядит в свое окно. Я хочу в дверь и увидеть кругом, куда и откуда путь и какая цель⁵²⁵.

Aglaïa réhabilite la passion, déclare que l'homme vit de folie, d'idéal... et non pour un but patiemment calculé. Zinovieva-Annibal dans ses œuvres évoque l'omniprésence de l'amour et ses multiples facettes dont la passion fait partie, appartenant à une même énergie qui ouvre aussi sur l'idéal.

En revenant aux émotions de l'enfance, l'auteure donne un aperçu de l'élaboration de ces aspirations dont certaines relèvent de l'idéal. Après ses jeux avec les animaux, Véra décrit son désir pour un fouet qui devient une obsession, jusqu'à ce qu'elle s'aperçoive un peu plus tard qu'en fait, elle veut « ce qui n'existe pas » :

Tout à coup je fus envahie de tristesse [...] comme à travers un ciel gris et opaque apparaissaient les hachures glauques d'éclairs de chaleur... C'était eux, tous mes désirs. Mais eux aussi complètement désespérés, parce qu'ils désiraient uniquement ce qui n'existait pas. C'était comme cela, aussi clair que stupide, clair jusqu'aux larmes, il fallait reconnaître que je ne voulais rien de ce qui existait, mais seulement ce qui n'existait pas dans ce monde.

Мне вдруг стало скучно [...] сквозь серое глухое небо тускло прорезались отблески-зарницы... Это были все они -- желания. Только тоже совсем безнадежные, потому что желалось только того, чего нет. Вот так, ясно во всей тупости, до слез почти ясно

⁵²⁵ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Kol'ca*, op.cit., p.166.

сознавалось, что уже ничего не желаю, что есть, и только того, чего на свете нет⁵²⁶.

Ce constat qui la plonge tout d'abord la détresse devient dans le dernier récit une affirmation volontaire et triomphante où elle proclame ses aspirations : « amour et exploit ». Véra a acquis une nouvelle compréhension du désir (*želanie*), qu'elle choisit d'affirmer comme volonté (*volja*), et elle perçoit « ce qui n'est pas de ce monde » comme un idéal, une volonté de dépassement. Elle perçoit que cet horizon est une « illusion conductrice » (*putevodnyj obman*), semblable à celle qui l'a sauvée du désespoir lorsqu'elle a été exilée au collège en Allemagne. Véra emprunte l'expression à une amie et en donne l'explication :

Les illusions conductrices ! Elles surgissent chez chacun et nous mènent, disait-elle (cette amie), elles mènent, elles mènent par des chemins de tourments et des chemins d'extases, de péché et de bonté, de deuils et d'attentes, vers la vérité.

Путеводные обманы! У каждого они возникают и ведут, сказала она, и ведут, и ведут путями мук и путями восторгов, греха и благости, разлук и упований, - к истине⁵²⁷.

Ces illusions qui mènent à la vérité, Véra en fait l'expérience lorsqu'on lui annonce qu'elle va être envoyée dans un pensionnat en Allemagne. Elle pleure, proteste auprès de sa mère, l'assaille de questions sans parvenir à surmonter son inquiétude :

- Maman, là-bas on n'a pas le droit de marcher pieds nus ?

- Pieds nus ? ...

Maman reprend vie, elle sèche ses larmes avec son mouchoir.

Et soudain arrivent les matelas !

Maman m'a raconté une histoire de matelas.

Quelle force il y avait dans ces matelas extraordinaires, jamais vus auparavant, pour qu'elle retourne toute la tenace tristesse de la séparation en une joie avide, en un vif désir ? D'où maman en savait-elle tant sur ces matelas ?

Pourquoi avait-elle eu l'idée de m'en parler ? Et elle continuait :

- A l'école en Allemagne, les petites filles font tout elles-mêmes, elles sont de service pour deux semaines, certaines pour les chambres, d'autres pour la salle à manger, d'autres encore pour le couloir, mais chaque samedi, dans toute l'école, on bat tous les matelas sur la pelouse (en fait on les jette par la fenêtre) et on les fouette avec des joncs. [...] Je n'écoutais pas. Je voyais une pelouse verte, des rangées de jeunes filles, des rangées de matelas, des

⁵²⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec*, op.cit., Bič, p.105.

⁵²⁷ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec*, op.cit., Krasnij paučok, p.111.

rangées de joncs qui se levaient et s'abattaient, avec le bruit régulier de ces coups de fouet, et le soleil.[...] C'était la liberté.

- Мама, там нельзя босой ?

- Босой?..

Мама оживает, сушит слезы платком.

И вдруг тюфяки !

Мама рассказала мне про тюфяки.

Какая сила была в этих небывалых, несбывшихся тюфяках, чтобы всю цепкую, липкую тоску расставания обернуть жадною радостью, ярким желанием? Откуда прознала о них мама? Почему надоумилась рассказать мне о них? И она продолжала:

- В школе немецкой девочки все делают сами, дежурят по две недели, кто в спальнях, кто в столовой, кто по коридору, но каждую субботу, всю школу, все тюфяки вытаскивают на лужок (верно, из окон выбрасывают),-- и колотят их камышевками. [...] Я не слушала. Я видела лужок зеленый, ряды девочек, ряды тюфяков, ряды взмахнутых камышевок, и перебивчатый, плоский стук, и солнышко. [...] Это -- воля⁵²⁸.

L'illusion correspond à une vérité sur soi, qui est celle du désir. Pour Véra ce désir est la liberté, qu'elle a perçue dans le récit de sa mère lorsque les jeunes pensionnaires fouettent leurs matelas au grand air. Récit imaginaire certes, mais qui conduit Véra à trouver finalement la liberté au bout du chemin. C'est d'ailleurs ce qu'indique Freud lorsqu'il distingue erreur et illusion :

Nous appelons illusion une croyance quand, dans la motivation de celle-ci la réalisation d'un désir est prévalente, et nous ne tenons pas compte, ce faisant, des rapports de cette croyance à la réalité, tout comme l'illusion elle-même renonce à être confirmée par le réel"⁵²⁹.

Le désir, l'élan amoureux qui fait croire à l'impossible et met en chemin, Ziniovieva-Annibal le décrit dans l'expérience de ses personnages, dessinant un « Eros de l'impossible » qui ne correspond pas à celui que théorise Viatcheslav Ivanov :

[...] ce qui s'appelle « impossible » dans le langage de la connaissance rationnelle, et « miracle » dans le langage de la conscience religieuse, possède dans sa Parole intérieure (qui est aussi son Silence) un autre Nom, commun à tout, que les sages discernent comme l'être en vérité, comme la réalité unifiée du monde.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 114-115.

⁵²⁹ FREUD S., *L'avenir d'une illusion*, op.cit.

[...]то, что зовется «невозможным» на языке рационального сознания, «чудом» на языке сознания религиозного, имеет в его внутреннем Слове (оно же его Молчание) иное Имя, общее всему, что мудрецы прозревают как воистину сущее, как единую реальность мира⁵³⁰.

« Réalité unifiée du monde », à laquelle il attribue une majuscule, autrement dit l'âme, l'étincelle présente en l'homme qui tente de se transfigurer pour atteindre sa vraie nature absolue en communion avec le divin, à la manière Soloviev.

Zinovieva-Annibal prend un autre chemin, elle crée pour Véra une identité conductrice : une « princesse-centaure » qui illustre parfaitement l'être au monde qu'elle s'est donné pour horizon, à la fois femme et animal, intermédiaire entre les hommes et les dieux, réfractaire aux dualismes, amoureuse et nomade.

L'auteure explore à travers ses personnages des chemins vers la liberté individuelle et met en question aussi bien l'obéissance aux normes de la morale traditionnelle que le contentement d'un bonheur confiné. Sans jamais se réfugier dans le solipsisme, Zinovieva-Annibal qui ne conçoit pas de « Je » sans amour, en accepte les risques (la pulsion de mort) mais le reconnaît comme à la source de cette aspiration au dépassement, à l'idéal qui est ancrée dans le désir individuel. Elle se démarque des utopies amoureuses qui se développent à cette époque en Russie⁵³¹ et déjoue les habiles présentations des principes féminins et masculins, en inventant d'autres figures.

3.2. Ecriture et invention de soi

La place qu'occupe le travail littéraire dans la vie de Zinovieva-Annibal et dans celle de ses personnages, notamment dans ses dernières publications, ne laisse aucun doute sur l'importance qu'elle accorde à cette activité et au lien qui l'unit à la liberté et à l'affirmation de soi.

⁵³⁰ IVANOV V., « Ideja neprijatja mira », art.cit., p.79-90.

⁵³¹ HELLER L., « A la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité », *Revue des Etudes Slaves*, 64-4, 1992, p.583-602.

Au moment où elle revient à la littérature, après les années d'itinérance qui suivent son divorce, elle rédige dans un style très conceptuel quelques critiques et notamment celle de *The Golden Bowl* qu'Henry James vient de publier. Zinovieva-Annibal insiste sur la liberté, les possibilités de changement qu'introduit l'art dans l'évolution de chaque individu et dans sa vision du monde. La vie nous transforme sans que nous ayons prise sur ces modifications, alors que l'art introduit du jeu, ouvre des possibles :

Le monde n'est pas pour nous en dehors de nous. Chacun le voit uniquement reflété en lui-même. Nous pensons que nous connaissons le monde mais nous ne connaissons que nous-mêmes. C'est l'art qui nous sauve de l'étroitesse. [...] Et chaque artiste authentique est avant tout un libérateur. Il fait défiler devant nous des formes qui ne sont pas nous, et nous invite à nous déplacer en elles : « Voilà pour vous encore de nouveaux masques ». La vie aussi fait défiler devant nous des formes sans cesse nouvelles, mais comme si elle les instillait en nous, alors que l'artiste nous instille en elles. Chacun peut s'en revêtir et c'est comme si se levait le voile qui enserre l'individu.

Мира нет для нас вне нас. Каждый видит его лишь отраженным в себе самом. Мы думаем, что познаем мир, но познаем мы только себя. Из тесноты спасает искусство. [...] И каждый истинный художник – освободитель прежде всего. Он проводит перед нами формы, которые -не мы, и приглашает нас переселиться в них: «Вот вам ещё новые маски». Жизнь также проводит перед нами все новые и новые формы: но она как бы вселяет их в нас, тогда как художник выселяет нас в них. Каждый может перерядиться в них, и словно поднимется тесная завеса личности⁵³².

Durant une vingtaine d'années, Zinovieva-Annibal explore la thématique de l'identité, portée par des héroïnes aux positionnements contrastés : une jeune mère impuissante à prendre la parole dans des moments décisifs de sa vie (Evdotia dans *Un Mal inévitable*), ou bien une jeune fille sans nom dans *Trente-trois Monstres*, argile molle qui se laisse façonner par son amante, et enfin Véra, une femme qui parle à la première personne, revit des moments clés de son enfance qui ont forgé sa liberté, très inspirés de la biographie personnelle de l'auteure.

⁵³² ZINOV'EVA-ANNIBAL L. (pod imenem L. Annibal), «Henry James The golden bowl», *Vesy*, 1905, n°6 p 63-64.

Le sujet lyrique prend lui aussi des formes variées. Hormis les deux pièces de théâtre, les premières œuvres (*Un Mal inévitable*, *Les deux Rives*, *Une Mission difficile*) sont écrites par un narrateur surplombant et omniscient, tandis que les textes publiés une vingtaine d'années plus tard sont écrits à la première personne par des héroïnes narratrices (*Trente-trois Monstres* et *Bestiaire tragique*).

Le « Je » est tout d'abord incertain dans *Trente-trois Monstres*, où une jeune femme écrit un journal (celui qui devient la nouvelle) sur ordre de sa compagne, Véra, comme si elle n'existait que par procuration, en attendant d'acquérir une identité propre. Durant toute la nouvelle, elle reste « sans nom », elle ignore elle-même son patronyme (sa mère est morte à sa naissance, elle ne connaît pas son père et sa grand-mère ne peut l'éclairer sur ses origines) et Zinovieva-Annibal ne mentionne aucun prénom. Lorsque sa compagne Véra se suicide, la jeune femme décide de continuer à écrire son journal avec ses propres mots. Celle qui devait être immortalisée par des peintres, transformée en objet d'art, devient auteure ; son récit de soi se passe de mentor et pourrait bien un jour être publié. Tout en se coulant dans une existence conforme aux mœurs du temps, maîtresse d'un peintre, la jeune femme affirme par l'écriture un autre moi, une identité que Barbara Heldt nomme un « split self » :

Even if she (the narrator) never sees it (the autobiography) published, she has written her own reality and named it herself⁵³³.

Zinovieva-Annibal en choisissant le mot *uroda* (monstre) pour désigner les représentations dévoyées de la jeune héroïne que les peintres ont posées sur leurs toiles, signifie qu'ils opèrent un détournement de la nature. A la différence du mot *čudovišče* qui désigne des monstres fantastiques produits par l'imagination, comme le montrent les racines des deux mots, préfixe « u » et « rod » dans un cas et *čudo* (le miracle) dans l'autre⁵³⁴. On peut voir dans le titre de la nouvelle un trait d'humour, puisque comme le souligne Kirsti Ekonen, dans la culture russe de l'époque,

⁵³³ HELDT B., *Terrible Perfection, Women and Russian literature, op.cit.*, p. 102.

⁵³⁴ Voir l'ouvrage d'Annick MORARD, *Ourod. Autopsie culturelle des monstres en Russie*, Chêne-Bourg, Suisse, La Baconnière, 2020.

[...] la femme qui crée ne pouvait entièrement appartenir au sexe féminin, autrement dit, elle était pensée comme à moitié femme, ou une anomalie, un monstre.

[...] творческая женщина не могла полностью принадлежать к женскому полу, значит, считалась полуженщиной, аномалией или, уродом⁵³⁵.

L'héroïne inverse donc le propos habituel, la représentation que produisent les artistes et qu'ils considèrent authentique, est pour elle un « monstre », tandis qu'elle retrouve son authenticité (ses propres mots) en devenant auteure, ce que les artistes masculins à leur tour désignent comme « monstre ».

Zinovieva-Annibal devient auteure et son œuvre peut souvent être qualifiée d'écriture de soi, lorsqu'on considère les procédés narratifs qu'elle choisit à plusieurs reprises (journal, récits fragmentaires) et surtout son travail de réélaboration d'expériences personnelles, dont elle ne masque pas systématiquement les traces, notamment s'agissant des épisodes douloureux et déstabilisants qu'elle vit lorsqu'Ivanov s'éprend de nouveaux partenaires amoureux. Le caractère autobiographique de son inspiration est explicité dans certaines lettres adressées à des proches et relève d'un choix délibéré comme l'atteste également la lecture que Zinovieva-Annibal donne de sa pièce *L'Âne chantant* devant Vsevolod Meyerhold qui s'engage à la présenter au public durant la saison 1908. De même, des épisodes d'enfance, utilisés à vingt ans d'intervalle dans *Une Mission difficile*, et *Bestiaire tragique*, sont cités dans une lettre-testament que Zinovieva-Annibal destine à ses trois enfants en 1894, après avoir quitté son premier mari⁵³⁶. Au cas où elle mourrait lorsqu'ils sont encore en bas âge, elle souhaite leur décrire personnellement ce qu'a été sa vie jusque-là, les sentiments éprouvés, les événements et les choix effectués.

Ses œuvres ne constituent pas pour autant des « confessions » (*ispovedy*), comme certains commentateurs l'ont dit à propos de *Bestiaire tragique* par

⁵³⁵ EKONEN K., *Tvoreč, sub'ekt, ženščina...*, op.cit., p.132.

⁵³⁶ *Perepiska Viačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal*, op.cit., t.1, p.26-28.

exemple⁵³⁷. Certes l'auteure explore son monde intérieur, mais c'est en l'absence totale de regard moral, et son propos est très éloigné de celui de Jean-Jacques Rousseau s'adressant au « souverain juge », à « l'Être éternel » :

Je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même⁵³⁸.

Peut-être Zinovieva-Annibal a-t-elle compris que, comme le souligne Michel Foucault, « to confess, to seek to know, and to produce the truth concerning oneself, amounts to a submission »⁵³⁹ et elle ne souhaite pas s'inscrire dans l'obéissance, se conformer à un modèle, mais au contraire ouvrir les possibles. Consciente par ailleurs que connaître la vérité sur soi-même relève de l'inaccessible, elle s'engage dans le travail littéraire comme dans une exploration, une tentative de résister à l'enfermement du moi figé, de « desserrer le voile qui enserre l'individu », comme elle le dit à propos d'Henry James.

Son projet ne relève pas non plus de l'autobiographie qui est pourtant un genre très prisé par les femmes écrivains en Russie. Ce choix narratif, souligne Barbara Heldt, est un excellent moyen d'échapper au modèle omniprésent des héroïnes de fiction qui n'échappent pas à l'alternative de la perfection ou de la

⁵³⁷ Juli Aixenvald' et Maksimilian Vološin utilisent le terme de « confession » à propos de *Bestiaire tragique*. Juli Aixenvald' écrit : « Ce livre plein de talent, qui dévoile les recoins les plus cachés, parfois honteux d'un cœur débridé d'enfant, n'est sans doute pas dans son entier de la même qualité, mais même si parfois l'héroïne se fourvoie dans la forêt des relations affectives, non pas innocemment mais "exprès", comme elle le dit en d'autres occasions, malgré cela, l'essentiel de cette confession touche en chacun de nous des cordes sensibles qui entrent en résonance. (Эта талантливая книжка, раскрывающая самые потаенные, иногда стыдные уголки необузданного детского сердца, и если она не вся обязательна, если героиня порою не просто блуждала по лесу жизненных отношений, а, как она характерно говорить по другому случаю, « нарочно заблудилась », то всё же многое в этой исповеди затрагивает в каждом из нас родственные, созвучные струны.), in "L. Zinov'eva-Annibal. Tragičeskij zverinec. Rasskazy" op. cit. p.149.

⁵³⁸ ROUSSEAU JJ., *Les Confessions*, Œuvres complètes, t.1, Pléiade, Paris, Gallimard, 1964, p.5.

⁵³⁹ LANDRY JM. « Confession, Obedience, and Subjectivity: Michel Foucault's Unpublished Lectures On the Government of the The Living », *Telos*, 2009. La transcription intégrale des conférences enregistrées a été réalisée entre le 14 et le 25 Juin 2005, à l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (Caen, France) dépositaire du fond d'archives de Michel Foucault.

damnation, et ne laissent aucune place à l'émergence d'une identité de femme qui existe de façon indépendante et n'est ni détruite, ni sauvée par l'amour⁵⁴⁰. Mais écrire des textes autobiographiques, sinon une autobiographie revient à faire de sa vie un tout, à en fixer le sens. Zinovieva-Annibal s'octroie une liberté beaucoup plus large en écrivant des récits à caractère fictionnel qui reprennent des situations puisées dans sa biographie et les font revivre à la première personne par des « je » différents. Certains textes semblent même se répondre comme dans la « dilogie » *Les Anneaux* et *L'Âne chantant*. Les deux œuvres ont été écrites à trois ans d'intervalle : la première met en scène sur un mode sérieux voire tragique le conflit entre l'amour universel et l'amour pour une personne, la seconde reprend ce thème sur un mode parodique et parfois burlesque tout en évoquant des aventures réelles bien connues des invités de la Tour.

Zinovieva-Annibal crée une sorte d'« espace autobiographique » comme le dit Philippe Lejeune à propos de l'œuvre d'André Gide⁵⁴¹. Mais n'étant pas un écrivain célèbre, sous le regard de la critique, elle ne cherche sans doute pas, comme Philippe Lejeune le pense à propos de Gide, à donner une image de soi complexe, qui échappe à la prise, « à travers les jeux les plus divers de l'écriture »⁵⁴². Elle ne cherche pas non plus à redresser une image d'elle-même que diffuserait la société et qui ne correspondrait pas à ce qu'elle est, comme le fait son amie Lioubov Dmitrievna Blok. Cette dernière écrit ses mémoires après la mort de son mari et choisit pour titre « La réalité et la fiction à propos de Blok et de moi-même » (*i byl' i nebylicy o Bloke i o sebe*)⁵⁴³.

Zinovieva-Annibal cherche elle aussi à échapper au piège, mais plutôt à celui de la fixité et d'une identité contrainte, imposée de l'extérieur par les

⁵⁴⁰ HELDT B., *Terrible Perfection, Women and Russian literature, op.cit.*, p.67. La référence à "either/or" renvoie à la représentation dominante de la femme dans la littérature russe, modèle de perfection et divinisée ou bien déchue et condamnée. « of a female self who exists independently, who is neither destroyed nor redeemed by love ».

⁵⁴¹ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 170.

⁵⁴³ BLOK L., *I byli i nebylitsy o Bloke i o sebe*, texte en ligne. Lib.ru/ Klassika. Texte écrit en 1929.

normes sociales et la morale traditionnelle. La littérature est un moyen privilégié d'échapper au resserrement.

Charles Taylor souligne le changement qui s'opère à la fin du XIX^e siècle dans le processus littéraire où écrire participe à l'invention de soi, une sorte de création sans cesse en devenir. L'art n'est plus mimésis, imitation de la réalité, mais épiphanie : « Il rend manifeste une chose en même temps qu'il la réalise, qu'il la parachève »⁵⁴⁴. Charles Taylor précise qu'il emprunte le mot « Epiphanie » à James Joyce mais en élargissant sa signification :

L'épiphanie se définit comme le fait d'entrer en contact avec quelque chose, là où ce contact, soit engendre, soit constitue lui-même un accomplissement ou un tout significatif sur le plan spirituel.[...]une œuvre d'art peut produire une épiphanie de deux façons différentes [...] selon la première, qui a dominé chez les romantiques, l'œuvre décrit quelque chose – la nature vierge, une émotion humaine- mais de façon à faire percevoir une réalité spirituelle ou une signification plus vaste qui rayonnent à travers elle. [...] Dans la seconde qui domine au XX^e siècle [...] le lieu de l'épiphanie s'est déplacé à l'intérieur de l'œuvre elle-même⁵⁴⁵.

La vie de l'artiste est intégrée au processus artistique à double titre, en fournissant le matériau et en étant transformée par sa transfiguration dans l'art.

La vie comme œuvre d'art (*žiznetvorčestvo*) pour Zinovieva-Annibal ne consiste pas à sculpter sa vie en fonction d'une idée directrice, mais à réécrire sans cesse sa vie, à rouvrir le sens à partir du récit, à se donner la possibilité de renaître. Ce qui en tant que femme, signifie avant tout se donner la possibilité de naître comme « sujet » avec une visée de « vie accomplie », que Michel Foucault

⁵⁴⁴ TAYLOR C., *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, op.cit., p. 581.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 655 et 645-46.

et Paul Ricœur diraient « éthique » et non morale pour la distinguer du respect de normes extérieures contraignantes⁵⁴⁶.

Zinovieva-Annibal entre pleinement dans ce processus avec *Bestiaire tragique* qui répond par son « espace autobiographique » à *Une Mission difficile*, un des premiers textes de l'auteure écrit dans les années 1880. Pour la première fois, dans *Bestiaire tragique* Zinovieva-Annibal choisit la forme d'un récit où le narrateur ne transmet aucune analyse psychologique ni connexions logiques, et laisse le lecteur les créer à partir de son expérience⁵⁴⁷ ; c'est une posture narrative très éloignée de la position du romancier qui déploie plutôt « le sens d'une vie ».

Zinovieva-Annibal abandonne le déroulement linéaire d'*Une Mission difficile* qui décrit des épisodes de la vie d'une jeune enfant, Léna, la menant de l'âge de huit ans au sein du milieu familial, jusqu'à son départ solitaire pour un pensionnat en Allemagne à l'âge de onze ans. *Bestiaire tragique* se compose de huit récits, on pourrait dire de fragments de vie qui concernent un même personnage Véra, âgée de huit ans dans le premier récit (*Les Oursons*) et de dix-huit dans le dernier (*La Volonté*), mais entre ces deux termes, les textes ne se succèdent pas selon une chronologie rigoureuse⁵⁴⁸.

Zinovieva introduit en littérature une structure d'ouvrage guidée par l'affectivité en substituant à la stricte chronologie les phénomènes d'association,

⁵⁴⁶ Voir notamment RICŒUR P., *Soi comme un autre*, Paris, Le Seuil, 2015, p.200 : « Je réserverai le terme d'éthique pour la visée d'une vie accomplie et celui de morale pour l'articulation de cette visée dans des normes caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par un effet de contrainte ». Voir aussi MERX D., « S'écrire soi-même » « L'identité narrative et l'écriture de soi », dialogue croisé entre Ricœur et Foucault », in *Implications philosophiques*, disponible en ligne, URL : www.implications-philosophiques.org. Foucault (*L'usage des plaisirs*) distingue la morale : « ensemble de valeurs et de règles d'action qui sont proposées aux individus et aux groupes par l'intermédiaire d'appareils prescriptifs divers » de l'éthique : « formes de subjectivation qui décrivent la manière non prescriptive dont les sujets se forment eux-mêmes ».

⁵⁴⁷ BENJAMIN W., *Rastelli raconte...et autres récits*, traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, suivi de *Le Narrateur*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Le Seuil, 1987, p.145-178.

⁵⁴⁸ Véra, par exemple dans *Le fouet* parle d'atteler ses ânes Ruslan et Ljudmila alors qu'elle a évoqué leur mort dans un récit antérieur, *Dacha la sourde*. La grande majorité des neuf récits se passent à peu près à la même époque, lorsque Véra a entre dix et onze ans, seul *Le Diable* concerne un âge un peu plus avancé d'une ou deux années, ce qui laisse néanmoins un long intervalle par rapport au récit suivant, *La Volonté*, qui est le dernier et dans lequel Véra a dix-huit ans.

de condensation, ou de répétition qui régissent dans la psyché, phénomènes qu'à la même époque, Sabina Spielrein formalise en termes psychanalytiques :

L'affirmation selon laquelle nous ne vivons absolument rien, du point de vue psychique, dans l'instant présent, peut paraître paradoxale, elle n'en est pas moins vraie. Nous n'attachons d'affect à un événement que dans la mesure où il réveille en nous des contenus (événements) vécus antérieurement, auxquels des affects se trouvaient déjà liés, et qui restaient enfouis dans l'inconscient⁵⁴⁹[...]

Zinovieva-Annibal prend également des libertés en ce qui concerne le sujet lyrique. Le narrateur surplombant d'*Une Mission difficile* disparaît et *Bestiaire tragique* s'annonce à la première personne dès les premiers mots du premier récit (*Les Oursons*) « mes frères » (*moi brat'ja*) et se poursuit avec le pronom « Je » (*Ja*) et des flexions de verbes à la première personne qui laissent penser qu'un enfant raconte des souvenirs récents, d'autant que le texte est souvent écrit au présent. Trente pages plus loin, dans les toutes dernières lignes du récit *Les Loups*, une adulte prend la parole :

Maintenant je suis adulte, et ma vie qui a reçu le baptême de la douleur, de la faute, du bonheur enchanteur et des amères séparations, a fait resurgir de ma mémoire, ces mots ternis, lointains... Semblables à ces images qu'on donne aux enfants, et que j'aimais étant petite, des images magiques : du papier, presque incolore, et sous cette pâleur on ne devine rien d'éclatant; on les plonge dans l'eau, on les pose sur un cahier, avec la main on frotte le dessus et on l'enlève... et émergent par enchantement magique des fleurs délicates aux vives couleurs.

Но теперь я взрослая, и жизнь моя, крещенная болью, виною, упоением счастья и горькими разлуками, выявила те тускло-далекие слова из памяти...Есть такие картинки для детей, - я любила их ребёнком,- волшебные картинки: бумажка, тусклая, и ничего под той тусклостью мерцающего не разберешь, в воду окунешь, к тетраде приложишь, рукой сверху потрешь и снимешь,- изведены из той волшебной сокровенности нежные и яркие цветы⁵⁵⁰.

C'est à peu près tout ce qui sera dit sur cette adulte et son envie d'écrire. Une femme dont les émotions passées surgissent, en reprenant toute leur vivacité, à l'occasion de situations présentes (dont elle ne dit rien). A part ce

⁵⁴⁹ SPIELREIN S., « La destruction comme cause du devenir », art.cit.

⁵⁵⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec, op.cit., Volki*, p.30.

court passage, Zinovieva-Annibal donne la parole à l'enfant que Véra a été, l'adulte qui tient la plume disparaît totalement, n'intervient jamais ni en observateur, ni en commentateur ou porteur de jugement sur le comportement de l'enfant. Aucun qualificatif ne laisse sous-entendre un regard distancié. Même dans les situations où Véra se montre cruelle, tyrannique, le lecteur est plongé dans un passé qui redevient présent et les rares jugements énoncés sont le fait de Véra qui rapporte ce que disent les adultes, ou bien un dialogue intérieur entre elle et des forces qui la font agir et qui la surprennent elle-même.

Les récits sont fragmentaires et l'adulte qui écrit se refuse à tirer des conclusions, à figer un sens. Est-ce une femme qui en se racontant veut continuer à se construire ? Une femme qui redonne la parole à l'enfant toujours présent en elle, moteur d'un travail de renaissance ? Le dernier récit se termine par une ouverture (bien que la suite soit supposée connue par celle qui écrit) et un horizon à risques où l'héroïne est lancée dans un galop effréné, environnée de dangers, dans de grands espaces inondés et marécageux, en route vers un avenir qu'elle s'est choisi. L'adulte qui écrit ajoute la remarque ambiguë déjà citée : « Volonté ivre de ce mauvais printemps, je ne t'ai pas oubliée ! » (*p'janaja volja zloj vesny, ja ne zabyla tebjja !*).

Les procédés sophistiqués que choisit Zinovieva-Annibal pour retourner à l'enfance ne viennent pas consolider un « sujet-substance » qui décrirait une trajectoire, un développement. L'auteure affirme une simple « Mêmeté », comme le dirait Paul Ricœur, une persistance assumée et choisie à dire « je » malgré le changement.

Un acte qui prend un sens particulier pour un écrivain femme, qui est enraciné dans l'attention au corps et aux émotions d'une petite fille ; ce qui devrait selon l'idéologie des principes féminins et masculins invalider l'affirmation d'un « je » autonome, tout au contraire le constitue et mène à la découverte des caractéristiques d'un sujet moderne.

Trente ans plus tard, Ekaterina Bakounina (1889-1976) émigrée en France, publie son premier roman *Le Corps (Telo)* où elle écrit :

Le fait que j'écrive à la première personne ne signifie nullement que je parle de moi. Mon « je » a été perdu et remplacé par l'image d'une

femme moulée selon un modèle-type. J'essaye en vain de retrouver dans cette femme ce qui m'est propre, qui disparaît et se disperse. Je n'y trouve que ce qui m'est étranger, ce que je partage avec d'autres⁵⁵¹[...]

Les critiques de l'époque commentent le drame de l'émigrée mais laissent de côté la question de l'individualité posée par l'auteure :

« Je » n'existe pas, lorsqu'on est une femme ; toute femme est d'abord une femme avant d'être un individu.

Dans le roman d'Ekaterina Bakounina, l'héroïne se retrouve elle-même, au moins partiellement, à travers la découverte de son propre corps et du plaisir révélé par une relation adultère, épisode que les critiques ont qualifié de pornographique, sans remarquer le lien avec la constitution de l'identité.

Comme le remarquent de nombreux chercheurs qui travaillent sur la « prose féminine » (créée par les femmes ou pour les femmes) du XIX^e siècle la marginalité donne lieu, aussi bien dans le contenu que dans la forme, à des innovations que les auteurs du premier cercle ne s'autorisent pas et s'approprient avec un décalage⁵⁵².

3.3 « Je » réinvente l'écriture.

Ce sujet féminin que Zinovieva-Annibal dessine à travers ses personnages est profondément à l'œuvre dans son travail d'écriture, une évolution s'opère au cours de sa carrière et mène à des créations innovantes,

⁵⁵¹ Le roman *Le corps*, a tout d'abord été publié dans la revue *Les Nombres* : BAKOUNINA E., Telo (Vvedenie v roman), *Čisla*, 1933, n°7-8, p.34-50. Publication en français : BAKOUNINE C., *Le Corps*, traduit par Doussia Ergaz, Paris, Stock, 1934. Voir sur cette auteure les travaux d'Annick MORARD, *De l'émigré au déraciné : la jeune génération des écrivains russes entre identité et esthétique*, chapitre 2 « Ekaterina Bakounina : tentative féministe de construction de soi », Paris, 1920-1940, l'Âge d'homme, Lausanne, 2010, p.213. Voir aussi Youlia SIOLI : « *Filles d'émigration* ». *Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le « génie de la médiocrité » à l'épreuve de la modernité*, op.cit.

⁵⁵² SUBBOTINA G., *L'invention de soi dans la littérature romantique russe*, op. cit., p.218 : « Les femmes, qui se trouvent à la périphérie du processus littéraire, arrivent à exprimer des contenus et des idées plus « avant-gardistes » (sous des formes qui le sont aussi) que les auteurs masculins « sérieux » et reconnus. »

comme en témoigne *Bestiaire tragique*. Cette transformation peut-elle être éclairée par les travaux de la fin du XX^e siècle qui ont développé une nouvelle conception de « l'écriture féminine » ?

Un premier constat s'impose : Zinovieva-Annibal choisit de montrer le genre auquel elle appartient tout en refusant de prendre pour modèle l'écriture « féminine » ou « de dame » (*ženskaja, damskaja*), telle qu'on l'entend à son époque et qui représente pour elle un code relevant de normes sociales infériorisantes. Lorsqu'elle choisit de parler de sa consœur Georgette Leblanc et de son livre *Le Choix de la vie*, elle déplore dès les premières lignes le style de l'auteure. Il suffirait, dit-elle,

[...] de se libérer de ces chemins fleuris de la joliesse superficielle à la française et d'un épicurisme esthétisant.

[...] Высвободиться из цветочних пут мелочной французской красоты и эстетизирующего эпикуреизма⁵⁵³.

Ce maniérisme décoratif que Zinovieva-Annibal qualifie de français, elle l'associe immédiatement au féminin comme le montrent les lignes suivantes où elle regrette que ce style empêche l'ouvrage d'être totalement « probant et humain » (*polnovesnee i čelovečnee*) ; il nuit à la sincérité du propos qui mérite pourtant un réel hommage tant il rompt avec les habituels méandres des personnages féminins :

Il ne transparaît à travers les lignes de ce livre aucune attente de Mystère, et la bouche des femmes parle avec sincérité et chaleur de leur âme, sans les ondulations du célèbre sourire de la Joconde.

Не сквозить сквозь строки книги никакой надежды на Тайну, и на устах женщины, говорящей искренно и горячо свою душу, не змеится ведущая улыбка Джоконды⁵⁵⁴.

Certes, en cette fin de XIX^e siècle, le « style femme » comme le nomme Guippius, est en train d'évoluer et les recommandations d'Evdokja Rostopchina,

⁵⁵³ ZINOV' EVA-ANNIBAL L. (pod imenem L. Annibal), « Georgette Leblanc, Le Choix de la vie », *Vesy*, 1904, n°8, p 60.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 62.

amie de Lermontov, dans son poème « Comment les femmes doivent écrire » (*Kak dolžni pisat' ženščiny*) appartiennent à un autre temps :

Oui, l'âme de la femme doit briller dans l'ombre,
Comme le rayon caché dans l'urne de marbre,
Comme la lune au crépuscule qui, à travers un manteau de nuages,
Réchauffe la vie, invisible, et diffuse sa lueur.

Да, женская душа должна в тени светиться,
Как в урне мраморной лампы скрытой луч,
Как в сумерки луна сквозь оболочку туч,
И, согревая жизнь, незримая, теплится⁵⁵⁵.

La discrétion et le silence que Sainte-Beuve admirait chez Rostopchina et ses semblables sont en train de disparaître, les auteures ne souhaitent plus être celles

[...] Qui gardent dans leur sein leurs douces étincelles,
Qui cachent en marchant la trace de leurs pas,
Qui soupirent dans l'ombre, et que l'on n'entend pas⁵⁵⁶...

Les femmes poètes « modernes », Barbara Heldt l'atteste, créent des sujets lyriques plus agressifs (*aggressiv persona*) qui expriment des demandes à leur interlocuteur, et très souvent celles-ci sont d'ordre sexuel. Contemporaine de Zinovieva-Annibal, Mirra Lokhvitskaïa⁵⁵⁷, surnommée la Sappho russe⁵⁵⁸, est souvent citée comme un modèle d'assertivité, d'ailleurs souvent considérée par les critiques comme « décadente » aux côtés de Konstantin Balmont et Valéri Brioussov, en raison de son immodestie et de son idéalisation de l'ego. Mirra Lokhvitskaïa, lauréate à deux reprises du prix Pouchkine, choisit de se présenter

⁵⁵⁵ ROSTOPČINA E., « Kak dolžni pisat' ženščiny » (Comment doivent écrire les femmes), poème écrit en septembre 1840, disponible en ligne, URL : <http://scanpoetry.ru/poetddxy/10358>

⁵⁵⁶ SAINTE-BEUVE C.A., *Poésies complètes*, Charpentier, Librairie-Editeurs, Paris, 1840.p.161.

⁵⁵⁷ Voir notamment HELDT B., *Terrible perfection, Women and Russian literature, op.cit.*, Part III Women poetry in Russia, p.117. Voir aussi les articles de PRESTO J., « Women in Russian Symbolism : Beyond the algebra of love », art.cit., p.134-153, ainsi que l'article "Mirra Lokhvitskaïa" (1869-1905) in Maria LEDKOVSKY, Charlotte ROSENTHAL et Mary ZIRIN (éd.), *Dictionary of Women writers*, Westport CT, Greenwood Press, 1994, p.381-384.

⁵⁵⁸ CIORAIN C., « The Russian Sappho: Mirra Lokhvitskaya », in *Russian Literary Triquarterly*, n°9, 1974, p. 317-335.

dans ses poèmes d'une manière ultra féminine, comme le souligne Barbara Heldt⁵⁵⁹. La poétesse affirme : « Je suis une femme, et c'est tout » (*Ja ženščina i tol'ko*), et décrit ses vers comme « mes vers brûlants, féminins » (*moj žgučij, moj ženstvenij ctix*). Elle publie de nombreux poèmes d'amour où elle parle avec une grande liberté de ses désirs :

I hasten to tear away my bracelet,
To unclasp my necklace...
My trembling breast athirst
For ecstasies unknown.

Тороплюсь сорвать запястия,
Ожерелья отстегнуть...
Неизведанного счастья
Жаждет трепетная грудь⁵⁶⁰.

Loin d'adopter le masque d'un sujet lyrique masculin, Mirra Lokhvitskaia déclare même écrire ses poèmes avec son corps de femme, ce qui lui vaut d'être citée à la fin du XX^e siècle comme un exemple d'« écriture féminine » au sens que les années 1980 ont donné à cette expression :

J'aimerais dessiner mes rêves,
Mes désirs cachés, mes orages,
Tels des fleurs vivantes,
Mais...les roses seraient trop vives !

J'aimerais posséder une lyre
Dans ma poitrine, pour que mes sentiments, éternellement jeunes,
Tels des chants, résonnent en elle,
Mais...les cordes de mon cœur se rompraient ! [...]

Хотела б я свои мечты,
Желанья тайные и грёзы
В живые обратить цветы, -
Но... слишком ярки были б розы!

Хотела б лиру я иметь
В груди, чтоб чувства, вечно юны,
Как песни, стали в ней звенеть, -
Но... порвались бы сердца струны⁵⁶¹ ! [...]

⁵⁵⁹ BARKER A. and GEITH J., *A History of Women's Writing in Russia*, op.cit., p.138.

⁵⁶⁰ LOXVICKAJA M., « Gimn Vozljublennomu » (Hymn to the Beloved), traduit par C.Ciorain, dans l'article cité « The Russian Sapho: Mirra Lokhvitskaya », p.320.

⁵⁶¹ LOXVICKAJA M., « Xotela b ja svoi mečty », 1889.

Ces vers semblent anticiper l'appel d'Hélène Cixous dans *Le rire de la Méduse*, qui exhorte les femmes à prendre la parole, et à le faire à leur manière, c'est-à-dire avec leur corps propre, sans emprunter les voies du « phallogocentrisme »⁵⁶². Le mot forgé à partir de « phallus » et de « logos » associe les deux facettes de la domination patriarcale millénaire. La sexualité masculine reste le modèle, le « Phallus » est le plein par rapport auquel « le deuxième sexe » n'est que manque. Quant au mot « Logos », il renvoie à la domination du discours rationnel, de la logique, de l'intelligible, que la psychanalyse associe au masculin, en constituant la triade père/symbolique/langage comme une étape décisive pour échapper à la confusion avec le corps maternel.

Sortir du phallogocentrisme consiste tout d'abord à s'écarter de l'écriture féminine telle que la conçoit le modèle masculin et à s'éloigner également de la mimésis qu'adoptent beaucoup d'auteures rompues aux canons dominants, voire même masquées sous des pseudonymes ou des sujets lyriques masculins. Quant à définir les particularités de ce que serait une « écriture féminine », l'affaire est plus délicate, voire impossible. Les pièges sont multiples, partir du corps féminin devient un enfermement dans le maternel, « l'encre blanche »⁵⁶³, et toute théorisation est suspecte de phallogocentrisme, choisir des exemples en citant inévitablement des auteurs masculins contredit ce qui doit être étayé, etc.

L'idée de différenciation continue à être explorée par Luce Irigaray qui tente d'éclairer « le continent noir » de la sexualité féminine, mettant par exemple en avant le primat du toucher sur la vue et le fait que « la scopique dominante » contraigne les femmes à la passivité. En ce qui concerne l'écriture, Luce Irigaray pense que Freud a opéré un changement radical en montrant la sexualité toujours à l'œuvre derrière l'ordre philosophique, mais elle lui reproche de n'avoir pas suffisamment approfondi la différence des sexes et d'être resté prisonnier de la métaphysique. Pour sa part, elle se refuse à « postuler un rapport à l'intelligible qui maintient l'indifférence sexuelle »⁵⁶⁴ et

⁵⁶² Mot forgé par Jacques Derrida. Voir notamment Ji-Yeong YUN, *La déconstruction du phallogocentrisme*, thèse de doctorat, Paris I, 2012, dactylographiée.

⁵⁶³ Expression utilisée par Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse*, *op.cit.* p.44.

⁵⁶⁴ IRIGARAY L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit, 1991, p.73-74.

pense que, dans un premier temps, la mimésis reste le seul chemin, « celui qui est historiquement assigné au féminin », et qu'assumer délibérément ce rôle « c'est déjà retourner en affirmation une subordination, et, de ce fait, commencer à la déjouer »⁵⁶⁵.

Une autre voie est adoptée par Julia Kristeva qui tient une place éminente dans le trio des « French feminists ». Julia Kristeva associe écriture féminine et écrivain moderne, et analyse ce processus d'écriture comme une remontée, une irruption aux sources mêmes du symbolique, au lieu où s'organise le sens. Au concept de symbolique qui renvoie au langage ordonné, elle ajoute celui de « sémiotique » qui désigne étymologiquement le signe précurseur, l'empreinte et renvoie en psychanalyse aux pulsions, « aux processus primaires qui déplacent et condensent les énergies ». Dans la construction du sujet, ce concept ne désigne pas les pulsions à l'état brut, mais leurs mouvements par rapport au corps de la mère, lui-même déjà pris dans les organisations sociales et le langage. Il ne s'agit pas d'un chaos mais d'une articulation provisoire, mobile, pré-langagière, ouverte aux contradictions. Le moment « thétique » d'énonciation marque la séparation d'avec ce « lieu périlleux » et l'entrée dans l'organisation sociale et le langage. La petite fille qui, comme le petit garçon, s'arrache au corps maternel, conserverait un accès plus ouvert à ce chaudron, lui permettant la « réintroduction dans le tissu signifiant des pulsions hétérogènes qui le déterminent »⁵⁶⁶(et l'on voit ici l'importance des concepts de Julia Kristeva pour l'analyse du personnage de Véra dans *Bestiaire tragique*). Cette capacité qui se manifeste dans le travail littéraire n'appartient pas exclusivement aux femmes comme en témoignent par exemple les œuvres de James Joyce, dont le monologue de Molly Bloom, et de façon plus générale le procédé du courant de conscience, peuvent être des exemples d'écritures « féminines ».

Ces travaux ne convainquent pas Judith Butler qui s'oppose à toute forme d'essentialisation des différences sexuelles, celles-ci n'ayant à ses yeux aucun

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ KRISTEVA J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974. Les différentes citations du paragraphe sont empruntées à cet ouvrage.

fondement biologique et étant exclusivement d'origine sociale, le corps étant lui-même une construction. Le « genre » est un des mécanismes d'exclusion à l'œuvre dans la société :

Le sujet pour acquérir une identité sexuelle, joue et se comporte d'une façon que les normes culturelles lui suggèrent. Ceux qui ne s'identifient pas à ces normes seront alors des sujets inintelligibles, des non-sujets, des monstres⁵⁶⁷.

Les travaux de Julia Kristeva sur l'écriture lui semblent insuffisants car ils restent inscrits dans le cadre théorique psychanalytique classique qui pose la prééminence du symbolique/masculin par rapport au corps maternel pré-œdipien. Selon elle, Julia Kristeva ne fait qu'indiquer une subversion possible sans opérer de véritable remise en question.

En observant les textes de Mirra Lokhvitskaïa et de Zinovieva-Annibal à la lumière des réflexions et débats contemporains, on constate que ces deux auteures ont tracé un parcours individualisé, écrivant des œuvres qui se conforment aux modèles sociaux, ou bien jouent avec la mimésis comme le dirait Luce Irigaray, et enfin d'autres qui déconstruisent ces modèles ou inventent leur propre chemin.

Certains poèmes de Mirra Lokhvitskaïa déjà cités puisent dans le « sémiotique » par leur rythme, leur sensualité... ils prennent la parole là où régnait le silence, et révèlent les mythes qui emprisonnent la subjectivité des femmes concrètes et singulières et les assignent au rôle de victime dévouée et discrète :

[...] Mais je n'achèterai pas l'immortalité par ma mort,
Et pour mes chants, j'aime les chants sonores. [...]

Но бессмертья я смертью своей не куплю,
И для песен я звонкие песни люблю⁵⁶⁸.

Néanmoins, de nombreux poèmes de Mirra Lokhvitskaïa relèvent de la conformité et offrent des représentations du féminin semblables aux

⁵⁶⁷ BUTLER J., *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, éd. La Découverte, 2005, p.84.

⁵⁶⁸ LOXVITSKAJA M., « Ja ne znaju začem uprekajut menja » (1898), in *Polnoe sobranie stixotvorenij*, p.43, disponible sur www.culture.ru.

stéréotypes de l'idéologie symboliste, faisant alterner le double visage de la sorcière séductrice et de la sainte, ou bien s'adressant dans une attente énamourée à une cruelle divinité masculine qui présente toutes les caractéristiques d'un Eternel masculin.

En ce qui concerne l'œuvre de Zinovieva-Annibal, elle se présente de façon plus homogène comme le choix d'une écriture de femme. Au sens tout d'abord d'un travail d'auteure, individu féminin soumis à la pression du « phallogocentrisme » dont Zinovieva-Annibal a conscience, comme le proclame son « nom de guerre ». Elle refuse de se couler dans un mode d'écriture qui, comme le dit Hélène Cixous,

[...] soit occulte la femme, soit reproduit les représentations classiques de la femme (sensible-intuitive-rêveuse, etc.)⁵⁶⁹.

Zinovieva-Annibal échappe à la dualité métaphysique quasi substantialiste des principes féminins et masculins, mais elle refuse d'occulter la dimension féminine de son corps/psyché. Elle ne cesse de créer des personnages qui ne se conforment pas aux caractéristiques habituellement attribuées aux genres, et de ce fait elle met cette dualité binaire en évidence et la questionne. C'est tantôt le caractère de l'héroïne Nadia que l'auteure décrit plus audacieuse et plus forte que son frère⁵⁷⁰, ou bien Véra dans *Bestiaire tragique* qui est capable de mener un attelage, de sauter dans une étable aux pieds d'un taureau dangereux alors que ses cousins n'osent pas le faire. Tantôt ce sont les corps eux-mêmes qui sont indiscernables, ainsi Tania embrassée dans la forêt dont le corps maigre et anguleux ressemble à celui de Pétia le cousin de Véra, ou bien l'héroïne sans nom de *Trente-trois Monstres* qui décrit son propre corps comme celui d'un enfant, ni garçon, ni fille :

⁵⁶⁹ CIXOUS H., *Le Rire de la Méduse*, op.cit. p 43.

⁵⁷⁰ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Dva berega*, op.cit. « Dans l'enfance, elle (Nadia) était sa (de son frère) souveraine. Vivante, impétueuse, énergique, sans tenir compte de son (celui de son frère) âge plus avancé, elle dominait sa nature plus calme et plus souple. Elle était aussi audacieuse et décidée en tout que lui était tranquille et faible. Elle avait l'air d'être le frère aîné et lui la sœur. (В детстве она была его повелительницей. Живая, горячая, энергичная, она, несмотря на его старшинство, подавляла его более тихую и податливую натуру. Насколько смела и решительна была она во всем, настолько тих и робок – он. Она казалась старшим братом, а он сестрой.)

Je suis un enfant, moitié garçon, moitié fille, avec des arrondis qui commencent et, encore oubliés par l'enfance, des lignes de bras et de jambes allongées et minces.

Я ребёнок, полумальчик, полудевочка в начинающихся округлениях и забытых ещё детством, вытянутых, худощавых, линиях ног и рук⁵⁷¹.

Zinovieva-Annibal prête à cette même héroïne un langage audacieux lorsqu'elle associe et qualifie de « monstres » (*urody*) les images de la femme souveraine (*carica*) ou amante (*ljubovnica*) qui sont traditionnellement dans la culture russe les deux pôles opposés de la nature féminine. La jeune fille déclare anomalies de la nature ces représentations créées par les peintres, parce qu'elles sont également étrangères à l'individu qu'elles prétendent représenter. Cette parole mise en relief dans le titre de la nouvelle interroge la culture dominante et postule la légitimité d'une autre vision, celle d'un sujet féminin individualisé qui reste floue dans cette nouvelle, voire contredite par la liaison de l'héroïne avec un peintre, mais confirmée par l'écriture d'un journal intime qu'elle poursuit.

L'ensemble des textes de Zinovieva-Annibal, à l'exemple de cette nouvelle, amène à penser que l'auteure poursuit pour elle-même et pour ses personnages féminins le projet que proclamera Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse* :

Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture [...]⁵⁷².

Zinovieva-Annibal ne se contente pas de brouiller les pistes quant aux caractéristiques masculines ou féminines des personnages, elle bouscule certains mythes fondateurs, notamment celui de la maternité. Aglaïa, dans *Les Anneaux*, fait passer au premier plan la relation amoureuse par rapport à l'amour des enfants, dans *Trente-trois Monstres* un nouveau-né est comparé à un morceau de viande, et dans le dernier récit de *Bestiaire tragique* Vera découvre le corps de son amie de dix-huit ans, morte en accouchant. Le *stabat mater*

⁵⁷¹ ZINOV'eva-ANNIBAL L., *Tridcat' tri uroda*, op.cit., p.154.

⁵⁷² CIXOUS H., *Le Rire de la Méduse*, op.cit., p.37.

qu'analyse Julia Kristeva, image idéalisée de la maternité diffusée par la religion chrétienne, apparaît bien éloignée de la réalité. Au nombre des déconstructions opérées dans les textes de Zinovieva-Annibal, il faut également citer l'association abject/féminin déjà évoquée.

Dès lors qu'il s'agit d'écrire, les habitus infériorisants portent aussi bien sur l'acte d'écrire, considéré comme illégitime pour une femme, que sur la réception, la compréhension, qui sera immédiatement rapportée au genre et donc à une hiérarchie.

Zinaïda Guippius a décrit ce phénomène de la réception particularisante des œuvres de femmes dans son article *Zverebog*, indiquant le phénomène du « double standard » explicité par Joanna Russ dans son célèbre ouvrage de 1983 *How to suppress women's writing*⁵⁷³.

Zinovieva-Annibal comme ses consœurs est consciente de cette barrière dont elle parle peu, de même qu'elle ne donne pas beaucoup d'indications sur son processus d'écriture. Une lettre adressée à une amie après le scandale provoqué par la publication de *Trente-trois Monstres* décrit le trouble qu'elle a ressenti en écrivant cette nouvelle, les douleurs et la confusion qu'elle éprouvait et qu'elle n'a pas réussi à transmettre dans toute leur profondeur. Elle indique également que certains membres du Gafiz, Mikhaïl Kouzmine, Konstantin Somov et Sergueï Gorodetski, habitent le personnage de la jeune fille sans nom (*(oni) v devuške bez imeni*) tandis que sa propre impuissance, son état de confusion se retrouvent dans Véra. Véra qui, dit-elle, est morte sans se connaître. Et elle termine sa lettre en disant :

[...] même quand j'écrivais, je ne savais pas de quoi parlait ce livre, mais cela me plaisait de dire justement ce que je disais.

[...] даже когда писала, то не знала о чем сказала книга, но нравилась мне сказать только то, что сказала⁵⁷⁴.

⁵⁷³ RUSS J., *How to suppress women's writing*, Austin Tex., University of Texas Press, 1983. Voir notamment *The double standard of content*, chapitre 5, p.46-57, où l'auteure montre la dévaluation de l'expérience dès lors qu'elle est rapportée par une femme écrivain.

⁵⁷⁴ BOGOMOLOV N., « Peterburgskie gafizity », art.cit., p.196.

Il est clair ici que l'écriture correspond à une pulsion qui cherche un langage, une force qui échappe aux calculs et aux raisonnements. C'est ainsi qu'elle souhaite écrire ce livre, en suivant son désir : « cela me plaisait » (*mne nraivilas*). C'est précisément ce processus qui est caricaturé et attribué aux femmes comme une incapacité à accéder à la création artistique, que Zinovieva-Annibal tente d'explicitier dans sa lettre, et que Sergueï Gorodetski développe avec beaucoup d'adresse dans son long article critique, « Le feu derrière les barreaux »⁵⁷⁵, publié après la mort de l'auteure. Il prend en considération trois textes : *Les Anneaux*, *Trente-trois Monstres* et *Bestiaire tragique*, et laisse curieusement de côté *L'Âne chantant* dont le caractère parodique ne convient sans doute pas à sa démonstration. Il affirme que l'auteure progresse mais ne s'élève pas jusqu'à la création artistique. Ses arguments relèvent typiquement du point de vue « phallogocentriste » sur l'art où les femmes sont plongées dans les sensations, la vie, et incapables de procéder à partir d'une idée à incarner :

Si la pensée géniale qui a incité l'auteur à faire ce livre s'incarnait clairement et de manière perceptible pour tous, alors, pour de nombreuses années à venir, il n'y aurait rien de plus précieux que ce livre [...]

Если бы великая мысль, подвигнувшая автора на эту книгу, воплотилась ясно и ощутимо для всех, то не было бы ничего за много лет ценнее этой книги⁵⁷⁶[...]

Pour mieux faire comprendre la distinction entre la vie et l'art, Sergueï Gorodetski a recours aux odeurs... en l'occurrence celle du poisson :

L'Odeur de la vie n'est pas agréable dans la poésie, tout comme l'Odeur de poisson, dans les villes de bord de mer [...]

Запах жизни, неприятный в поэзии, как Запах рыбы в приморских городах [...]⁵⁷⁷

Il insiste en disant que rien n'est plus éloigné d'un coquillage nacré au bord de la mer que *l'Huître* de Vroubel et termine son article en soulignant l'absence de personnages masculins dans les textes de Zinovieva-Annibal et la

⁵⁷⁵ GORODECKIJ S., « Ogon' za rešetkoj », art.cit.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p.95.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

présence de personnages féminins tous destinés à une fin tragique, victimes de l'amour qui mène à la mort :

La femme, comme la Terre, est toujours destinée à être allongée, et elle n'a rien sur quoi se pencher, comme le fait le ciel au-dessus d'elle [...] Absorber la pluie mais non la faire tomber. Soulever bien haut les vagues au-dessus de la mer, mais seulement à la rencontre d'une tornade descendue du ciel. Etre là couchée et attendre, et quand il arrive, l'accueillir, et ensuite attendre à nouveau et faire naître quelque chose d'aimable.

Женщина, как Земля, всегда лежат суждено, и не над чем ей наклоняться, как Небу над ней [...] Впитывать дождь, но не ронять его. Подымать волны высоко на море, но только навстречу смерчу, опускаемому небом. Лежать и ждать, и когда придет, принимать, и потом опять ждать и рождать приятное⁵⁷⁸.

Cette femme allongée ressemble fort à l'héroïne des contes de fées caricaturée par Hélène Cixous :

[...] endormie, elle vit à peine [...]. Il se penche sur elle... On coupe. Le conte est fini. Rideau. [...] L'harmonie, le désir, l'exploit, la recherche, tous ces mouvements sont préalables à l'arrivée de la femme. Et plus exactement à son lever. Elle est allongée, lui debout. Elle se lève - fin du rêve - la suite est du socio-culturel, elle passe sa jeunesse en couches ; de lit en lit, jusqu'à l'âge où ça n'est plus une femme.⁵⁷⁹

Tous les mouvements, les exploits de la jeune fille sont antérieurs à son accession au statut de femme, quand elle retrouve le prince, sa vie de femme commence et elle va consister à rester couchée, en passant de « bridebed », à « childbed » et enfin « deathbed », comme le lui promet aussi James Joyce⁵⁸⁰.

La parole de Zinovieva-Annibal dérange Sergueï Gorodetski, mais d'autres contemporains la remarquent comme une œuvre d'art⁵⁸¹. Ce travail participe bien sûr de ce nouveau langage qu'analyse Innokenti Annenski en

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p.98.

⁵⁷⁹ CIXOUS H., CLEMENT C., *La jeune née, op.cit.*, p.120-121.

⁵⁸⁰ JOYCE J., *Ulysses*, The Odyssey Presse, 1932, vol.1, p. 52 et pages 196 et suivantes, la mort de la mère de Dedalus (disponibles sur Gallica). Première édition, Paris,1922.

⁵⁸¹ Les commentaires très élogieux d'Aleksandr Blok et de Maksimilian Vološin ont déjà été cités. Soixante ans plus tard, ces éloges ont trouvé un timide écho dans la slavistique française, comme le montre l'extrait de l'article de Vassily Rudich (consacré à V.Ivanov), cité p.73 dans la première partie de la thèse : « [...] son œuvre [Zinovieva-Annibal], en particulier *Bestiaire tragique (Tragičeskij zverinec, 1907)*, restera dans la littérature russe ».

montrant comment la transformation de la perception de soi qui s'opère à l'Âge d'argent, exige une nouvelle écriture⁵⁸². Il peut également être compris comme le travail d'une femme écrivain qui parvient à laisser affluer le « sémiotique », à déranger le « symbolique » en le mettant sans cesse en jeu, selon les termes de Julia Kristeva.

L'œuvre de Zinovieva-Annibal offre des exemples particulièrement significatifs en permettant la comparaison entre le texte d'*Une Mission difficile*, écrit dans les années 1880 et *Bestiaire tragique* qui date de 1907 et s'inspire de situations autobiographiques semblables. L'analyse de deux moments importants pour la construction de l'identité de Véra permet d'apprécier le changement accompli.

Le premier exemple porte sur la mise en doute de l'existence de Dieu, il occupe près de cinq pages dans *Une Mission difficile*, où de nombreux dialogues se succèdent entre Léna et sa gouvernante, entrecoupés par les pensées suscitées chez chacune des interlocutrices. Léna ouvre la discussion :

- En fait vous savez, vous comprenez, ces Indiens, ils croient, ils prient, ils se font des blessures... vous comprenez... ils souffrent... ils endurent. En fait vous comprenez, ils croient en leur Dieu, le leur. Elena Mikhaïlovna, vous comprenez, le leur ? [...]

- Mon Dieu, quelles questions ! s'écria Elena Mikhaïlovna.

- Ведь знаете, понимаете, они верят, индейцы, они молятся, они себя ранят... понимаете... им больно... они терпят. Ведь понимаете, они в своего Бога верят, в сво-е-го. Елена Михайловна, понимаете, в сво-е-го? [...]

- Господи, какие вопросы! – воскликнула Елена Михайловна⁵⁸³.

Zinovieva-Annibal décrit ensuite longuement la perplexité de la gouvernante :

⁵⁸² ANNENSKIJ I., *Knigi otrazhenij (Le Livre des reflets)*, Moskva, Nauka, 1979, cité par Vittorio Strada, traduit de l'italien par Janine Busso, « La littérature de la fin du XIXe siècle », in *Histoire de la littérature russe, le XXe siècle, l'Âge d'argent*, Paris, Fayard, 1987, p 37 : « [...] la nouvelle sensibilité, où le moi perd sa compacité et établit des rapports fluctuants avec un monde qui n'est pas fait d'un seul bloc mais que parcourt un dynamisme bouillonnant. [...] Pour transmettre ce moi, il faut un langage plus fluide [...] Ici, il faut la puissance musicale des mots [...] pour susciter chez le lecteur l'état d'âme créateur qui, avec l'expérience de ses souvenirs personnels, par l'intensité de l'angoisse réveillée [...] doit l'aider à compléter le non-dit [...] et à lui donner une signification plus strictement intime et suggestive.»

⁵⁸³ ZINOV'eva-ANNIBAL L. *Trudnaja zadača, op.cit.*

Elena Mikhaïlovna se leva nerveusement de sa chaise, le sang lui était monté à la tête [...] Elle allait et venait dans la pièce d'un pas incertain. Des pensées se succédaient rapidement dans son cerveau. Que faire ? Engager avec la petite fille une discussion théologique. Essayer de lui expliquer philosophiquement l'idée de Dieu [...] Mais comment parler de tels problèmes avec une petite fille de treize ans [...] ?

Елена Михайловна нервно поднялась со стула, кровь бросилась в голову [...] Она прошлась по комнате неровными шагами. Мысли спешно сменялись в ее мозгу. Что делать? Вступать с девочкой в богословский спор. Попытаться философски объяснить ей идею Бога [...] Но как говорить о подобных вопросах с тринадцатилетней девочкой [...] ?

Cette dernière s'entretient avec la mère de Léna qui lui confirme sa confiance et la poursuite de leur collaboration, bien que la gouvernante ait avoué ne pas partager la vision de la religion qui prévaut dans la famille Bodrinski.

Ce même épisode tient en cinq lignes dans *Bestiaire tragique* :

En hiver, on lut quelque chose ... à propos de certains peuples et de leurs croyances. Je demandai à Alexandra Ivanovna :

- Tous croient en leur dieu. Pourquoi le nôtre est-il le vrai ?

- J'ai promis à ta mère de ne pas parler avec toi de religion. Va lui demander.

Alors je compris en même temps quel était son secret et que Dieu n'existait pas.

Зимой читали что-то... о каких-то народах, их верованиях. Я спросила Александру Ивановну:

- Все верят в своего бога. Почему наш настоящий?

- Я обещала твоей маме не говорить с тобою о религии. Иди спроси ее.

Тогда я поняла и ее тайну, и что Бога не было⁵⁸⁴.

L'écriture produit ici un effet de choc sur le lecteur, par le rythme des phrases, leur brièveté, la simplicité syncopée de la syntaxe et la brutalité de la chute « Dieu n'existait pas » (*Boga ne bylo*) qui laisse place à un blanc, silence assourdissant qui met fin au récit. Le lecteur ressent le trouble, les émotions suscitées par ce duel éclair et c'est lui qui complète avec son imaginaire propre tout ce qui n'est pas expliqué.

⁵⁸⁴ ZINOV'EVA-ANNIBAL L. *Tragičeskij zverinec*, op.cit., Bič, p.100.

Le sens n'est pas produit par la pensée explicative, il va chercher dans les pulsions, dans ce qui était avant le langage, et l'auteure réussit à se situer dans l'énonciation, il laisse entendre un flux continu d'énergies dans lequel il puise.

Le positionnement du passage, l'avant et l'après, contribue à la signifiante. Les lignes précédentes décrivent l'engouement de Véra et de son frère pour les jeux sexuels, la révélation du regard intérieur/sur-moi et leur décision de ne jamais avoir honte. Les lignes qui suivent, sans transition, concernent la découverte du désir, et commencent par ces mots « J'avais un désir » (*U menja bylo želanie*). Zinovieva-Annibal développe ensuite l'exaltation de Véra pour un fouet :

Un fouet avec un long manche recourbé, en forme d'arc léger, élégant, avec une lanière effilée, longue et solidement tressée.[...] Je le sentais dans ma main, je ressentais les impulsions élastiques de sa tige de roseau contre mes doigts serrés, je voyais devant moi sa ligne élégante qui se dressait très haut et sa courbure...

Бич с высоким гнутким стволом, с тонким стройным перегибом и тонким, длинным и крепко сплетенным ремнем.[...] Я чувствовала его в руке, знала упругие толчки тростникового ствола о сжатые мои пальцы, видела перед собою стройную его линию высоко вверх, и перегиб...⁵⁸⁵

Et la conclusion ne tarde pas :

Dieu n'existe pas [...] Mais le désir lui existe.

Бога нет [...] Но желание есть⁵⁸⁶.

Le deuxième exemple complète ce premier aperçu. L'épisode concerne un moment décisif, déjà évoqué, qui va éloigner Véra de sa famille et l'aider à constituer sa liberté. *Bestiaire tragique* choisit là encore la condensation, alors qu'*Une Mission difficile* consacre plusieurs pages à l'événement, en commençant par décrire les états d'âme des éducateurs qui déclenchent un conseil de famille:

Ce jour-là, dans la soirée, quand Elena Mikhaïlovna (la gouvernante) revint on l'appela pour un conseil de famille. Il fallait définitivement décider que faire avec Léna. Il fallait déjà pour le futur le plus proche

⁵⁸⁵ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem*, p.101.

⁵⁸⁶ ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ibidem*, p.102.

prendre des mesures décisives, pour arrêter toute dégradation morale supplémentaire de la petite fille. Anna Gavrilovna s'était plus d'une fois entretenue avec son médecin de famille. Après la dernière (sortie) altercation brutale de Léna avec Elena Mikhaïlovna, elle s'était rendue avec lui chez un célèbre spécialiste des maladies nerveuses.

В этот же день, вечером, когда вернулась Елена Михайловна ее позвали на семейный совет. Надо было окончательно решить, как быть с Леной. Надо было уже в ближайшем будущем принять какие-нибудь решительные меры, чтобы остановить дальнейшее нравственное падение девочки. Анна Гавриловна уже не раз совещалась со своим домашним врачом. После последней (выходки) дерзкой стычки Лены с Еленой Михайловной она ездил с ним вместе к знаменитому врачу нервных болезней⁵⁸⁷.

Zinovieva-Annibal décrit ensuite, pendant plus de trois pages, le déroulement de la consultation médicale en public :

Brûlant de honte, elle déboutonna et enleva sa robe (son soutien-gorge et baissa sa chemise). Les docteurs l'écoutèrent et la tapotèrent longuement. Ils s'entretenaient à mi voix, interrogeaient Anna Gavrilovna et Elena Mikhaïlovna et à la fin libérèrent Léna, qui les joues rouges et le cœur battant, avec des gestes maladroits et nerveux commença à mettre de l'ordre dans ses vêtements. Les docteurs, Anna Gavrilovna et Elena Mikhaïlovna pendant quelques minutes se retirèrent dans la pièce voisine. Ses sœurs aidèrent Léna à s'habiller et elles s'assirent de nouveau sur le divan.

- Qu'est-ce qu'ils veulent de moi ? Bougonna Véra en colère. Son cœur lui manquait douloureusement. Laissez-moi partir. Il vaut mieux que j'aïlle dans ma salle de classe.

Горя от стыда, расстегивала и снимала она платье (лифчик и опускала рубашку). Доктора долго выслушивали и выстукивали ее. Они совещались вполголоса, расспрашивали Анну Гавриловну и Елену Михайловну и, наконец, освободили Лену, которая с пылающими щеками и бьющимся сердцем, неловкими, нервными движениями принялась оправлять свою одежду. Доктора, Анна Гавриловна и Елена Михайловна на несколько минут удалились в соседнюю комнату. Сестры помогли Лене одеться и снова свели на диван.

- Что им нужно от меня? – сердито ворчала девочка. Сердце ее болезненно замирало. – Пустите меня. Лучше я буду в учебной.

Bestiaire tragique se concentre sur un unique point de vue, celui de Véra. L'économie de mots va de pair avec l'introduction d'un rythme et d'une musique que la traduction française ne rend pas, produits par des allitérations (*sozvali*

⁵⁸⁷ ZINOV'eva-ANNIBAL L. *Trudnaja zadača*, op.cit., texte non publié, non paginé.

soviet iz semejnix ; ja uže ne slušala, sorvalas' s mesta i, tak sdvinuv) et des répétitions (*potom, potom, potom*). Les débuts de paragraphes sonnent comme des attaques, mises en relief par des verbes d'action à la troisième personne du pluriel ou des tournures impersonnelles (*Sozvali, Vrači... razdelali ; čto to bylo oskorbleno, čto to na vseгда bylo oskorbleno*). L'accumulation crée une pression qui s'accroît à chaque paragraphe, jusqu'à ce que Véra, réduite à un corps nu et muet, prenne brusquement la fuite (*vybežala iz komnaty*). Zinovieva-Annibal n'explique pas, les mots créent un climat, suscitent une émotion qui induit un mouvement de plongée en soi chez le lecteur :

Un conseil de membres de la famille et de docteurs avait été convoqué. Il y avait tante Claudia et oncle Andrioucha... mes deux frères aînés, ma sœur, maman elle-même, notre médecin de famille et un deuxième médecin, un psychiatre très connu. Pour commencer, les médecins me déshabillèrent et tambourinèrent longuement sur ma poitrine, mon ventre, mon dos et mes genoux. J'étais en rage, j'avais honte mais j'étais impressionnée par la nouveauté et la solennité de la situation. Ensuite, maman prit la parole d'une voix qui n'était pas la sienne, craintive et hésitante [...] Ensuite Alexandra Ivanovna parla d'une voix monotone, sans timbre et sans pause, [...] ensuite mon oncle prit la parole, mais je n'écoutais plus, je ne tenais pas en place et j'avais les sourcils tellement froncés que du nez jusqu'en haut de mon front une ride mauvaise s'était creusée en profondeur. Je m'enfuis de la pièce. [...]

Созвали совет из семейных и докторов. Была тетя Клавдия и дядя Андрюша [...], старшие два брата, сестра, она, сама мама, домашний годовой врач, известный психиатр.

Врачи сначала меня раздели и долго выстукивали грудь, живот, спину, колени. Я злилась, стыдилась, но была подавлена неожиданностью и торжественностью. Потом начала говорить не своим, пугливым и спотыкающимся голосом мама [...] Потом говорила однозвучно, матово и без перерыва Александра Ивановна [...] потом дядя, но я уже не слушала, сорвалась с места и, так сдвинув брови, что поперек лба от носа глубоко врылась моя злая складка,- выбежала из комнаты.[...] ⁵⁸⁸.

Cette écriture est tout particulièrement à l'œuvre lorsque Zinovieva-Annibal revient à son enfance, et lorsque le sujet lyrique, au plus proche de l'autobiographie, joue avec le moment charnière du passage de la jeune fille à la femme. Les récits de *Bestiaire tragique* s'interrompent précisément à ce moment crucial, cité par Hélène Cixous à propos des contes de fées, où la jeune

⁵⁸⁸ ZINOV' EVA-ANNIBAL L. *Tragiceskij zverinec, op.cit., Krasnij paučok*, p.111.

fille devient femme c'est-à-dire cesse d'exister. Zinovieva-Annibal rompt avec la tradition et prête à son personnage des projets bien différents de la vie de famille, et le « Je » qui prend la parole atteste d'une vie ultérieure dont rien n'est dit, mais qui reste ouverte.

Maximilian Volochine remarque à quel point l'écriture de *Bestiaire tragique* diffère de celle utilisée dans d'autres textes, il ne cherche pas à rapprocher le caractère de l'auteure et celui de son héroïne, se contentant de manière conventionnelle de louer la sincérité, il insiste sur la langue originale et ce qui lui paraît être un souffle artistique authentique :

L'auteure, qui jusqu'à maintenant était sophistiquée, artificielle, obscure et peu compréhensible pour le public [...] dans ce livre enfin s'est trouvée elle-même, a trouvé sa langue, simple et expressive, son style, ses ailes. [...] Un impétueux souffle de vie circule de façon irréprensible dans ses pages. [...] On ne lit pas ce livre, on le vit.

Писательница, которая до сих пор была изысканной, искусственной, темной и мало понятой для публики [...] в этой книге наконец нашла самое себя, свой язык, простой и выразительный, свой стиль, свои крылья. [...] Буйное дыхание жизни неудержимо проносится по её страницам. [...] Её не читаешь, её переживаешь⁵⁸⁹.

Maximilian Volochine souligne une caractéristique importante de cette écriture, sa capacité à susciter chez le lecteur un mouvement qui va au-delà de l'intellection et concerne un remaniement possible de son propre monde intérieur. Julia Kristeva exprime d'une autre façon cet accomplissement dans

⁵⁸⁹ VOLOŠIN M. *Sobranie sočinenij*, op.cit p. 569-570.

l'écriture, qu'elle rapproche du processus de transfert dans la cure analytique⁵⁹⁰.

En allant au plus singulier d'elle-même, Zinovieva-Annibal réussit à trouver des mots, des rythmes et à opérer la transformation en symbolique ; et ce « discours amoureux »⁵⁹¹ venant du plus profond de soi déclenche le partage, ce qu'Alexandre Blok remarque dans son hommage et que Marina Tsvetaeva reprend en déclarant son amour pour Véra et le diable qui l'habite. A la recherche de la liberté, Zinovieva-Annibal poursuit l'invention d'un « je », sujet universel qui revendique sa singularité et prend appui sur ce qui est attribué au féminin, sexe, corps, et réputé contraire à la capacité de création pour inventer son langage et transmettre les élans qui en sont la source. L'attention très particulière que Zinovieva-Annibal attache au corps transforme aussi son écriture. Viatcheslav Ivanov rapporte une discussion récurrente qu'il avait avec sa femme sur le rôle de l'artiste, Diotime, dit-il, oppose l'art à la vie :

[...] tous deux sont ennemis l'un de l'autre ; la tâche de l'artiste consiste d'abord à délimiter la vie par ses contours, comme ça (geste de dessiner dans l'air un fer à cheval), puis de séparer, de couper ce qu'il a ainsi délimité des racines de la vie en bas (geste rapide horizontal vers le bas). C'est ainsi que procède l'artiste avec la vie, pour posséder l'art [...] J'imagine Persée empoignant de la main gauche les cheveux chaotiques de Méduse, puis lui tranchant la tête de son épée courbe et acérée. L'artiste c'est Persée.

[...] оба - враги друг другу; задача художника сначала очертить жизнь своими гранями - вот так: (жест, рисующий в воздухе

⁵⁹⁰ KRISTEVA J. *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Fayard, Paris, 1996. L'auteur rappelle p.114 qu'Hélène Deutsch qui « considérait qu'on ne peut pas analyser (et je considère pour ma part qu'on ne peut pas davantage analyser des textes littéraires) si on ne garde pas une certaine ouverture de son propre appareil psychique - souplesse, possibilité de modification - qui est en définitive une aptitude à la révolte » et rapproche cette position de celle de l'« éternel adolescent ». Bien que comportant « immaturité et fragilité versatile », cette position « indique aussi justement une certaine souplesse des instances, une adaptabilité, une capacité de se modifier en fonction de l'environnement et de l'autre ainsi que contre eux. C'est cet aspect-là qu'il est important de cultiver, non seulement quand on écoute les patients mais aussi quand on lit les textes littéraires : ils nous apparaissent alors - et alors seulement- non pas comme des fétiches ou des objets morts correspondant à des états définitifs de l'histoire ou de la rhétorique, mais comme autant d'expériences de survie psychique de la part de ceux qui s'y sont engagés, et de nous-mêmes. »

⁵⁹¹ Il ne s'agit pas ici d'une référence directe à Roland Barthes mais à Julia Kristeva qui utilise l'expression dans *La Révolution du langage poétique*, *op.cit.*

подкову), потом отделить, отсесть очерченное от корней жизни снизу (горизонтальный быстрый жест снизу). Так поступает художник с жизнью, чтобы иметь искусство. Мне это нравится; я воображаю Персея, схватывающего в зажатый кулак левой руки хаотические волосы Медузы, потом отсекающего ее голову острым кривым мечом. Художник - Персей⁵⁹².

L'opposition que tente de décrire Zinovieva-Annibal entre l'art et la vie (et que visiblement elle ne parvient pas à transmettre puisque cette conversation est sans cesse reprise), elle la décrit d'un mouvement de tout son corps, où le geste de l'artiste qui tranche le vivant rappelle l'art que pratique Mister Férès, le sculpteur anglais qui ne regarde les femmes que de dos et préfère les lignes géométriques et la pureté du cristal à la mollesse de la chair. La pratique artistique de Zinovieva-Annibal ne consiste pas à prélever des lambeaux de vie qui aussitôt se figent ; il s'agit, en écrivant, de faire exister le mouvement même de la vie, de l'instant qui va apparaître, en parvenant à le partager avec le lecteur.

⁵⁹² IVANOV V., *Sobranie sočinenie*, t.2, Bruxelles, 1974, p.751. Des poètes contemporains comme Bernard NOËL, tentent de formaliser ce processus. Voir par exemple France Culture 1976, présentation de « Terre Vaine » de T.S.Eliot, ou encore NOËL B., *Les plumes d'Eros*, Œuvres I, POL, 2010.

Conclusion

La période de l'Âge d'argent en Russie a été un moment de réflexion et d'expérimentation exceptionnel et les recherches, les contestations, les interrogations amorcées ont été progressivement mises sous contrôle par le pouvoir politique qui s'est installé après la Révolution de 1917. La culture littéraire soviétique a ensuite réduit au silence la grande majorité des auteurs de cette époque, ou les a classés dans une catégorie convenant à l'idéologie dominante, en les amputant d'une partie de leur œuvre.

Reprendre leur lecture un siècle plus tard, c'est « faire droit aux futurs non advenus, à leurs potentialités inabouties »⁵⁹³ qui sont extrêmement riches, notamment en ce qui concerne les écrivains femmes dont le nombre s'est multiplié au début du XX^e siècle en Russie et dont les œuvres ont exploré de nouveaux territoires thématiques, narratifs et stylistiques.

Zinovieva-Annibal occupe une position privilégiée au sein des avant-gardes intellectuelles de sa génération en Russie, alliance de forces et de faiblesses qui a certainement influé sur l'originalité de son œuvre. En ce qui concerne les forces, on pense bien sûr à sa naissance et à son éducation au sein de la haute aristocratie qui la dotent d'une certaine autorité et confiance en elle-même, ainsi que d'une précieuse indépendance financière bien qu'elle ait pris ses distances par rapport à sa famille. En tant qu'épouse d'Ivanov, elle ajoute à ces atouts la participation aux réflexions et aux expérimentations de l'élite intellectuelle et dispose d'un accès direct aux éditeurs qui constituent la base de la « renaissance » artistique de la Russie.

Néanmoins, étant une femme, elle n'a pas pu, malgré ses revendications, bénéficier d'une authentique formation universitaire et, devenue adulte, le cercle très instruit auquel elle appartient l'expose, plus que toute autre, à l'influence de conceptions très élaborées sur les principes féminins et masculins qui ne sont pas propices à la création féminine.

⁵⁹³ BOUCHERON P. « Ce que peut l'histoire », Leçon inaugurale au Collège de France, 17 décembre 2015.

L'œuvre de Zinovieva-Annibal n'a le plus souvent été considérée qu'en tant qu'illustration des théories de son mari et les péripéties de sa vie ont plus occupé les esprits que la lecture de ses textes. La mémoire d'une décadente, d'une « scandaliste » persiste d'ailleurs avec tenacité dans le monde de l'édition, et *Trente-trois monstres* a récemment été à nouveau publié, au XXI^e siècle, en Russie et en Italie⁵⁹⁴. Une certaine vérité se cache derrière les annonces tapageuses mais trompeuses des éditeurs, Zinovieva-Annibal a en effet ouvert de nouvelles voies dans la culture de son époque, en s'imposant tout d'abord comme femme écrivain dans la littérature savante et en présentant dans ses œuvres une vision de la sexualité, notamment de la sexualité féminine, intriquée avec le développement de la pensée et constitutive du sujet.

Ce qui a été qualifié de « décadent » par les critiques moralistes du début du XX^e siècle et par la critique soviétique qui désignait ainsi à la fois la littérature « bourgeoise », et toute thématique à tonalité sexuelle, prend une nouvelle dimension dans la période contemporaine pour laquelle les représentations et les questions qu'offrent les textes de Zinovieva-Annibal sont devenues familières.

L'importance de la sexualité dans la construction du sujet, l'amour entre femmes présent dans de nombreux textes et considéré comme une des figures de l'amour, distinguent Zinovieva-Annibal de beaucoup de ses contemporains⁵⁹⁵ et en font une exploratrice de nouveaux territoires.

Cette façon de prendre appui sur le corps pour se construire et se comprendre, que les tenants de « l'écriture féminine », à la fin du XX^e siècle, estiment nécessaire pour que chaque femme trouve sa parole individuelle, Zinovieva-Annibal la met en pratique dans les toutes premières années du siècle. Les forces qui réduisent au silence ces tentatives sont puissantes, comme

⁵⁹⁴ Edition russe citée dans la première partie : ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridcat' tri uroda, memuary pervoj russoj skandalistki*, Moskva, AST, 2014. En Italie, voir : ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Trentatré mostri e due racconti*, traduit du russe par Daniela Di Sora, e.klassika Volland, 2016, eBook.

⁵⁹⁵ Zinajda Gippius et Mixail Kuzmin ont déjà été cités, la première a été surnommée « grand-mère de la décadence » (*babuška dekadentstva*) par la postérité, quoiqu'elle prenne des positions très conservatrices en matière de sexualité et milite contre l'homosexualité féminine. Le second réserve une valorisation spirituelle, esthétique à l'amour entre hommes, et considère les femmes comme des agents de la génération.

en témoigne le durable aveuglement des critiques qui, trente ans après la mort de Zinovieva-Annibal, commentent la parution du roman *Le Corps (Telo)* d'Ekaterina Bakounina, émigrée en France⁵⁹⁶ en considérant la thématique inappropriée à la littérature.

A l'inverse on pourrait dire que cet ancrage corporel du sujet qui traverse les œuvres de Zinovieva-Annibal lui permet de participer à sa manière au déploiement dans la littérature européenne d'un sujet moderne, impermanent, multiple, qui échappe à la compréhension et à la maîtrise, mais qui ne la mène pas jusqu'à « la dissolution du sujet » qu'analyse Claudio Magris⁵⁹⁷. Cet ancrage, peut-être lié à la condition de femme de l'auteure, lui évite d'aller « jusqu'à la fracture progressive entre l'individu et la vie, que le premier sent comme étrangère et non plus comme « sa » vie », à l'exemple de *L'Homme sans qualité* de Robert Musil⁵⁹⁸.

Dans une histoire de la littérature écrite par les femmes, comme celle que se propose d'écrire Elaine Showalter⁵⁹⁹, comment situer l'œuvre de Zinovieva-Annibal ? Elle semble relever par différents aspects de chacune des trois phases d'évolution historique définies par l'historienne : « féminine » (*feminine*), « féministe » (*feminist*), et enfin « de femme » (*female*). Le premier stade dit de la « littérature féminine », où les écrivaines intériorisent les normes de la tradition dominante et relaient la vision patriarcale des rôles sexués, apparaît le

⁵⁹⁶ Voir SIOLI Y., « *Filles d'émigration* ». *Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le « génie de la médiocrité » à l'épreuve de la modernité*, *op.cit.* Youlia Sioli cite notamment les commentaires de Sergeï Gorodeckij et de Juli Ajxenal'd, à propos du livre de Ekaterina Bakounina, et ces derniers, bien que trente années se soient écoulées depuis leur lecture de Zinovieva-Annibal, n'ont pas modifié leur point de vue.

⁵⁹⁷ MAGRIS C. « La littérature européenne entre Surhomme et Homme du sous-sol », Cours au Collège de France, 2001-2002. Les auteurs cités appartiennent à la même génération que Zinov'eva-Annibal par exemple : Jens Peter Jacobsen (1847-1885) Henrik Ibsen (1828-1906) Robert Musil (1880-1942) ou Italo Svevo (1861-1928) pseudonyme de Aron Hector Schmitz.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ SHOWALTER E. *A Literature of Their Own*, *op.cit.* Voir également « Towards a Feminist Poetics », in *Twentieth century literary theory*, éd. Newton, Elaine Showalter décrit une phase « féminine » (*feminine*) typique des années 1840-1880, dans laquelle les femmes imitent les hommes, puis une phase « féministe » (*feminist*) inaugurée dans les années 1882-1920 où les femmes revendiquent leurs droits et les écrivaines expriment l'infériorisation et les souffrances des femmes, et enfin une phase littérature « de femmes » (*female*) où imitation et protestation sont dépassées et où les écrivaines expriment leur expérience singulière.

plus éloigné de l'œuvre de Zinovieva-Annibal. Aucune de ses héroïnes ne participe de la *Terrible perfection* décrite par Barbara Heldt, que ce soit pour correspondre à l'idéal ou pour incarner la chute ; toutes ses héroïnes, loin de relayer les rôles attribués par la tradition, posent la question du « choix de la vie ». Quant à la façon d'écrire qui sied aux femmes, ce n'est pas le modèle que Zinovieva-Annibal adopte et, tout comme sa consœur Zinaïda Guippius qui parle avec dérision du « style femme », elle s'écarte des canons, qu'il s'agisse du choix de ses thématiques, de procédés narratifs ou d'écriture.

Difficile pour autant de considérer que Zinovieva-Annibal appartient à la deuxième phase dite « féministe ». Les comparaisons et les revendications égalitaires, la littérature qui permet de mettre en scène les conditions de confinement que subissent les femmes, ont certes leur place dans les textes de Zinovieva-Annibal, mais cette dernière procède plutôt par déconstruction. L'auteure met à jour, comme en passant, des visions qui infériorisent les femmes, les invalident et sont considérées comme naturelles alors qu'elles sont des constructions humaines ayant des fonctions de domination. L'utilisation de parodies, le recours à l'humour peuvent être considérés comme des voix obliques qui mettent à jour la domination sans l'affronter directement. Zinovieva-Annibal se situerait ainsi à l'aube de la littérature féministe.

Mais entre la voix oblique et le dépassement du conflit, la distinction est parfois difficile à effectuer. Les textes de Zinovieva-Annibal présentent à l'évidence certaines parentés avec ceux des écrivaines de la troisième période, post-féministe, qu'Elaine Showalter définit comme « female », où les écrivaines créent en dehors des pesanteurs du genre, sans référence à la tradition patriarcale en termes de « pour ou contre ». Zinovieva-Annibal explore des pistes pour construire la liberté individuelle, et les pressions de classe dont elle se dégage pour se penser en sujet universel ne sont guère traitées différemment de celles du genre. Dans une société où, comme le montre Simone de Beauvoir, les hommes sont considérés comme étant l'être humain et où la

distinction d'un sexe ne concerne que le féminin⁶⁰⁰, Zinovieva-Annibal se revendique sujet pensant autonome, explore ce que veut dire être une femme, et affirme comme universel le sujet qu'elle construit.

Une lignée d'auteurs de nouvelles populaires a vu le jour à partir des années 1910 et la liberté que ces écrivaines ont prise de créer des héroïnes exprimant la sexualité et le désir au féminin, a certainement été inspirée par Zinovieva-Annibal. L'héritage de Véra, l'enfant rebelle créée dans sa dernière œuvre, est revendiqué par Marina Tsvetaeva, une des rares créatrices littéraires à figurer au panthéon des écrivains russes.

La vie de Zinovieva-Annibal, les personnages qu'elle a élaborés, les formes narratives, l'écriture qu'elle a peu à peu inventée n'ont pas fini d'intéresser et d'inspirer les lecteurs.

Le règne du réalisme socialiste et la période soviétique ont donné un coup d'arrêt à la lecture de ces textes, mais des rééditions sont apparues à la fin du XX^e et au début du XXI^e, dans le monde anglo-saxon et dans plusieurs pays d'Europe des commentateurs ont révélé la puissance de ces textes, il ne reste qu'à poursuivre et, pour la France, à rattraper son retard...

⁶⁰⁰ BEAUVOIR S. de, *Le Deuxième Sexe*, *op.cit.*, voir notamment Introduction p.15 : « Elle (la femme) se détermine et se » différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. »

Bibliographie

1) Ouvrages de Lidija Zinov'eva-Annibal

ŠVARSALON L., *Neizbežnoe zlo (Un mal inévitable)*, in *Severnyj vestnik (Le Messager du nord)* 1889, n°8, p. 111-138.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Dva berega (Les deux Rives)*, manuscrit, archives RO RGB, f.109, k.41 ed.xr.814.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Trudnaja zadača (Une Mission difficile)*, manuscrit, archives NIOR RGB, f.109, k.41. ed. xr.13.

ZINOV'EVA ANNIBAL L., *Teni sna (Les Ombres du sommeil)*, *Severnye cvety assjirskie (Les Fleurs du nord assyriennes)*, Al'manax, Moskva, 1905.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Dno (L'abîme)*, manuscrit, archives RO RGB, f.109, k. 41, ed.xr.11, 15.

ZINOV'EVA ANNIBAL L., *Plammeniki (Les Porteurs de flambeaux)*, manuscrit, archives V. Ivanov, Rome.

ZINOV'EVA ANNIBAL L., *Velikij kolokol (La Cloche vénérable)*, manuscrit, archives V. Ivanov, Rome.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Kol'ca (Les Anneaux)*, première édition Skorpion, Moskva, 1904. Edition utilisée dans la thèse: MIXAJLOVA M. *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka*, SPb, Giperion, 1989, p.134-210.

ZINOV'EVA ANNIBAL L., (pod imenem L. Annibal) (sous le nom L. Annibal), recenzy v *Vesax* (recensions dans *La Balance*), 1904-1905 :

- « Georgette Leblanc, Le choix de la vie », *Vesy*, n°8, 1904, p.60-62.

- « V raju očajanija. Andre Žid. Literaturnyj portret » (« Au Paradis du désespoir. André Gide. Portrait littéraire »), *Vesy*, n°10, 1904, p.16-38.

- « Henry James, *The golden Bowl* », *Vesy*, n°6, 1905, p.63-64.

- « F. Sologub, *Melkij bes*, roman » (« F. Sologoub, *Un démon mesquin*, roman »), *Vesy*, n°9-10, 1905, p. 81-85.

- « A. Remizov, *Prud*, roman » (« A. Remizov, *L'Etang*, roman »), *Vesy*, n°9-10, 1905, p. 85-86.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Ten' Večernjaja (L'Ombre du soir)*, in *Voprosy žizni (Questions de vie)* 1905 n°12.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Net*, in *Fakely*, kniga pervaja, (*Non*, in *Les Flambeaux*, livre premier) SPb, 1906. Sous le titre *Net*, Zinov'eva-Annibal publie trois textes : *Medvežata (Les Oursons)*, *Pomogite vy ! (A l'aide)*, *Pasxa (Pâques)*.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Koška (Le Chat)*, in *Adskaja počta (Le Courier de l'enfer)*, 1906.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridsat' tri uroda (Trente-trois monstres)*, première édition, SPb, Ory, 1907. Edition utilisée dans la thèse : *Tragičeskij zverinec (Bestiaire tragique)*, Tomsk, Vodolej, 1997 (dans ce même ouvrage sont publiés plusieurs œuvres).

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridcat' tri uroda*, Moskva, Agraf, 1999 (éd. Marija Mixajlova). Dans ce même ouvrage sont également publiés *Tragičeskij zverinec, Net (Non), Kol'ca, Pevučij osel (L'Âne chantant)*, Liričeskie miniatury (Miniatures lyriques) i.e. « Teni sna » et « Ten' Večernjaja », Kritičeskie esse (Essais critiques), figurent en annexes les préfaces d'Ivanov aux ouvrages de sa femme ainsi qu'un récit de Čulkov. En introduction se trouve un article de Marija Mixajlova « Strasti po Lidii ».

ZINOV'EVA ANNIBAL L., *Pevučij osel, trilogija, pervaja čast' (L'Âne chantant, trilogie, première partie)*, in *Al'manax Cvetnik Or : košnica pervaja : stixotvorenija (Almanach Parterre des Heures : première corbeille : poèmes)*, SPb, 1907. Publication intégrale en 4 actes, in *Teatr* n°5, 1993. Edition utilisée pour la thèse : MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka (La dramaturgie féminine de l'Âge d'argent)*, SPb, Giperion, 1989.

ZINOV'EVA ANNIBAL L., *Golova meduzy (La Tête de Méduse)*, Tomsk, Vodolej, 1997. Première édition 1918 dans le recueil *Net (Non)* publié par Vjačeslav Ivanov après la mort de l'auteure.

ZINOV'EVA ANNIBAL L., *Tragičeskij zverinec (Bestiaire tragique)*, Tomsk, Vodolej, 1997. Dans ce même ouvrage sont également publiés *Net* (recueil publié par Ivanov en 1918) précédé de la préface d'Ivanov, et *Tridsat' tri uroda*.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., *Tridcat' tri uroda, memuary pervoj ruskoj skandalistki (Trente-trois monstres, mémoires de la première scandaliste russe)* Moskva, AST, 2014.

ZINOV'EVA ANNIBAL L. i IVANOV V., *Perepiska s A.V. Gol'stejn (Correspondance avec A.V. Goldstein)*, *Novij Mir (Un Monde nouveau)*, n°6, 1997, p.161.

BOGOMOLOV N., et SOLODKA D. (éd.), *Perepiska Viačeslav Ivanov/Lidija Zinov'eva-Annibal v 2-x tomach (Correspondance Viatcheslav Ivanov/Lidia Zinovieva-Annibal, en 2 volumes)*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009 et 2010.

ZINOVIEVA ANNIBAL L., *Električestvo (Electricité)*, in *Belye noči (Les Nuits blanches, Peterburgskij al'manax (L'almanach de Saint-Pétersbourg))*, SPb, 1907.

ZINOVIEVA ANNIBAL L., *The Tragic Menagerie*, traduit du russe par Jane Costlow, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1999.

ZINOVIEVA ANNIBAL L., (éd. IVANOV V.) *Net*, SPb, Alkonost, 1918.

ZINOVIEVA-ANNIBAL L., *Trente-trois monstres*, traduit par Jacques Imbert, Marseille, Harpo & Héros-Limite, 2009.

ZINOV'EVA-ANNIBAL L., traduction en italien par Daniela Di Sora, *Trentatré mostri e due racconti (Trente-trois monstres et deux récits)*, e.klassika Voland, 2016, eBook.

2) Ouvrages et articles critiques sur Lidija Zinov'eva-Annibal

ALEŠINA S., *L. D. Zinov'eva-Annibal Tvorčeskaja evoljucija (L.D. Zinov'eva-Annibal, évolution de l'œuvre)*, thèse de doctorat, Lipetsk, dactylographiée, 1999. Extraits disponibles en ligne via dissertcat.

AJXENVAL'D J., « "L. Zinov'eva-Annibal, Tragičeskij zverinec". Rasskazy », (L. Zinov'eva-Annibal. *Bestiaire tragique. Récits*), SPb, Ory, 1907, in *Russkaja Mysl' (La Pensée russe)*, SPb, n°8, 1907, p.147-149.

AMFITEATROV A., *Zapisnaja knižka, Protiv tečenija, (Carnet de notes, A contre courant)*, SPb, Prometej, 1908.

BARKER E., *Dionisijskij simvol serebrjanogo veka : tvorčestvo L.D Zinov'evoj-Annibal, (L'œuvre de L.D. Zinov'eva-Annibal, Symbole dionysien de l'âge d'argent)*, thèse de doctorat, SPb, dactylographiée, 2001. Extraits disponibles en ligne via dissertcat.

BELJY A., « L. Zinov'eva-Annibal. *Tridsat' tri uroda. Povest'* » («L.Zinov'eva-Annibal. Trente-trois monstres . Nouvelle»), in *Pereval*, n°5, 1907, p. 53.

BELJY A., « Zinov'eva-Annibal », *Pravda Živaja (La Vérité vivante)*, 1907, n°1, 27 okt.

BLOK A., « Literaturnye Itogi 1907 goda » (Bilans littéraires de l'année 1907) in *Sobranie sočinenij v šesti tomach (Œuvres complètes en six volumes)*, Moskva, Pravda, 1971.

BOGOMOLOV N., « Na grani byta i bytija » (A la frontière de la vie et de l'être), *Teatr*, n°5, 1993, p.159-162.

COSTLOW J., « The Gallop, The Wolf, The Caress: Eros and Nature in The Tragic Menagerie », *The Russian Review*, vol. 56 n°2, apr.1997, p.192-208.

ČULKOV G ., « L.D.Zinov'eva-Annibal. *Kol'ca* », *Voprosy žizni (Questions de vie)*, n°6, SPb, 1905.

DAVIDSON P., « Lidija Zinov'eva Annibal 's The Singing Ass: A Woman's View of Men and Eros », in *Gender and Russian Literature: New Perspectives*, éd. Rosalind Marsh, Cambridge, 1996, p.155-184.

EKONEN K., « Diotima rossijskaja : Lidija Zinov'eva-Annibal v dialoge s simbolistami » (Une Diotime russe : Lidija Zinov'eva-Annibal en dialogue avec les symbolistes), *Žizn' v ženskom svete : k 60-letniju V.I.Uspenskoj (La vie à la lumière des femmes : pour le 60ème anniversaire de V.I. Uspenskaja)*, Tver', Tverskoj gosudarstvennij universitet, 2012, p. 34-45.

GIPPIUS Z., (pod psevdonomom Anton Krajnin) (sous le pseudonyme d'Anton l'extrême), « Bratskaja mogila » (Fosse commune), *Vesy*, n°7, 1907, p.61.

GORODECKIJ S., « Ogon' za rešetkoj » (Le feu derrière les barreaux), *Zolotoe runo (La Toison d'or)*, n°3-4, 1908, p.95-98.

GOURG M., « Lidija Z. Annibal : la vie comme œuvre d'art », *Modernités Russes*, Université Jean Moulin, Lyon, n°3-4, 2001-2002, p. 175-182.

IVANOV V., « Novye maski. Predislovie k drame L. Zinov'evoj-Annibal « Kol'ca » (Les nouveaux Masques, préface au drame de L. Zinov'eva-Annibal, *Les Anneaux*) in *Vesy*, SPb, 1904, n°7 p.1-10.

IVANOV V., Predislovie k podsmertnomu izdaniju «Tridcati trex urodov» (Préface à l'édition post-mortem de *Trente-trois monstres*), in *Lidija Zinov'eva-Annibal, Tridcat' tri uroda*, (éd. Mixajlova M.) Moskva, Agraf, 1999, p.439.

LAVROV A., « Blokovskaja "Neznakomka" v rasskaze L.D.Zinov'evoj-Annibal » (« L'inconnue » de Blok dans le récit de L.D.Zinov'eva-Annibal) , in *Etjudy o Bloke*, SPb, Ivan Limbax, 2000.

MIXAJLOVA M., « Lica i maski ruskoj ženskoj kultury Serebranovo veka » (Visages et masques de la culture féminine russe de l'Âge d'argent), *Preobraženie : russkij feministkij žurnal (La Transformation : Revue féministe russe)*, Moskva, n°2, 1994.

MIXAJLOVA M., « Strasti po Lidii, tvorčeskij portret L. Zinov'evoj-Annibal» (Passions pour Lidia, portrait de L. Zinovieva-Annibal en tant qu'écrivain), *Preobraženie*, Moskva, n°2, 1994, p.144-156. Disponible en ligne, URL : http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm

MIXAJLOVA M., « Žizn' i Smert' ruskoj menady » (La vie et la mort d'une ménade russe), disponible en ligne, URL : <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/360>

MIXAJLOVA M., « Byvajut strannye sbližen'ja (S.N.Sergeev-Censkij i L.D.Zinov'eva-Annibal : invariacii neorealizma) » (Il existe d'étranges proximités (S.N.Sergeev-Censkij et L.D.Zinov'eva-Annibal : les invariances du néoréalisme), in *Voprosy literatury (Questions de littérature)*, 1998, n°2, p.83-96.

MIXAJLOVA M., « Zinov'eva-Annibal » in *Russkie pisateli XX veka, biografičeskij slovar'*, (« Zinov'eva-Annibal » in *Les écrivains russes du XXe siècle, dictionnaire biographique*), éd., NIKOLAEV P., *Bol'shaja Rossijskaja ènciklopedija*, Moskva, Randevu-AM, 2000.

MIXAJLOVA M., « Priroda urodstva i krasoty v tvorčestkom sozdanii pisatel'nicy serebrjanogo veka L.D.Zinov'evoj-Annibal » (La nature de la monstruosité et de la beauté dans l'œuvre de l'écrivaine de l'âge d'argent L.D. Zinov'eva-Annibal), in *Naučnoe mnenie (Avis scientifique)*, SPb, 2002, p.75-79.

NIKOL'SKAJA T., « Tvorčeskij put' L. D. Zinov'evoj-Annibal, » (L'itinéraire artistique de L. D. Zinov'eva-Annibal), *Učennye zapiski Tartuskogo Gosudarstvenogo Universiteta*, Vyp. 831, Tartu,1988.

ŠIŠKIN A., « Conception de l'Eros platonicien dans *Trente-trois monstres* », in *Cahiers du monde russe*, vol.35, 1994.

VERGEJSKIJ A., « L.D. Zinov'eva Annibal », *Ruskoe slovo (La parole russe)*, n°247, 1907.

VOLOŠIN M., *Sobranie sočinenij, t.1.6, Proza 1906-1916, Očerki, stat'i, recenzii (Œuvres complètes, t.1.6, Prose 1906-1916, Essais, articles, recensions)*, Moskva Ellis lak, 2000-2007.

XARITONOVA E., *Fenomen Detsva v proze L.D. Zinov'evoj Annibal (Le phénomène de l'enfance dans la prose de L.D. Zinov'eva Annibal)*, thèse de doctorat, Volgograd, dactylographiée 2010. Abstract disponible via dissertcat, URL : <https://www.dissertcat.com/content/fenomen-detstva-v-proze-ld-zinovevoi-annibal>

3) Autres ouvrages et articles critiques

AMFITEATROV A., *Zapisnaja knižka, Protiv tečenija, (Carnet de notes, A contre courant)*, SPb, Prometej, 1908.

ANIKIN A., « Tema lišnego človeka v russkoj klassike » (Le thème de l'homme de trop chez les classiques russes), *Slovo*, consultable en ligne, URL :

<https://www.portal-slovo.ru/philology/37141.php> ARZAMASCEVA I., « *Vek rebjonka* » v russkoj literature 1900-1930 godov , (« *Le siècle de l'enfant* » dans la littérature russe des années 1900-1930), Moskva, Prometej, 2003.

AUCOUTURIER M., « Qu'est-ce que l' "âge d'argent" ? », *Modernités Russes*, Université Jean-Moulin, Lyon, n°7, 2007, p.19-26.

BAHTIN M., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennansa (L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du moyen-âge et de la renaissance)*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1990.

BAIDINE V., « L'avant-garde russe entre extase et suicide », in *Modernités Russes*, Lyon, vol 5-6, 2004-2005.

BALUEV I., « Gippius I "dekadenty" » (« Gippius et "les décadents" »), *Vozroždenie (La Renaissance)*, n°194, 1968, p. 98-102. Consultable en ligne, URL : http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1968_baluev_gippius.shtml

BANNOUR W., *Les Nihilistes russes*, Paris, éditions Anthropos, 1978.

BARANOV A., *Revoljucionnyj terrorizm kak fenomen russkoj kuk'tury konca XIX-načala XX veka (Le terrorisme révolutionnaire en tant que phénomène de la culture russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle)*, thèse de doctorat, Moscou, 2000, document dactylographié.

BARKER A., and GEITH J., *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge U.K., Cambridge University Press, 2002.

BATESON G., JACKSON D. et alt., « Toward a theory of Schizophrenia », Veterans Administration Hospital, Palo Alto, California et Stanford University, in *Behavioral Science*, vol 1, n°4, 1956, p. 251-254.

BEAUVOIR S. de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1993. Première publication, Paris, Gallimard, 1949.

BELYJ A., *Simvolizm kak miroponimanie (Le Symbolisme comme vision du monde)*, Moskva, Respublika, 1994. Première édition 1904.

BELYJ A. « Iskusstvo » (L'art), *Sobranie sočinenij, Arabeski, kniga statej, lug zelënij (Œuvres complètes, Arabesques, livre d'articles, la verte prairie)*, Respublika, 2012, première publication 1911. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_12_1908_arabeski.shtml.

BERDJAEV N., « Metafisika pola i ljubvi » (Métaphysique du sexe et de l'amour), in *Pereval*, SPb, n°5, 1907.

BERDJAEV N., « Ivanovskie sredy » (Les mercredis Ivanoviens), in VENGEROV S.A. (éd.) *Russkaja literatura XX veka : 1890-1910, (La littérature russe du XX^e siècle : 1890-1910)* t.3, livre 8, Moskva, Mir, 1917, p.97-100, disponible en ligne, URL : http://www.v-ivanov.it/lv_ivanova/02annex/05.htm

BERDJAEV N., *Eros i ličnost', filosofija pola i ljubvi (Eros et personnalité, philosophie du sexe et de l'amour)*, Moskva, Prometej, 1989.

BERDIAEV N., *Le sens de la création (Smysl tvorčestva)*, traduit du russe par Lucienne JULIEN CAIN, Paris, Desclée de Brouwer, 1955.

BERDJAEV N., *Samopoznanie (La connaissance de soi)*, Paris, YMCA-Press, 1949.

BERNAT J., « "Effroi, peur, angoisse" (Schreck, Furcht & Angst) chez Freud », disponible en ligne, URL : <http://www.dundivanlautre.fr/lexique-freudien/effroi-peur-angoisse-schreck-furcht-angst-chez-freud-joel-bernat>

BERTUCCI MM., « La notion de sujet », *Le français aujourd'hui*, n° 157, 2007/2, p. 11-18.

BLINOVA O., (dir.), *Zinaïda Guippius - Poésie et philosophie du genre*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016.

BLINOVA O., « L'homosexualité dans l'œuvre de Z. Guippius avant et après l'émigration », in ENDERLEIN E., et MIHOVA L., *Ecrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 43-53.

BLOK A., *Voprosy žizni (Questions de vie)*, SPb, n°6, 1905, A propos de la nouvelle édition de *Čto delat' ? (Que faire ?)* de Černyševskij.

BLOK A., « Stixija i kul'tura 1908 » (Force élémentaire et culture 1908), *Sobranie sočinenij (Œuvres complètes)*, t. 5, p.353-54 Première publication en version courte, *Naša gazeta (Notre journal)*, 6 janvier 1909. Première publication

intégrale, dans al'manax « Italii », SPb, 1909. Disponible en ligne, URL : http://dugward.ru/library/blok/blok_stihiya_i_kultura.html

BOELE O., *Erotic Nihilism on Late Imperial Russia, The case of Mikhail Artsybashev's Sanin*, Madison WI, The University of Wisconsin Press, 2009.

BOGOMOLOV N., « Pervyj god Bašni » (La première année de la Tour), in *Toronto Slavic Quarterly*, University of Toronto, n°45, 2013.

BOGOMOLOV N., « My dva groznoj zažžennye stvola. Erotika v russkoj poèzii » (Nous sommes deux troncs enflammés par l'orage. L'Erotisme dans la poésie russe), *Literaturnoe obozrenie*, n°11, 1991, p.56-65.

BOGOMOLOV N., « Peterburgskie gafizity » (Les gafizistes de Saint-Pétersbourg), in *Serebrjanij vek c Rossii. Izbrannye stranicy (L'Âge d'argent en Russie. Pages choisies)*, Moskva, Radisk, 1993, p. 167-210.

BOGOMOLOV N. *Mixajl Kuzmin : stat'i i materialy (Mikhaïl Kouzmine : articles et documents)*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995.

BOGOMOLOV N., *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e-načalo 1920-x-godov)*, (La littérature russe à la frontière des siècles (de 1890 aux années 1920)) Imli Ran, 2001. Disponible en ligne URL : http://biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/Russkaya_literatura_rubezha_vekov_1890-e_nachalo_1920-h_godov_.Tom_1_2001.pdf

BÖHMISCH S., *Le jeu de l'abjection*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BONECKAJA N., *Car'-Devica, fenomen Evgenii Gercyk na fone èpoxi (La jeune fille - Tsar, le phénomène Eugénie Gertsyuk vu sur le fond de l'époque)*, SPb, Poligraf, 2012.

BOURDIEU P., *La domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998.

BOYM S., *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991.

BRACONNIER « Entretien avec Jean Laplanche », in *Le Carnet PSY* 2002/2, n° 70, p.26-33. Disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2002-2-page-26.htm>

BRJUSOV V., « Ključy tajn » (Les clés du mystère), *Vesy (La Balance)*, Moskva, n°1, 1904.

BRJUSOV V., Pis'mo k G. Čulkovu, 19 ijunja 1906 (Lettre à G.Čulkov du 19 juin 1906), dans laquelle il se refuse à publier un texte sur l'anarchisme mystique. Document disponible en ligne, URL : <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/letters/letter57.htm>

BUTLER J., *Precarious life, The Powers of Mourning and Violence*, London, New York, Verso, 2004.

BUTLER J., *Giving an account of oneself*, Assen, Van Gorcum, 2003. Pour la version française, voir BUTLER J., *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, 2007.

BUTLER J., *Gender Trouble: Feminism and the Politics of subversion*, New York, London, Routledge, 1990. Pour la version française BUTLER J., *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, éd. La Découverte, 2005.

BUTLER J. *Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, PUF, 2009.

CARUTH C., « An Interview with Jean Laplanche », Emory University, 2001. Disponible en ligne URL : <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2caruth.txtU>

CIORAIN C., « The Russian Sapho: Mirra Lokhvitskaya », in *Russian Literary Triquarterly*, n°9, 1974, p. 317-335.

CIXOUS H., *Le Rire de la Méduse*, rééd., Paris, Galilée, 2010. Première édition 1975 dans un numéro de *L'Arc* consacré à Simone de Beauvoir.

CIXOUS H., CLEMENT C., *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

CLYMAN T., GREENE D., *Women writers in Russian literature*, Westport CT., Greenwood Press, 1994.

COSTLOW J., SANDLER S., VOWLES J., *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford CA., Stanford University Press, 1993.

COSTLOW J., « The Pastoral Source, Representation of the Maternal Breast in Nineteenth Century Russia », in COSTLOW J., SANDLER S., VOWLES J., *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford CA., Stanford University Press, 1993, p. 224-236.

COSTLOW J., NELSON A., (éd.), *Other animals. Beyond the human in Russian Culture and History*, Pittsburgh PA., University of Pittsburgh Press, 2010.

COSTLOW J., « For the Bear to come to your threshold », in COSTLOW J., NELSON A. (éd.) *Other animals. Beyond the human in Russian Culture and History*, Pittsburgh PA., University of Pittsburgh Press, 2010.

CREPON M., *Le consentement meurtrier*, Paris, éditions du Cerf, 2012.

CYMBORSKA-LEBODA M., *Eros v tvorčestve Vjačeslava Ivanova : na puti k filosofii ljubvi (Eros dans l'œuvre de Vjačeslav Ivanov : sur le chemin de la philosophie de l'amour)*, Moskva, Vodolej, 2004.

ČULKOV G., « O mističeskom anarxizme » (De l'anarchisme mystique), *Voprosy Žizni (Questions de vie)*, SPb, n°6, 1905.

DAL' V., *Tolkovij slovar' živogo velikoruskago jazyka (Dictionnaire raisonné de la grande langue russe vivante)*, SPb, Moskva, 1903. Disponible en ligne, URL : <http://slovardalja.net/letter.php?charkod=196>

DARWIN C., *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, John Murray, London, 1859.

DAVYDOV J., *Etika ljubvi i metafizika svoevolia (Ethique de l'amour et métaphysique de la volonté individuelle)*, Moskva, Molodaja gvardija, 1989.

DELEUZE G., « Mystique et masochisme », propos recueillis par Madeleine Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, 1-15 avril 1967.

DELEUZE G., « Pensée nomade » dans colloque « Nietzsche aujourd'hui ? », UGE collection 10/18, 1973, t.1.

DELRUELLE E., « Faire de sa vie une œuvre d'art ? », Université de Liège, Service de Philosophie morale et politique, 2006. Disponible en ligne, URL : <https://aar.fr/revue/article/faire-de-sa-vie-une-oeuvre-dart-edouard-delruelle/>

DENNES M., « L'Âge d'argent : un âge d'or pour la philosophie » in *Modernités russes*, n°7, Lyon, 2007, p 27-39.

DEPRETTO C., « Conscience historique et écriture de soi : la place des écrits personnels dans la culture russe », Introduction, *Revue des Etudes slaves*, Institut d'Etudes Slaves, Paris, vol. 79, 2008.

DEŠART O., *Vvedenie*, in *Ivanov Sobranie sočinenij v 4 tomach*, t.1, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1971, disponible en ligne, URL : http://www.v-ivanov.it/brussels/vol1/04miscellanea/ivanov_1_intro.htm

DŽEŽER N., *Fenomen Erosa v èstetike i kul'ture Serebranogo veka*, (*Le phénomène de l'Eros dans l'esthétique et dans la culture de l'Âge d'argent*), thèse de doctorat, SPb, dactylographiée, 2010. Extraits disponibles en ligne via dissertcat.

DROIT RP., « Le toucher de Lévinas ou l'énigme de la caresse », *Le Monde des Livres*, 20 août 2009, à propos de *Totalité et infini*.

DVORJAŠINA N., *Fenomen detstva v tvorčestve russkix simvolistov : F. Sologub, Z. Gippius, K. Bal'mont*, (*Le phénomène de l'enfance dans l'œuvre des symbolistes russes : F. Sologoub, Z. Guippius, K. Balmont*), thèse de doctorat, dactylographiée, Surgut, 2009. Extraits disponibles en ligne via dissertcat.

EKONEN K., *Tvoreč, sub'ekt, ženščina : Strategii ženskogo pis'ma v russkom simvolizme (Auteur, sujet, femme : les stratégies de l'écriture féminine dans le symbolisme russe)*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.

ELLRODT R., *Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*, Paris, Corti, 2011.

ELLRODT R., (éd.) *Genèse de la conscience moderne*, Paris, PUF, 1983.

ELTCHANINOFF M., *Dostoïevski: le roman du corps*, Grenoble, Jérôme Millon, 2013.A

ENDERLEIN E., « Les mouvements féminins en Russie », *Revue Russe* n°11, Institut d'Etudes Slaves, 1997, p.65-77.

ENDERLEIN E. *Les femmes en Russie soviétique 1945-1975 ; perspectives 1975-1999*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ENDERLEIN E. et DESPREES I., (éd.) « Les femmes créatrices en Russie, du XVIIIe siècle à la fin de l'âge d'Argent », Institut européen Est Ouest, communications de la journée d'études, ENS Lyon, 2012. Disponible en ligne, URL : <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique107>

DESPRES I., ENDERLEIN E., (éd.) « Les femmes créatrices en Russie du 18ème à la fin de l'âge d'argent »,

ENDERLEIN E., « Les femmes créatrices en Russie (de la fin du dix-neuvième siècle au siècle d'Argent) », in « Les femmes créatrices en Russie, du XVIIIe siècle à la fin de l'âge d'Argent », Institut Européen Est-Ouest, disponible en ligne, URL : <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article376>

ENDERLEIN E., et MIHOVA L., *Ecrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ETKIND E., NIVAT G., SERMAN I., (et al). *Histoire de la littérature russe, Le XXème siècle l'âge d'argent*, Paris, Fayard, 1987.

ETKIND E., NIVAT G., SERMAN I., STRADA V., *Histoire de la littérature russe, Le XXème siècle, Gels et Dégels*, Paris, Fayard, 1990.

ETKIND A., « Vjačeslav Ivanov i psixoanaliz » (Vjačeslav Ivanov et la psychanalyse), *Cahiers du monde russe*, Paris, vol. 35, n°1-2, Janvier-juin 1994. Un maître de sagesse au XX e siècle Vjačeslav Ivanov et son temps. p. 225-234.

ETKIND A., *Eros nevozmožnogo (istorija psixoanaliza v Rossii) (L'Eros de l'impossible (histoire de la psychanalyse en Russie)*, Moskva, 1994. Consultable en ligne, URL : <http://padaread.com/?book=224947&pg=1>. Pour la version française : ETKIND A., *Histoire de la psychanalyse en Russie*, traduit par Wladimir Berelowitch, Paris, PUF, 1995.

ETKIND A., *Sodom i psixexja : Očerki intellektual'noj istorii Serebrjanogo veka (Sodome et la psyché : essais d'histoire intellectuelle de l'Âge d'argent)*, Moskva, IC-Garant, 1996.

ETKIND A., *Xlyst : sekty, literatura i revoljucija (Le fouet : sectes, littérature et révolution)*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1998.

FAURE C., *Quatre femmes contre le tsar, / Vera Zassoulitch, Olga Loubatovitch, Élisabeth Kovalskaïa, Vera Figner*, textes réunis et présentés par Christine Fauré, traduit par Hélène Châtelain, Paris, Maspero, 1978.

FILLOUX J., « Nietzsche et le mal : du chaos à l'étoile dansante », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 19, n°1, 2007, p. 69-83. Disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-1-page-69.htm>

FOUCAULT M., *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT M., « L'ordre du discours » (Leçon inaugurale du Collège de France prononcée le 2 décembre 1970), Paris, Gallimard, 1989.

FOUCAULT M., « A propos de la généalogie de l'éthique : aperçu du travail en cours », *Dits et écrits*, t.4, texte n°326, Quarto, Paris, Gallimard, 2001. Disponible en ligne, URL : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault253.html>

FREJD Z., *Psixoanaliz i russkaja mysl' (psychanalyse et pensée russe)*, Moskva, Respublika, 1994.

FREJD Z., *Psixoanaliz, religija, kul'tura (Psychanalyse, religion, culture)*, Moskva, Renessans, 1992.

FREUD S., *Le créateur littéraire et la fantaisie*, in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD S., *Actuelles sur la guerre et la mort et autres textes*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Alice Cherki... [et al.] *Œuvres Complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, 2012.

FREUD S., *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé, Johanna Stute-Cadiot, in *Œuvres complètes*, vol XVIII, Paris, PUF, 2015.

FREUD S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduit de l'allemand par Marc Géraud, Paris, éditions Points, 2012.

FREUD S., *Au-delà du principe de plaisir*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Payot et Rivages, 2010.

FREUD S. *Psychologie des foules et analyse du moi*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon, Janine Altounian... [et al.], Paris, Payot & Rivages, 2011.

FREUD S., *L'avenir d'une illusion*, traduit de l'allemand par Claire Gillie, Paris, éditions du Cerf, 2012.

GAGNEBIN L., *Nicolas Berdiaeff ou de la destination créatrice de l'homme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

GERY C., « Crime et sexualité dans Lady Macbeth du district de Mcensk de N.S. Leskov : de la femme émancipée à la femme « possédée », in Jean-Claude Lanne (éd.), *Modernités russes*, n°4, Lyon, 2002, p.97-108.

GERY C., *Crime et sexualité dans la culture russe (à propos de Lady Macbeth du district de Mtsensk de Nikolas Leskov et de ses adaptations)*, Paris, Honoré Champion, 2015.

GERY C., « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », *Slavica Occitania*, Toulouse, 2017, n°44, p. 287-301. Disponible en ligne, URL : <https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01655360/document>

GERY C., « Corps sexué et corps asexué dans la littérature russe du XIX^e siècle », *La Revue Russe*, n°52, Paris, Institut d'études slaves, 2019.

GERY C., MELAT H., (éd.) *Sentio ergo sum : corps, perception de soi et identité dans la culture russe*, *La Revue Russe*, n°52, Paris, Institut d'études slaves, 2019. Contributions présentées lors du colloque organisé à l'INALCO en 2016.

GERY C., « Les oubliées de l'histoire littéraire russe – pour un XIX^e siècle au féminin », *Slovo*, n°25, février 2020, disponible en ligne URL : <https://slovo.episciences.org/6140/pdf>

GILBERT S., et GUBAR S., *The woman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, London, Yale university press, 1979.

GIPPIUS Z., « Zverebog » (Bête et dieu), *Zinajda Gippius, Sobranie sočinenij, t.7, My i oni. Literaturnij dnevnik. Publicistika 1899-1916*, (Zinajda Gippius, Œuvres complètes t.7. *Nous et eux. Journal littéraire. Journaliste 1899-1916*), Moskva, Dmitrij Cečîn, 2003.

GIPPIUS Z., « Arifmetika ljubvi » (L'arithmétique de l'amour), *Gippius v trex tomax, t.3, Neizvestnaja proza 1931-1939 godov* (Gippius en 3 volumes, t.3, *Prose inédite 1931-1939*), Rostok, SPb, 2002.

GLAZER ROSENTHAL B., *Nietzsche in Russia*, Princeton, N.J., Princeton N.J., Princeton University Press, 1986.

GLATZER ROSENTHAL B., « Lofty Ideals and Worldly Consequences : Visions of Sobornost' in Early Twentieth-Century Russia », in *Russian History*, vol. 20, n° 1/4, « Festschrift » for Nicholas Valentine Riasanovsky, Brill, New-York, 1993, p.179-195.

GOFMAN V., « Jazyk simbolistov » (La langue des symbolistes) in *Literaturnoe nasledstvo (L'héritage littéraire)*, t.27-28, Moskva, 1937.

GONCOURT de E et J., *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, G. Charpentier, 1882. Consultable en ligne, URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1148903>

GRIMAL P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF, 7^{éd.}, 1982.

GROSSMAN L., *Dostoïevski*, Paris, Parangon, 2003.

GUILLERAUT G., *L'image du corps selon Françoise Dolto*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1999.

HEALEY D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago ILL., University of Chicago Press Books, 2001.

HELDT B., *Terrible Perfection, Women and Russian literature*, Bloomington Ind, Indiana University Press, 1987.

HELLER L., « A la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité », *Revue des Etudes Slaves*, Institut d'Etudes Slaves, Paris, 64-4, p.583-602, 1992.

HELLER L., (éd.) *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle*, *Slavica Helvetica*, Peter Lang, Bern, 1992.

HELLER L., « Contours de l'animal, contours de la modernité », in Hélène Mélat (dir.), *Le Premier quinquennat de la prose russe du XXI^e siècle*, Institut d'Etudes Slaves, Paris, 2006, p. 107-122.

HELLER L., (éd.) *Utopija zverinosti reprezentacii životnyx v russoj kul'ture : trudy Lozanskogo simpoziuma 2005 = Animaux du monde, unissez-vous. L'Utopie du vivant et les représentations de l'animal dans la culture russe : travaux du colloque de Lausanne 2005*, Kolo, Lausanne Drogobyč, 2007.

HELLER L., « L 'URSS, paradis des animaux : quelques remarques », traduit par Françoise Gréciet, in *Cahiers slaves*, Année 2010, 11-12, p. 245-258.

HELLER M., « Gorki », in ETKIND E., NIVAT G., SERMAN I., STRADA V., *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle gels et dégels*, Paris, Fayard, 1990.

HELLER M., *Histoire de la Russie et de son empire*, traduit par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Plon, 1997.

HERMET G., *Les populismes dans le monde. Une histoire sociologique (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Fayard, 2001.

ILIAZD (Il'ja Zdanevič), *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, textes traduits du russe et présentés par Régis Gayraud, éd. Clémence Hiver, 1995.

ILLOUZ J.N., *Le symbolisme*, Paris, Livre de poche, 2014. Première édition 2004.

IRIGARAY L., *Speculum de l'autre femme*, Paris, éditions de Minuit, 1974.

IRIGARAY L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, éditions de Minuit, 1991.

IVANOV V., « Ideja neprijatja mira » (L'idée d'inacceptabilité du monde), *Sobranie sočinenij v 4 tomax, t.3 Stat'i (Œuvres complètes en 4 volumes, t.3 Articles)*, Bruxelles, 1979, p.79-90. Première publication 1906.

IVANOV V., « Predislove » (Préface), *Fakely (Les Flambeaux)*, SPb, 1906.

IVANOV V., « O dostoinstve ženščiny » (De la valeur spécifique de la femme), *Sobranie sočinenij v 4 tomax, t.3 Stat'i (Œuvres complètes en 4 volumes, t.3 Articles)*, Bruxelles, 1979, p.136-146. Première publication dans le journal *Slovo (La parole)*, n°650 et 652, 1908. Consultable en ligne, URL : https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol3/01text/02papers/3_079.htm

IVANOV V., « Dostoevskij i roman-tragedija » (Dostoïevski et le roman-tragédie), *Russkaja Mysl' (La Pensée russe)*, Moskva, 1911

JANKELEVITCH V., « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1950.

JANSOHN C., et MEHL D., (éd.), *The Reception of D.H. Lawrence in Europe*, London, Continuum, 2007.

KABAKOVA G. et CONTE F. (éd.) *Le Corps dans la culture russe et au-delà*, *Cahiers slaves*, n°9, 2008.

KANT E., *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.

KAFANOVA O., « Avdot'ja Panaeva meždu publičnym i ličnym prostranstvom » (Avdot'ja Panaeva entre espace public et privé), ILCEA, 29, 2017, Consultable en ligne <https://doi.org/10.4000/ilcea.4296>.

KAFANOVA O., « Les sœurs russes de George Sand », in « Les femmes créatrices en Russie, du XVIII^e siècle à la fin de l'Âge d'Argent » (éd. Evelyne Enderlein et Isabelle Desprès, Institut Est-Ouest, 2012. Disponible en ligne, URL : <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article368>

KATZ-ROY G., « D.H. Lawrence in France : A Literary Giant with Feet of Clay », p.107-137, in JANSOHN C., et MEHL D., (éd.), *The Reception of D.H. Lawrence in Europe*, London, Continuum, 2007.

KAUFMANN JCL., *L'invention de soi*, Paris, Poche, 2010. Première édition 2005.

KELLY C., « Reluctant Sibyls : Gender and Intertextuality in the Work of Adelaida Gertsyk and Vera Merkureva », in *Rereading Russian Poetry*, éd. SANDLER S., New-Haven, London, Yale University Press, 1999.

KELLY C., *A History of Russian Women's Writing 1820-1892*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

KLEIN R., « The Metis of Centaurs », in *Diacritics, a review of contemporary criticism*, volume 16 n°2, 1986, p.2-13.

KOLLONTAJ A., Dorogu krylatomu Erocu ! (Pis'mo k trudjaščejsja molodeži) (*Place à l'Eros ailé ! (Lettre à la jeunesse travailleuse)*, *Molodaja gvardija (La jeune garde)*, 1923, n° 3, p.111-124. Disponible en ligne janvier 2020, URL : https://www.marxists.org/russkij/kollontaj/winged_eros.htm

KON I., *Seksualnaja kul'tura v Rocci: klubnička na berezke (La culture sexuelle en Russie : la fraise sur le bouleau)*, Moskva, OGI, 1997.

KOSLOV A., *La révolution et la mort : la transformation de l'idée de la mort en Russie 1860-1930*, thèse de doctorat, compte rendu in *Revue des Etudes Slaves*, vol.75, 2004.

KRISTEVA J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.

KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, 1980.

KRISTEVA J., *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.

KRISTEVA J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

KRISTEVA J., *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1996.

KRISTEVA J., *Cet incroyable besoin de croire*, Paris, Bayard, 2007.

KULEŠOV V., *Istorija russckoj literatury X-XX veka (Histoire de la littérature russe du X^e au XX^e siècle)*, Moskva, "Russkij Jazyk", 1989.

- JONES A., « Writing the Body : Toward an Understanding of « l'Écriture Féminine », *Feminist Studies*, vol. 7, n°2 (Summer 1981), p.247-263.
- LALO A., *Libertinage in Russian Culture and Literature: a Bio-history of Sexualities at the Threshold of Modernity*, Leiden, Boston : Brill, 2011.
- LANE A. « Nietzsche comes to Russia, popularization and protest in the 1890s », in *Nietzsche in Russia*, édit. GLATZER ROSENTHAL B., Princeton, N.J., Princeton University Press, 1986.
- LANNE J.C., (éd.) « La Femme dans la modernité », *Modernités Russes*, Université Jean Moulin, Lyon, 2002, n°4.
- LAPLANTINE F., *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 2010.
- LEBLANC R., *Slavic Sins of the Flesh: Food, Sex, and Carnal Appetite in Nineteenth-Century Russian Fiction*, Durham NH., University of New Hampshire, 2009.
- LEDKOVSKY M., ROSENTHAL C. et ZIRIN M., (éd.) *Dictionnaire of Russian Women writers*, Westport CT., Greenwood Press, 1994.
- LEJBIN V., *Slovar' spravočnik psixoanaliza (Dictionnaire guide de la psychanalyse)*, Piter, 2001.
- LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- LEVIN E., *Sex and society in the world of the orthodox Slavs, 900-1700*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1989.
- LEVINAS E., *Éros, littérature et philosophie : essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros, Lévinas Volume 3*, Paris, Bernard Grasset, 2013.
- LO GATTO E., *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, traduit de l'italien par M. et A.-M. Cabrini, Paris, Bruges, Desclée de Brouwer, 1965.
- LOSKIJ N. *Istorija Russkoj filosofii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1991. Consultable en ligne, URL <http://www.vehi.net/nlossky/istoriya/index.html>. Pour la version française, voir LOSSKI N., *Histoire de la philosophie russe des origines à 1950*, traduction revue par V. Losski, Paris, Payot, 1954.
- MAGRIS C., « Nihilisme et mélancolie Jacobsen et son Niels Lyhne », leçon inaugurale prononcée le jeudi 25 octobre 2001. Consulté en ligne en juin 2020, URL : <http://www.college-de-france.fr/site/claudio-magris/Nihilisme-et-melancolie-Jacobsen-et-son-Niels-Lyhne-Reedition-de-la-lecon-inaugurale-du-Pr-Magris.htm>
- MAGRIS C., « La littérature européenne entre Surhomme et Homme du sous-sol », Cours au Collège de France, 2001-2002.
- MARTUCELLI D., *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2002.
- MASTROPAOLO A., « Populisme du peuple ou populisme des élites ? », *Critique internationale* 2001/4, n° 13, pages 61 à 67.

MAXONINA, S., *Istorija ruskoj žurnalistiki načala XX veka* (Histoire du journalisme russe du début du XX^e siècle), učebnoe posobie, Moskva, Nauka, 2004, consultable en ligne, URL : <http://evartist.narod.ru/text1/84.htm>

MEREŽKOVSKIJ D., « O pričinox upadka i o novyx tečenijax sovremennoj ruskoj literatury » (Sur les causes du déclin et sur les nouvelles tendances dans la littérature russe contemporaine), in *Trud (Le Travail)*, n°4, 1893.

MEREŽKOVSKIJ D., *Čexov i Gorkij (Tchekov et Gorki)*, SPb, 1906. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0180.shtml

MC DONALD C., SULEIMAN S., *French Global: a new approach to literary history*, New-York, Columbia University Press, 2010.

MERX D., « "L'identité narrative" et "l'écriture de soi", dialogue croisé entre Ricœur et Foucault », *Implications philosophiques*, revue consultée en ligne, juin 2020, URL : <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-du-langage/secrire-soi-meme/>

MIXAJLOVA M., *Ženskaja dramaturgija Serebrjanogo veka (La dramaturgie féminine de l'Âge d'argent)*, SPb, Giperion, 1989.

MIXAJLOVA M., « Vnutrenij mir ženščiny i ego izobraženie v ruskoj ženskoj proze serebranogo veka » (Le monde intérieur de la femme et sa représentation dans la prose féminine de l'âge d'argent), *Preobraženie: russkij feministiskij žurnal*, Moskva, n°4, 1996.

MIXAJLOVA M., « Fenomen "Sestrinstva" v literature serebrjanogo veka (sestry Gercyk) » (Le Phénomène de « sororité » dans la littérature de l'Âge d'argent (les sœurs Gertsyk), in « Serebrjanij vek » v Krimu : vzgljad iz XXI stoletija (« l'Âge d'argent » en Crimée : regard du XXI^e siècle), Moskva, 2003.

MIXAJLOVA M., « Viačeslav Ivanov i Lidija Zinov'eva-Annibal : krax "ideal'nogo sojuza" ili "jarkij obraz vosmožnogo sčastija" ? » (Viatcheslav Ivanov et Lidia Zinovieva-Annibal : faillite de « l'union idéale » ou « image éblouissante d'un bonheur possible »), disponible en ligne, URL : http://www.v-ivanov.it/files/4/4_M-Mihailova.LDZA.russ..pdf. Article publié en anglais « The Collapse of an "Ideal Union": Lydia Zinovieva-Annibal and Vyacheslav Ivanov », in *Russian Studies in philosophy*, USA, M.E. Sharpe Inc., 2019.

MINC Z., *Blok i revolucija 1905 goda (Blok et la révolution de 1905)*, Blokovskij sbornik VIII, *učenyje zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 1988.

MIRSKY D., *A History of Russian Literature: comprising "A history of Russian literature" and "contemporary Russian literature"*, éd. WHITFIELD J. London, 1949. Voir aussi MIRSKY D. *Histoire de la littérature Russe des origines à nos jours*, traduit par Véronique Lossky, Paris, Fayard, 1969.

MOELLER-SALLY B., « Oscar Wilde and the culture of Russian modernism », *The Slavic and East European Journal*, vol.34, n°4, American Association of Teachers of Slavic and East European Languages and Cultures, Etats-Unis, 1990, p. 459-472.

MORARD A., *De l'émigré au déraciné : la jeune génération des écrivains russes entre identité et esthétique, Paris, 1920-1940*, Lausanne, l'Âge d'homme, 2010.

MORARD A., *Ourod. Autopsie culturelle des monstres en Russie*, Chêne-Bourg, Suisse, La Baconnière, 2020.

NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Marthe Robert, Paris, Club français du livre, 1958.

NIETZSCHE F., *Le Gai Savoir*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.

NIETZSCHE F., *La Naissance de la tragédie*, traduit en français par Patrick Wotling, Paris, Librairie générale française, 2013.

NIETZSCHE F., *Par-delà le bien et le mal*, traduit de l'allemand par Geneviève Blanquis, Paris, Aubier, 1951.

NIKOLAEV P., (éd.), *Russkie pisateli 20 veka, biografičeskij slovar' (Les écrivains russes du XX^e siècle, dictionnaire biographique)*, Bol'shaja Rossijskaja ènciklopedija, Moskva, Randevu-AM, 2000.

NIQUEUX M., « l'Âge d'argent comme néo-romantisme », in *Modernités Russes*, vol. 11, Université Jean-Moulin, Lyon, 2010.

NIQUEUX M., « La critique marxiste face à l'érotisme dans la littérature russe (1908-1928) » in *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle*, Slavica Helvetica n°41, Berne, Peter Lang, 1992, p.83-90.

NOCHLIN L., *Femmes, art et pouvoir*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, éditions Jacqueline Chambon, 1993.

NOSKOV M., *Rossijskij terrorizm načala XX veka v vosprijatii obščestva (Le terrorisme russe du début du XX^e siècle dans la perception de la société)*, Moskva 2011.

NOVOPOLIN G., *Pornografičeskij èlement v russkoj literature (L'élément pornographique dans la littérature russe)*, SPb, Sklad izdanija, 1909.

ONG W., *Oralité et Ecriture, la technologie de la parole*, traduit par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

PACHMUSS T., (éditrice et traductrice), *Women writers in Russian Modernism: An Anthology*, Champaign-Urbana, University of Illinois Press, 1978.

PACHMUSS T., *Zinaida Hippus: An Intellectual Profile*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1971.

PACHMUSS T., *Iz perepiski Z.N. Gippius (Extraits de la correspondance de Z.N. Guippius)*, Université de Californie, 1972.

PANE M.N., « A la recherche du bonheur perdu : l'enfance dans les autobiographies d'écrivains de la 1^{ère} moitié du XX^e siècle » in *Modernités Russes*, Université Jean Moulin, Lyon, 2004, n°5, p.161.

PANOVA N., « Problema samoubijstva v rusškoj literaturi konca XIX načala XX vv » (Le problème du suicide dans la littérature russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles), in *Science and Education a New Dimension: Philology*, I(3), n°13, 2013. Disponible en ligne, URL https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/panova_n.y._problem_of_suicide_in_russian_literature_of_the_end_of_xix_beginning_of_the_xx_centuries.pdf

PAPERNO I., *Samoubijstvo kak kul'turnij institut (Le suicide comme institution culturelle)*, Moskva, NLO, 1999

PARDO E., « Le regard médusé », in *Recherches en psychanalyse. Les Origines grecques de la psychanalyse*, 2010. vol. 9.

PAVLJUČENKO E., *Ženščiny v ruskom osvoboditel'nom dviženii : ot Marii Volkonskoj do Very Figner (Les femmes dans le mouvement de libération russe : de Marie Volkonska à Véra Figner)*, Mysi, Moskva 1988.

PLATON, *Le Banquet*, Œuvres complètes, La pléiade, Gallimard, 1950, t1.

PONOMAREV N., « Samoubijstvo v Zapadnoj Evrope i v Rossii s zvjazi s razvitem umopomešatel'stva » (Le suicide en Europe orientale et en Russie en liens avec le développement de l'aliénation mentale), in *Sbornik sočinenij po sudebnoj medicinie (Recueil de textes de médecine légale)*, t. 3, SPb,1880.

PREOBRAŽENSKIJ V., « Fridrix Nicše, kritika morali al'truizma » (Friedrich Nietzsche, critique de la morale de l'altruisme), in *Voprosy Filosofii i psixologii (Questions de philosophie et de psychologie)* 1892, n°15, p.115-160,

PRESTO J., *Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex*, Madison WI, University of Wisconsin Press, 2008.

PRESTO J., "Women in Russian Symbolism: beyond the algebra of love", in *A History of Women's writing in Russia*, éd. BARKER A. et GHEITH J., Cambridge U.K., Cambridge University Press, 2002.

Premier congrès panrusse des femmes 1908, programme (*Pervij vserosijskij ženskij s'ezd*), RO RGB, f.109, k.46, ed.xr.35.

RANCIERE J., *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

RIAZANOVSKY N., *Histoire de la Russie des origines à nos jours*, traduit par André Berelowitch, Paris, Robert Laffont, 2015.

RICE M., *Valery Briusov and the Rise of Russian Symbolism*, Ann Arbor, Ardis, 1975.

RICŒUR P., *Soi comme un autre*, Paris, Le Seuil, 2015.

ROLLET S., « Le populisme : une voie qui ne mène nulle part ? », in *Cahiers slaves*, année 2008, n°10, p.109-121.

ROZANOV V. « O sostradanii k zhivotnym » (De la compassion à l'égard des animaux), in *Okolo cerkovnyx sten (Près des murs de l'église)*, Moskva, Respublika, 1995. Première édition SPb, 1906.

ROZANOV V., *Temnyj lik. Metafizika xristianstva*, 1909, voir *Les hommes de la clarté lunaire*, auteur secondaire CONIO Gérard, L'Âge d'homme, Lausanne, 2004.

ROZANOV V., *Uedinennoe (Esseulement)*, première édition 1912, édition consultée Moskva, Eksmo, 2008.

RUSS J., *How to suppress women's writing*, Austin, University of Texas Press, 2018. Première édition 1983.

ŠAXADAT Š., « Iskusstvo Žizni, Žin' kak predmet èstetičeskogo otnošenija v russkoj kul'ture XVI-XX vekov » (L'art de la vie. La vie comme objet de relation esthétique dans la culture russe des XVI-XXèmes siècles), Moskva, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2017, p.374-385.

SCHNAPP A., « Centaures », in *Dictionnaire des Mythologies*, Ed., BONNEFOY Y., Paris, Flammarion, 1981, p.146-147.

SEGAL D., « Vjačeslav Ivanov i sem'ja Šor (Po materialam rukopisnogo otdela Nacionalnoj i Universitetskoj Biblioteki v Ierusalime) » (Viačeslv Ivanov et la famille Chor (A travers les documents du département des manuscrits de la bibliothèque universitaire de Jérusalem), in *Cahiers du Monde Russe Année 1994*, 35-1-2, p.331-352. Fait partie d'un numéro thématique : Un Maître de sagesse au XX^e siècle Vjačeslav Ivanov et son temps.

SHARP J., « Redrawing the Margins of Russian Vanguard Art, Natalia 's Trial for Pornography in 1910", in *Sexuality and the body in Russian Culture*, éd. COSTLOW J., SANDLER S. VOWLES J., Palo Alto Calif., Stanford University Press, 1993.

SHCHERBAKOVA A., *Eros, corps, sexualité dans la littérature russe contemporaine*, thèse de doctorat Université Grenoble Alpes, dactylographiée, 2016. Disponible en ligne, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01692955v2/document>

SHOWALTER E., *A Literature of Their Own: British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1999.

SHOWALTER E., *Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin-de-siècle*, première publication Bloomsbury puis Virago Press, 1992.

SIOLI Y., « Filles d'émigration ». *Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le « génie de la médiocrité » à l'épreuve de la modernité*, thèse de doctorat, Université de Grenoble Alpes, dactylographiée, 2020.

ŠIŠKIN A., « Le Banquet platonicien et Soufi à " la Tour " pétersbourgeoise : Berdjaev et Vjaceslav Ivanov », in *Cahiers du Monde russe*, traduit du russe par Claire de Morsier Praz, vol 35-1-2, janvier-juin 1994, p. 15 à 79.

ŠIŠKIN A., « Ol'ga Chor », *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka* (« Olga Chor », *La présence russe en Italie dans la première moitié du XXe siècle*), Enciklopedija, Moskva, 2019, p.730-732.

SOLOV'EV V., « Smysl Ljubvi », cikl iz pjati statej, (« Le Sens de l'amour », cycle de 5 articles), *Voprosy Filosofii i psixologii* (*Questions de philosophie et de psychologie*), 1892-1894. Edition française SOLOVIEV V., *Leçons sur la divino-humanité* (Recueil de conférences données à Saint-Pétersbourg en 1877-1878), traduit du russe par Bernard Marchadier, Paris, Les éditions du Cerf, 1991. Voir aussi édition de 1946 : SOLOVIEV V., *Le Sens de l'amour*, Paris, Aubier éditions Montaigne.

SPIELREIN S., « La destruction comme cause du devenir » (Extraits) in *Revue française de psychanalyse*, n°4, Vol. 66, 2002, p.1295 à 1317. Première publication : « Die Destruktion als Ursache des Werdens », *Internationale Zeitschrift für Artztliche Psychoanalyse*, n°4, 1912, p. 465-503, la traduction intégrale, par Pierre Rusch, se trouve dans Sabina Spielrein, entre Freud et Jung, Ed. GUIBAL M., NOBECOURT J., Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 213 à 256.

STEAD E., *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

STITES R., *The women's liberation movement in Russia: feminism, nihilism, and bolshevism, 1860-1930*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1991.

STONE J., « Exploring the Body Shameful: Solov'ev, Sologub, and Original Sin », *Studies in Slavic Cultures*, STONE J., «Exploring the Body Shameful: Solov'ev, Sologub, and Original Sin», *Studies in Slavic Cultures* n°3, éd. Helena Goscilo, Pittsburgh PA., University of Pittsburgh, 2002.

SUBBOTINA G., *L'invention de soi dans la littérature romantique russe*, Thèse de doctorat, Inalco, 2017, document dactylographié.

SUBBOTINA G. « la mythologie gréco-romaine et l'expression de soi dans la littérature romantique russe. », Séminaire du musée du quai Branly-Jacques Chirac 2018, *Les mythes dans l'histoire, les cultures et les langues*, 15 et 16 février 2018, communication orale non publiée.

SVARČEVSKAJA T., *O Ženskom prisutstvii v russkoj literature XIX v. : literaturnij kanon i avtory – ženščiny* (*De la présence féminine dans la littérature russe du XIXe siècle : le canon littéraire et les auteurs-femmes*), in *Vetsnik TŕGU (Tverskoj gosudarstvennij Texničeskij Universitet)*, serija filologija, 2014, n°3.

TAYLOR C., *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Le Seuil, 1998.

VEJNINGER O., *Pol' i xarakter* (*Sexe et caractère*), traduit en russe par Vladimir Lixtenštadt, Posev, SPb, 1908. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/w/wajninger_o/text_1902_geschlecht_und_charakter.shtml

VENGEROV S., *Russkaja literatura XX veka* (*la littérature russe du XXe siècle*), Moskva, Mir, 1914. Réédition Moskva, Respublika, 2004.

VENTURI F., *Les intellectuels, le peuple et la révolution, Histoire du populisme russe au XIX^e siècle*, tome I, traduit de l'italien par Viviana Pâques, Paris, Gallimard, 1972.

VERNANT J-P., *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985.

VIGARELLO G., CORBIN A., COURTINE J.J., (éd.) *Histoire du corps*, Seuil, 2005. Voir tome 3, (dir. J.J. COURTINE) *Histoire du corps, Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Seuil, 2006.

VIGARELLO G., *Le Sentiment de soi : Histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2014.

VIGARELLO G., CORBIN A., COURTINE J.J., (éd.) *Histoire des émotions*, trois volumes, Seuil, 2016-2017.

VINOGRADOV V., Istorija Slov (L'Histoire des mots), *Philologica*, 1995, t. 2, n° 3-4, 1995. Consultable en ligne, URL: <http://wordhist.narod.ru/index.html>

VIOULAC J., « Nietzsche et Pascal. Le crépuscule nihiliste et la question du divin », *Les Études philosophiques* 2011/1 (n° 96), pages 19 à 39.

VOWELS J., « The "Feminization" of Russian Literature: Women, Language, and Literature in XVIII-th century Russia », dans *Women Writers in Russian Literature, Women Writers in Russian Literature*, éd. CLYMAN T., et D.GREENE D., Westport, London, Greenwood Press, 1994, p. 35-60.

VRINAT-NIKOLOV M., « De *Un roman naturel* à *Physique de la mélancolie* (Gueorgui Gospodinov) : de " nous sommes je " à " je sommes nous ". À la recherche de la totalité perdue. *Slovo*, Presses de l'INALCO, 2017, Le discours autobiographique à l'épreuve des pouvoirs Europe - Russie - Eurasie, 47.

XANZEN-LËVE A., *Russkij simvolizm, sistema poetičeskix motivov, rannij simvolizm (Le Symbolisme russe, système de motifs poétiques, le jeune symbolisme)*, SPb, Gumanitarnoe agentstvo « akademičeskij proekt », 1999.

XARER K., « Kryl'ja M.A.Kuzmina kak primer " prekrasnoj legkosti " » (*Les Ailes de M.A. Kouzmine comme exemple de "belle légèreté"* »), in *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle*, édité par Léonid Heller, *Slavica Helvetica*, Peter Lang, Bern, 1992. Actes du colloque de juin 1992 organisé par l'Université de Lausanne, p. 45-55.

YUN J., *La déconstruction du phallogocentrisme*, thèse de doctorat, Université Paris I, dactylographiée, 2012.

Œuvres littéraires

ANDREEV L., *Povesti i rasskazy (Nouvelles et récits)*, Tichinev, 1889.

ANNENSKIJ I., *Kniga otrazenij (Le Livre des reflets)*, Moskva, Nauka, 1979, première édition 1906, disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0330-1.shtml

ARCYBAŠEV M., *Sanin*, in *Žurnal dlja vsech (Revue pour tous)*, SPb, 1907, édition consultée ARCYBAŠEV M., *Sanin*, Bradda Books Letchworth, Hertfordshire, 1969. Pour la version française ARTSYBACHEV M. *Sanine*, traduit du russe par Geneviève Dispot, Lausanne, l'Âge d'homme, 2013.

BAKOUNINA E., *Telo (Le Corps)* (Vvedenie v roman)(introduction au roman), dans *Čisla (Les Nombres)*, 1933, n°7-8, p.34-50. Egaleme nt publié en français : BAKOUNINE C., *Le Corps*, traduit par Doussia Ergaz, Paris, Stock, 1934.

BAL'MONT K. « Budem kak solnce ! » (Nous serons comme le soleil !), *Gorjašie zdanija (Bâtiments en feu)*, Moskva, Skorpion, 1900. Disponible en ligne, URL <https://www.culture.ru/poems/32727/budem-kak-solnce-zabudem-o-tom>

BAUDELAIRE C., « Mon coeur mis à nu » XXVII, in *Journaux intimes. Œuvres complètes*. NRF. Pléiade p.1288

BELYJ A. *Kotik Letaev*, SPb, 1915.

BENJAMIN W., *Rastelli raconte...et autres récits*, traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, suivi de *Le Narrateur*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Le Seuil, 1987.

BLOK A., *Sobranie sočinenij v 6 tomax (Œuvres complètes en 6 volumes)*: 1898-1908, Moskva, Pravda, 1971.

BLOK-MENDELEEVA L., *I byli i nebylitsy o Bloke i o sebe (Ce qui a été et n'a pas été au sujet de Blok et de moi-même)*, première édition 1929. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_02401.shtm

BOBORYKIN P., *Pereval (Le Passage)*, *Sobranie romanov, povesti i rasskazov, (Recueil de romans, nouvelles et récits)* en 12 vols, SPb, 1897. Première édition in *Vestnik Evropy (Le Courrier de l'Europe)*, SPb, 1894.

BRJUSOV V., *Russkye simvolisty (Les Symbolistes russes)*, Moskva, 1894. Disponible en ligne URL <https://www.litmir.me/br/?b=41238&p=31>

BRIUSOV V., « Me eum esse », *Sobranie Sočinenij v semi tomax*, t.1 Stixotvorenija, poëmy 1892-1909, Xudožestvennaja literatura, 1973, disponible en ligne URL <https://www.culture.ru/poems/15683/po-povodu-me-eum-esse>. Pour la version française, voir *Par les habitacles stellaires / Valéry Briousov*, choix et traduction des poèmes par Youri KOUZNETSOV, Condeixa-a-Nova (Portugal), La ligne d'ombre, 2017.

BRIUSOV V., « Objazatel'stva » (Obligations) in sbornika « Me eum esse », poème écrit en 1898, disponible en ligne URL, <https://www.stihirus.ru/1/Bryusov/127.htm>

CAMUS A., *L'homme révolté*, Paris, Gallimard,1961.

ČERNYŠEVSKIJ N., *Što delat'?*, Moskva, Nauka, 1975. Première édition 1863. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0050.shtml
Pour l'édition en français voir TCHERNYCHEVSKI N., *Que faire ?*, traduit par Colette Stoianov, Moscou, Radouga, 1987.

COMTESSE DE SEGUR, *Les malheurs de Sophie*, Paris, Nathan, 1994, *Les petites filles modèles*, Paris, Hachette, 1946.

DOBUŽINSKIJ M., *Vospominanija, Vstreči s pisateljami i poëtami, Vjačeslav Ivanov i "Bašnja"* (*Mémoires, rencontres avec des écrivains et des poètes, V.Ivanov et « La Tour »*), éd. G. Čugunov, Moskva Nauka, 1987.

DOSTOÏEVSKI F. *Journal d'un écrivain*, juin 1876, traduit du russe par J.-W. Bienstock et John-Antoine Nau, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1904, première édition 1884. Disponible en ligne, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99766v>

DOSTOÏEVSKI F., *Zapiski podpol'ja (Les carnets du sous-sol)*, traduit par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992. Première édition 1884, disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0290.shtml

FANON F., *Peau noire, masques blancs, Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011, p.45 - 257. Première parution, Paris, Le Seuil, 1952.

FIGNER V., *Zapečatel'nij trud, Vospominanija v dvux tomax (Œuvres publiées, Mémoires en deux volumes)* Moskva, Mysl', 1964. Consultable en ligne, URL : http://az.lib.ru/f/figner_w_n/text_0080.shtml. En français voir FIGNER V. *Mémoires d'une révolutionnaire*, traduit du russe par Victor Serge, édition de Philippe Artières, Paris, Mercure de France, 2017.

GARŠIN V., *Medvedi (Les Ours)*, in *Otečestvennye zapiski (Les Annales de la patrie)*, 1883. Disponible en ligne, URL : <https://www.culture.ru/books/645/medvedi>

GOR'KIJ M., *Mudrec (Le Sage)*, première publication dans la revue *Adskaja Počta (Le Courrier de l'enfer)* n°1, SPb, 1906. Ce conte n'a pas été inclus dans les œuvres complètes publiées par la suite, il est conservé manuscrit dans les archives de M. Gor'kij., <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/proza/rasskaz/mudrec.htm>

GORKIJ M., *Pesnja o sokole (Le Chant du faucon)*, Polnoe sobranie sočinenij (Œuvres complètes), Xudožestvennye proizvedenija (Œuvres littéraires), t.2, Moskva, Nauka, 1969.

GORKIJ M., *Pesnja o burevestnike (Le Chant du pétrel)*, Polnoe sobranie sočinenij, Xudožestvennye proizvedenija, t.2, Moskva, Nauka, 1969.

KOVALEVSKAJA S., *Nigilistka*, in *Vospominanija (Mémoires). Povesti (Nouvelles)*, Nauka, Moskva, 1974. Disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/k/kowalewskaja_s_w/text_0030.shtml. Texte écrit en 1884, publié en russe en Suisse, à Genève, en 1892 ; pour l'édition française voir

KOVALEVSKAĪA S., *Une nihiliste*, traduit du russe par Michel Niqueux, Paris, Libretto, 2015.

IVANOV V., *Sobranie sočinenij v 6 tomach, Xudožestvennaja Literatura (Œuvres complètes en 6 volumes, Œuvres Littéraires)*, Moskva, 1957.

IVANOV V., *Cor ardens*, Moskva, Skorpion, 1911.

IVANOVNA L., *Vospominanija : kniga ob otse (Mémoires : livre sur mon père)*, Paris, John Malmstad, 1990.

KUZMIN M., *Kryl'ja*, 3ème édition, Berlin, Petropolis, 1923. Première édition 1906. Disponible en ligne, URL :

http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0270.shtml. Pour l'édition française KOUZMINE M., *Les Ailes*, traduit par Bernard Kreise, Ombres, Toulouse 2000.

LAGERLOF S., *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes Sud, 1990.

LAWRENCE D., *Lady Chatterley's lover*, Harmondsworth Mx, Penguins, 1960. Edité en anglais, en France, en 1928.

LEBLANC G., *Le choix de la vie*, Paris, Charpentier, 1904.

LOXVICKAJA M., *Sobranie sočinenij (Œuvres complètes)*, disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/l/lohwickaja_m_a/

MAR A., *Ženščina na kreste (Une femme sur la croix)*, 1916, première publication du roman sans coupures en 1918.

MONTAIGNE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962.

NAGRODSKAJA E., *Gnev Dionisa (La Colère de Dionysos)*, SPb, Severo Zapad, 1994. Première édition 1910.

NOËL B., présentation de « Terre Vaine » de T. Eliot, France Culture 1976.

NOËL B., *Les plumes d'Eros*, Œuvres I, POL, 2010.

PESSOA F., *Le livre de l'intranquillité*, traduit du portugais par Françoise Laye, Paris, C. Bourgois, 1989.

REMIZOV A., *Krestovye sestry, sobranie sočinenij (Les sœurs en croix, œuvres complètes)* t.4, Moskva, Russkaja Kniga, 2000-2003, disponible en ligne, URL : https://rvb.ru/20vek/remizov/ss10/01text/vol_4/292.htm

ROSTOPČINA E., « Kak dolžni pisat' ženščiny » (Comment doivent écrire les femmes), poème écrit en septembre 1840, disponible en ligne, URL : <http://scanpoetry.ru/poetry/10358>

ROUSSEAU JJ., *Les Confessions*, Œuvres complètes, t.1, bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1964.

ROUSSEAU JJ., *Emile ou de l'éducation*, Paris, Garnier, 1961.

SABAŠNIKOVA M., *Zelenaja zmeja (Le serpent vert)*, in *Vospominanija o Maksimiliane Vološine (Souvenirs concernant Maksimilian Vološin)*, Moskva, Sovetskij Pisatel', disponible en ligne, URL : http://www.maxvoloshin.ru/all_7_5

SAPPHO, ALCEE, *Fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

SAVINKOV B., *Souvenirs d'un terroriste*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, éd. Champs libres, 1982.

SEGUR Comtesse de, *Les malheurs de Sophie*, première édition 1858 ; *Les petites filles modèles*, première édition 1858.

SOLOGUB F., « My plennenyje zveri » (Nous sommes des animaux captifs), in *Stixotvorenija (Poèmes)*, Vodolej, 1995. Première édition 1908. Disponible en ligne, URL : <https://www.culture.ru/poems/22500/plenyonnye-zveri>

SOLOV'EVA P., pseudonyme Allegro, « Ten' utrenjaja », *Voprosy žizni*, n°12, 1905, p.156.

ŠVARSALON V., *Dnevnikovye zapisi (Journaux intimes)*, in BOGOMOLOV N., *Mixajl Kuzmin : stat'i i materialy (Mixajl Kuzmin : articles et documents)*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995. Consultable en ligne, URL : <http://silverage.ru/shvarsalon/>

TOLSTOÏ L., *Journaux et carnets, III, 1905-1910*, traduits par Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1985.

TROCKIJ S., *Vospominanija (Mémoires)*, éd. A. Lavrov, in *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°10, 1994, p. 47-87.

VERBITSKAJA A., *Ključī cčastija (Les Clés du bonheur)*, SPb, Severo-Zapad, 1993. Première édition 1909.

WOOLF V., *A room of one's own*, éd. David Bradshaw et Stuart N. Clarke, édition électronique John Wiley and Sons, 2015, URL : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781118299210>

XODASEVIČ V., *Konec Renaty (La fin de Renata)*, disponible en ligne, URL : http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml

ZOŠČENKO M., *Pered vosxodom solnca (Avant le Lever du soleil)*, *Izbranoe/Mixail Zoščenko (Œuvres choisies)*, Moskva, EKSMO, 2010.

ZRAŽEVSKAJA A., *Zverinec (La ménagerie)*, in Majak, 1842.

FRANCOISE DEFARGES

LIDIA ZINOVIEVA-ANNIBAL :
LA CONSTRUCTION D'UN SUJET FEMININ DANS LA LITTERATURE DE
L'ÂGE D'ARGENT

Résumé

Une double interrogation anime ce travail : comment une femme écrivain de l'Âge d'argent, Lidia Zinovieva-Annibal, parvient-elle à échapper à la relégation dans la catégorie de muse ou d'auteur de « littérature de dames » ? Et comment cette prise de liberté se manifeste-t-elle dans la thématique du Sujet présente dans toute son œuvre ?

Une première réponse résulte de l'examen du champ littéraire au tournant des XIXe et XXe siècles grâce aux témoignages des contemporains et aux recherches récentes sur l'auteure, sur les femmes écrivains et sur l'histoire des idées. Zinovieva-Annibal, épouse de Viatcheslav Ivanov, chef de file du mouvement symboliste, occupe une position privilégiée mais soumise à influences. Néanmoins, le culte ambivalent de l'éternel féminin que pratiquent les symbolistes donne prise à la subversion.

L'analyse de la représentation du sujet chez Zinovieva-Annibal repose sur une lecture exhaustive de ses œuvres, non filtrée par la pensée d'Ivanov, et éclairée par les travaux des philosophes sur l'identité. Zinovieva-Annibal considère illusoire la liberté que proclament le solipsisme et le nihilisme, et élabore à partir de son expérience, approfondie par la pensée de Nietzsche, une vision du sujet proche de celle que la psychanalyse met à jour au même moment. Pulsions de vie et pulsions de mort supplantent la dualité âme/corps impuissante à rendre compte du sujet, de sa liberté, de sa violence comme de ses aspirations les plus nobles. C'est en revenant aux commencements, en créant un personnage de petite fille, que Zinovieva-Annibal pose l'écoute du corps, de la sexualité et des désirs comme socle de l'affirmation de soi, faisant écho aux réflexions contemporaines sur l'écriture féminine. L'analyse montre que Zinovieva-Annibal n'essentialise pas un sujet féminin, mais qu'en déconstruisant certains stéréotypes et en faisant place, dans son écriture, à cette liberté, elle rend au sujet universel les dimensions dont il était dépouillé.

Mots clés : Littérature russe, Âge d'argent, écrivaines russes, expression de soi, corps, sujet féminin, « écriture féminine »

Abstract

This research is driven by the following two interrogations: first, how does Lidia Zinovieva-Annibal, a Silver Age female writer, manage to escape the label of ladies' literature writer as well as relegation to the muse category? Secondly, what form does this embracement of her own freedom take within the theme of the Subject which can be found in her entire works?

I derive a first answer by studying the literary field of the turn of the 19th and 20th centuries, and recent research about the author, women writers and the history of ideas. Zinovieva-Annibal's position as the wife of the symbolist movement figurehead, Viatcheslav Ivanov, was central, albeit subject to influence. Nevertheless, the symbolists' ambivalent cult of the eternal feminine paves the way for subversion.

The representation of the subject is analyzed through exhaustive reading of her works, unfiltered by Ivanov's thinking, and examined through philosophical writings on identity. For Zinovieva-Annibal, the freedom claimed by solipsism and nihilism is illusory. From her own experience, intensified by Nietzsche's thinking, she elaborates a vision of the subject that comes close to what psychoanalysis was uncovering at that same time. The life and death drives trump the body and soul division, which cannot account for the subject and his/her freedom, violence and noble aspirations. It is through a return to the beginning of life, by creating the character of a little girl, that Zinovieva-Annibal posits listening to one's body, sexuality and desires as the foundation of the affirmation of self, echoing contemporary considerations on female writing. My analysis shows that Zinovieva-Annibal doesn't essentialize a feminine subject, but that, by deconstructing a number of stereotypes and welcoming this freedom within her writing, she renders to the universal subject the dimensions he had been deprived of.

Keywords : Russian literature, Silver Age, female Russian writers, expression of self, body, feminine subject, "female writing"