



**HAL**  
open science

**Le corps dans l'oeuvre de Lidia Zinovieva-Annibal, un  
facteur de libération Lidia Zinovieva-Annibal, une  
novatrice**

Françoise Defarges

► **To cite this version:**

Françoise Defarges. Le corps dans l'oeuvre de Lidia Zinovieva-Annibal, un facteur de libération Lidia Zinovieva-Annibal, une novatrice. *La Revue russe*, 2019, 52. hal-03388087

**HAL Id: hal-03388087**

**<https://hal.science/hal-03388087>**

Submitted on 20 Oct 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.

# **Le corps dans l'œuvre de Lidia Zinovieva-Annibal, un facteur de libération**

## **Lidia Zinovieva-Annibal, une novatrice**

Née en 1866 et morte en 1907, Lidia Zinovieva-Annibal appartient à la période entrée dans l'histoire littéraire russe sous le nom d'Âge d'argent. Cette époque, comme on le sait, est marquée par une violence politique extrême et, dans le même temps, par une effervescence culturelle exceptionnelle, une prise de parole d'une liberté sans équivalent par rapport aux tabous et conventions d'une société très autoritaire.

La vie personnelle de Lidia Zinovieva-Annibal est, elle aussi mouvementée, sa volonté d'exister comme écrivain y dessine une constante courageuse, le monde des lettres étant presque exclusivement masculin. Malgré l'opposition familiale, elle parvient, dès la fin de son adolescence, à accéder à une culture intellectuelle littéraire, historique et philosophique, ouverte sur l'Europe et profite ensuite de la grande érudition et de l'appétit de recherche théorique de son second mari, Viatcheslav Ivanov.

L'œuvre littéraire qu'elle a créée donne une place inédite au corps. Cela est sensible dès sa première nouvelle<sup>1</sup>, écrite sous le nom de son premier mari quand elle a vingt-et-un an. Se focalisant non pas sur le corps de l'apparence extérieure comme le font la plupart de ses confrères écrivains, mais tout entière à l'écoute du corps des sensations et émotions « primaires », Zinovieva-Annibal déconstruit les modèles collectifs qui façonnent l'identité et réduisent les femmes au rang d'objet.

Ces premières approches ne sont pas démenties dans la suite de l'œuvre, et Zinovieva-Annibal, d'une nouvelle à l'autre, place ses jeunes héroïnes dans des situations violentes où se joue la question du corps constitutif du sujet et support de la liberté individuelle : « je suis mon corps ».

Plus généralement, cette autre façon d'écouter le corps, mène à des découvertes singulières par rapport aux idées dominantes de son époque. Zinovieva-Annibal 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, c'est elle qui est constamment en jeu dans les rapports amoureux, et qui se retrouve dans la violence des rapports sociaux dont Zinovieva-Annibal donne une nouvelle lecture.

## 1. Premiers écrits : ce que dit le corps

*Un mal inévitable* [Неизбежное зло] est publié en 1889, dans la revue progressiste *Le Messager du Nord* [Северный вестник]. Zinovieva-Annibal y met en avant les jeux de masques entre la parole et le corps, où la vérité se trouve du côté du corps, mais étouffée, réprimée par la parole et les comportements de ceux qui occupent une position dominante. Ce texte, qu'elle nomme « étude » [Этюд] traite du thème classique de l'exploitation des paysans, mais s'intéresse, ce qui est plus original, à la maternité et plus spécifiquement à l'allaitement, mettant ainsi le corps féminin au centre du récit. Avdotia est une jeune mère contrainte de devenir nourrice chez de riches propriétaires pour sauver sa propre famille de la ruine, alors qu'elle vient enfin 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 » [Я ничего] prononcé d'une voix sourde, le visage pâle, « ce n'est rien Nicolas » [Я ничего, Николай], « ce n'est pas à nous les femmes de décider » [не нам бабам решать], « ce n'est rien...on a besoin d'argent » [Я ничего...деньги нужны], « il faut bien manger » [есть надо]. La traduction française ne suggère pas que dans la langue russe, un très léger glissement suffit pour transformer l'expression « ce n'est rien » [Я ничего] en « Je ne suis rien ».

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 comme personne, sujet individualisé qui sent, pense et désire... en contradiction avec les paroles prononcées qui sont conformes au modèle collectif traditionnel et qui font d'elle un objet.

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 à même la terre et Vania était couché contre sa poitrine, emmaillotté 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 засветились.<sup>2</sup>

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 de caractère. 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 elle enchaîne :

[...] La nourrice va bientôt se calmer...tu sais les paysans ne sont pas faits comme nous. Ils sont habitués au chagrin. Quant à l'enfant ? ... pour lui peut être valait-il mieux qu'il meurt : 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 может. и лучше было умереть: кто знает. что ждало его в серой. тяжелой жизни мужика.<sup>3</sup>

En affirmant « ils ne sont pas faits comme nous, ils ne ressentent pas les choses comme nous » [*У них не наши нервы*], 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.

La paysanne chargée par les propriétaires de trouver une nourrice dans un village de moujiks a bien compris la différence entre ces deux mondes, qu'elle exprime sans état d'âme lorsqu'elle aperçoit la mère d'Avdotia au seuil de l'isba : « Nous avons un acheteur, vous avez la marchandise » [*У нас купец, и у вас товар*].

Pour l'anecdote, on peut ajouter que Zinovieva-Annibal, mère de quatre enfants, avait choisi, contrairement aux normes de son milieu, de les allaiter.

## 2. Je suis mon corps

Après cette première « étude », le travail d'écriture de Zinovieva-Annibal s'interrompt pendant quelques années puis reprend de façon continue avec la publication de critiques

littéraires, de pièces de théâtre, de courtes nouvelles et enfin d'un recueil de récits qui est certainement son œuvre la plus aboutie.

Le rôle du corps dans la connaissance de soi comme dans les relations aux autres, continue à se déployer dans chacun des textes, mais les développements les plus éclairants se trouvent dans les derniers écrits.

Dans *Trente-trois monstres*<sup>4</sup>, nouvelle écrite en 1906, et *Bestiaire tragique*<sup>5</sup>, recueil de récits publié en 1907, 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 » [настоящим человеком].

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 lui trouver une place 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 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 ?

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. Mon visage était 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 вытер.<sup>6</sup>

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 » [Я им]. 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 l'héroïne 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 : Madone [*Царица*] ou Amante [*Любовница*], les deux 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 résonnances autobiographiques sont importantes, l'héroïne (Véra) se souvient d'un temps fort de son enfance : à l'âge de onze ans, pour s'être battue avec sa gouvernante, après de multiples autres désobéissances, elle se retrouve mise à nue 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. 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 [...]<sup>7</sup>

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.

Presqu'au même moment, en 1910 à Moscou, des toiles de nus féminins sont confisquées et leur auteur, l'artiste d'avant-garde Natalia Gontcharova, est inculpée pour pornographie. Ces nus sont décadents, indique le compte rendu accusateur d'un journaliste, et surpassent la pornographie des cartes postales secrètes.<sup>8</sup>

Curieusement, dans la même exposition se trouvaient 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'a été reproché. Ce qui est insupportable aux yeux de l'accusateur, nous dit Jane Sharp dans son article sur le procès de Natalia Gontcharova, 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 *Modèle 1 et 2* [*Модель 1 и 2*] occupent la presque totalité du cadre, le regard du modèle se suffit à lui-même, il ne renvoie à aucune présence extérieure, et il n'exprime ni pudeur, ni coquetterie. 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* [*Туалет Дианы*] un peu antérieure, de Alexeï Venetsianov (1847) empreinte de pudeur et d'humilité, et, plus caricaturale, *La femme ou le vase ?* [*Женщина или ваза?*] de Henryk Semiradski (1880), où le corps féminin est réifié et vraiment mis sur le marché. Même l'avant-gardiste Ilya Machkov avec son *Nu dans l'atelier* [*Обнаженная в мастерской*] (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 miroir.

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 Gontcharova en sont très éloignées.

Natalia Gontcharova n'a finalement pas été condamnée, mais elle a cessé 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 obstacle à leur émergence comme sujet.

### 3. L'écoute-corps et ses découvertes

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<sup>10</sup> dans *Que faire ?* de Nikolai Tchernychevski, une femme dont on dit : « elle est elle-même » [*Это она сама*] et dont les traits, la beauté ne sont pas évoqués alors qu'ils étaient des caractéristiques communes à toutes les « reines » des rêves précédents. En écrivant *Trente-trois monstres*, Zinovieva-Annibal suscite elle aussi une interrogation sur la beauté des corps, 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<sup>11</sup>.

Dans ses écrits, Zinovieva-Annibal 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 », expression qu'utilise Gérard Guilleraut<sup>12</sup> pour caractériser le travail de Françoise Dolto.

*Bestiaire tragique* est l'ouvrage qui va le plus loin dans ce sens, car Zinovieva-Annibal y fait revivre les temps forts de la construction de soi d'une enfant. Elle fait ressentir l'osmose originelle entre soi et le monde, en plaçant l'enfant en contact avec la nature et les animaux sauvages, en baignant son corps dans un flux permanent de sensations dont la tonalité amoureuse et sexuelle est évidente. Véra ne cesse d'enlever ses bas, ses chaussures, elle veut sentir le sable humide sous ses pieds, l'herbe mouillée contre ses jambes, respirer l'odeur forte des écuries, ou le parfum de pourriture des champignons dans la forêt. Elle aime plus que tout jouer avec les animaux sauvages :

Cela sent la terre printanière et la fourrure chaude, la respiration brûlante de Michka, qui m'arrive droit sur le visage, me fait rire et me remplit de joie. Le plat de ses lourdes pattes claque sur tout mon corps.

Пахнет весенней землею и теплой шкурой, и прямо в лицо горячее дыханье Мишки смешит и радует, а плоские твердые лапы шлепаются по мне<sup>13</sup>

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 internal<sup>14</sup>.

Partagée entre ses contacts avec les animaux sauvages et le monde des adultes qui se refuse aux questions et demande l'obéissance, Véra s'est peu à peu construit une vision qui la guide pour l'invention de soi. Elle se voit dans le futur « princesse centaure », tête de jeune fille et corps d'animal, vagabondant dans de grands espaces, nomade et amoureuse.

La sexualité, l'animalité ne constituent pas pour elle des dangers, des repoussoirs, ils sont la source même de l'être, de son énergie, Il n'est pas question de les opposer à l'esprit, car la sexualité elle-même fait jaillir les idées et stimule la pensée. Ainsi, Véra se souvient des nuits d'été, au collège, où, échappant pour un moment à la surveillance des sœurs, elle dansait avec ses compagnes :

[Cela] faisait naître en moi une agitation inconnue. Ma respiration devenait difficile, comme si d'un coup jaillissaient hors de moi toutes mes idées, mes élans, mes désirs impossibles et indéchiffrables. [...] 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 pernicieux, tous ces cris et ces chants contenus se coulaient dans les rythmes infatigables de nos contractions musculaires, dans des gémissements d'extase étouffé. (p 117 traduit par moi)

[...] приводил меня в непонятное волнение. 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 пляской 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 восторга<sup>15</sup>.

Il n'y a pas de place pour la honte et encore moins pour le renoncement. Véra et son jeune frère Volodia l'affirment dans *Bestiaire tragique*, à l'âge où ils découvrent les jeux interdits et en éprouvent la force irréprouvable.

– Volodia pourquoi les gens ont-ils honte l'un de l'autre ? Nous n'aurons pas honte. – Nous n'aurons jamais honte.

– Володя, зачем люди стыдятся друг друга? Мы не будем. – Мы никогда не будем.<sup>16</sup>

La princesse centaure de Zinovieva-Annibal est « amoureuse et nomade » et les élans amoureux qu'elle éprouve la font grandir. Après ses chers animaux, ses escapades en forêt l'amènent à croiser une jeune paysanne, au corps sec et bondissant comme celui d'un garçon, aux lèvres rouges :

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, fit bouillonner chaque goutte de mon sang dans chacun de mes vaisseaux pleins de

vie, et les herbes et les fleurs se mirent à bouger, comme les roseaux au bord de la mer, quand le canot en naviguant heurte un banc de sable.

Она смотрит на меня, и вдруг её руки обвивают мою шею, и темно-красные, как перспевающая на солнцепеке земляника, губы нажимаются мягко и плотно на мои губы. И вдруг новое чувство, неиспытанное, ударилось мне в сердце, в мозг, каждою кровинкою стукнулось о каждую живую жилку мою, и сдвинулись травы и цветы, как те морские тростники, когда столкнется с мели и поплывет челн<sup>17</sup>.

Zinovieva-Annibal ne partage pas les idées de beaucoup de ses contemporains qui voient dans la sexualité une malédiction et prônent l'abstinence ou « l'amour platonique » (Léon Tolstoï, Zinaïda Gippius et Dimitri Merejkovski par exemple). Ils considèrent l'engendrement, la procréation et, pour certains d'entre eux, la sexualité elle-même comme inconciliables avec la création spirituelle, intellectuelle ou artistique.<sup>18</sup> D'autres, comme Nikolaï Berdiaev et Vassili Rozanov, voient dans la sexualité une énergie mobilisable au service de la spiritualité et de l'art, mais les femmes ne sont pas concernées par ces parcours ascensionnels, si ce n'est comme marchepieds pour les hommes.

L'exaltation de la vie et du corps libérateur qu'on trouve dans les œuvres de Zinovieva-Annibal ne relève pas pour autant du « saninisme » [*санинство*], modèle de comportement emprunté au personnage de Sanine créé par Mikhaïl Artsybatchev<sup>19</sup> dans sa nouvelle éponyme. Écrite en 1903 et publiée en 1907, elle a suscité beaucoup d'engouement parmi les jeunes et scandalisé les éducateurs. Les dernières lignes du roman où le jeune héros saute d'un train et respire à plein poumons l'air frais de la steppe en regardant le soleil se lever, ressemblent étonnement aux dernières lignes de *Bestiaire tragique*, où Véra mène une carriole au grand galop à travers les champs inondés en regardant un faucon immobile dans la lumière éblouissante du soleil. Néanmoins l'affirmation de soi de Sanine qui cherche uniquement sa satisfaction personnelle et se contente d'affirmer que chacun peut, comme lui, se débarrasser des contraintes sociales, diffère profondément de celle de Véra.

Cette dernière est allée plus loin dans la connaissance de soi. Le corps, si on l'écoute, dit la violence de la condition humaine, et révèle aussi que la mort n'est pas seulement une fatalité extérieure. Un désir de destruction existe en chacun et procure même du plaisir. Véra fait cette découverte au cours de ses longues sorties en solitaire dans la nature :

C'est répugnant que tout ce printemps vert, quand cela sent si bon avant l'été, soit gâché par les oisillons. Je voudrais fermer mes oreilles et ne pas voir, ne pas entendre ce qui ne devrait pas être. Et ce n'est pas de ma faute si mes yeux sont si mal faits qu'ils voient ce qu'il ne faudrait pas. [...] Ils étaient nombreux, ces oisillons nus et stupides. Dans le petit bois, on ne peut pas les laisser piailler, ils appellent leur mère, et ce sont les chats, les taupes et les rats qui arrivent. [...] 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 que son

bec s'est fourré 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 !

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 не виновата же я, что мои глаза так скверно устроены, что видят, чего не следует. [...] Много их, таких голых и глупых. В роще не оставишь пищать, – зовут мать, а прибегут кошки, кроты, крысы. [...] 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!<sup>20</sup>

On notera que c'est à peu près au même moment que Sabina Spielrein, compatriote de Zinovieva-Annibal qui contribuera au développement de la psychanalyse en Russie, découvre la pulsion de mort et la théorise dans un article intitulé « La destruction comme cause du devenir »<sup>21</sup>.

L'écoute-corps de Zinovieva-Annibal place au premier plan cette nouvelle dualité. Celle-ci supplante la traditionnelle opposition âme/corps, devenue un repère insuffisant pour guider l'individu dans l'euphorie de l'affirmation de soi et de l'affranchissement des modèles collectifs. Le questionnement qui anime ses personnages (*Les Anneaux, Trente-trois monstres, L'Ane chantant, Bestiaire tragique*)<sup>22</sup> déplace le dilemme amour charnel/vie spirituelle et met à jour un désir de destruction qui est à l'œuvre dans l'amour lui-même, avec tous ses avatars, du resserrement du monde jusqu'à l'envie de dévoration.

Cette façon d'écouter le corps éclaire également d'une lumière nouvelle les rapports sociaux. Certes la contribution de Zinovieva-Annibal à des groupes politiques subversifs ne concerne qu'une très courte période de sa jeunesse, mais l'oppression politique et sociale reste une constante de son œuvre, à laquelle elle revient souvent à travers l'exploration de soi et des relations aux autres.

Ainsi, la remise en question des catégories du « je » et du « nous » sensible dans sa première nouvelle réapparaît dans plusieurs récits de *Bestiaire tragique*. L'un d'eux, particulièrement exemplaire, décrit le moment où Véra, très émue et totalement déstabilisée, se rend compte que Dacha, la petite servante a quelque chose de commun avec elle :

– Dacha, tu es une petite fille et moi aussi je suis une petite fille !

– Даша, ты девочка, и я девочка!<sup>23</sup>

Là encore, c'est en écoutant son corps que Véra déconstruit les murs dressés avec les mots. Un jour, elle aperçoit Dacha grise et malingre, avec ses cheveux de paille, Dacha, qui a abandonné son balai et s'enfuit en sautillant joyeusement avec quelques bonbons qu'elle vient de dérober. Tout comme Véra quelques jours auparavant.

Se peut-il que les servantes sautillent ?

Разве подгорничные скачут?<sup>24</sup>

Et le lendemain, lorsqu'elle l'attrape, touche son bras, elle reste interdite en entendant le cri que pousse Dacha : ce hurlement est le sien, la seule expression qui jaillit lorsque tout s'effondre en elle, lorsqu'elle subit une violence au-delà de toute réponse, par exemple lorsqu'elle a appris la mort de son âne adoré. A ce moment, pour Véra, le « nous » devient une évidence. Auparavant, comme le lui avaient répété ses proches, Dacha appartenait à la catégorie des « gens simples » [*простые люди*], et ces mots sans l'annoncer, les excluait non seulement du « nous », mais peut-être même du genre humain, comptant leur vie ou leur mort pour peu de chose. Les « gens simples », Véra en voit presque chaque année, venir 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, on l'appelle pour le goûter car la famille 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.<sup>25</sup>

La princesse centaure de Zinovieva-Annibal, amoureuse et nomade, vagabonde dans les grands espaces prête à toutes les rencontres, et refusant de se laisser enfermer dans l'espace clos qu'ont édifié les propriétaires, elle laisse ouverte la question du « nous » sans cesse à construire.

## Conclusion

Zinovieva-Annibal est sans doute le premier écrivain femme dans la littérature savante en Russie à créer des héroïnes qui vivent leur sensibilité, leur sensualité et leur sexualité comme le moteur même de leur être et de leur capacité de réflexion individuelle, y compris morale et politique.

Zinovieva-Annibal est morte à l'âge de quarante ans, et Alexandre Blok lui a rendu hommage :

Ce qu'elle aurait pu donner à la littérature russe, nous ne pouvons l'imaginer.

Того, что могла она дать русской литературе, мы и предположить не можем.<sup>26</sup>

Hommage dont la sincérité ne peut être mise en doute : il succède en effet à une critique précise et très positive de *Bestiaire tragique* dans laquelle il souligne néanmoins sans indulgence les faiblesses des travaux précédents.

Maria Mixailova professeure de littérature à l'Université d'état Lomonossov de Moscou (MGU) et spécialiste de l'âge d'argent a prolongé cette idée lors d'un entretien privé :

Je crois que si elle avait vécu, elle aurait été notre Virginia Woolf.

J'ajoute qu'elle aurait peut-être écrit *Un corps à soi* avant que Virginia Woolf n'écrive, en 1929, *Une chambre à soi...*<sup>27</sup>

---

<sup>1</sup> Lidija Švarsalon, *Neizbežnoe zlo* [*Un mal inévitable*], *Severnyj vestnik* [Le Messenger du nord] 1889, n°8, p. 111-138.

<sup>2</sup> Lidija Švarsalon, *Neizbežnoe zlo*, *op.cit.* p.123.

<sup>3</sup> *Ibidem* p. 138.

<sup>4</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tridsat' tri uroda* [Trente-trois monstres], Tomsk, Vodolej, 1997. Première édition, SPb, Ory, 1907.

<sup>5</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tragičeskij zverinec* [Bestiaire tragique], Tomsk, Vodolej, 1997. Première édition, SPb, Ory, 1907.

<sup>6</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tridsat' tri uroda*, *op.cit.* p.158-159.

<sup>7</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tragičeskij zverinec*, *op.cit.* p.111.

<sup>8</sup> Jane Sharp, « Redrawing the margins of Russian Vanguard Art, Natalia 's Trial for Pornography in 1910 in *Sexuality and the body in Russian Culture*, éd. Jane Costlow, J., Stephanie Sandler, Judith. Vowles, Palo Alto Calif., Stanford University Press,1993.

<sup>9</sup> Jane Sharp, « Redrawing the margins of Russian Vanguard Art... art.cit., Voir reproductions *Life study 1 and 2* p.2; *Toilet of Diana* p.112, *Studio Nude* p.113, *Choosing between the Slave girl and the Precious Vase*, p.115 et *Daguerreotypes* p.118-119.

<sup>10</sup> Nikolai Tchernychevski, *Que faire ?*, traduit par Colette Stoianov, Moscou, Radouga, 1987. Première édition *Što delat'?* 1863. URL : [http://az.lib.ru/c/chernyshewskij\\_n\\_g/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0050.shtml)

<sup>11</sup> Kirsti Ekonen, *Tvoreč, sub'ekt, ženščina : Strategii ženskogo pis'ma v russkom simvolizme*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.

<sup>12</sup> Gérard Guilleraut, *L'image du corps selon Françoise Dolto*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1999.

<sup>13</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tragičeskij zverinec*, *op.cit.*, p.8.

<sup>14</sup> Cathy Caruth, « An Interview with Jean Laplanche », Emory University, 2001. Disponible en ligne URL : <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2caruth.txtU>

<sup>15</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tragičeskij zverinec*, *op.cit.*, p.117.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.99.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.80.

<sup>18</sup> Jennifer Presto, *Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex*, University of Winsconsin Press, 2008.

<sup>19</sup> Mixajl Arcjbašev, *Sanin*, première édition *Žurnal dlja vsej*, SPb, 1907, Pour la version française Mikhaïl Artsybachev, *Sanine*, traduit du russe par Geneviève Dispot, Lausanne, l'Âge d'homme, 2013.

---

<sup>20</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tragičeskij zverinec*, *op.cit.*, p.64.

<sup>21</sup> Sabina Spielrein, « La destruction comme cause du devenir » (Extraits) in *Revue française de psychanalyse* 2002/4 - Vol. 66 PUF p.1295 à 1317.

<sup>22</sup> Pour *Les Anneaux et l'Âne chantant*, voir Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tridsat' tri uroda: Roman, rasskazy, esse, p'esy*. Sostavlenie, predislovie, komentarii M.Mixajlovoj, Agraf, Moskva, 1999.

<sup>23</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, *Tragičeskij zverinec*, *op.cit.*, p.45.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.43.

<sup>25</sup> Judith Butler, *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*, Verso , London, New York, 2004.

<sup>26</sup> Aleksandr Blok, *Sobranie sočinenie*. v 8, t. 5 p. 226.

<sup>27</sup> Virginia Woolf, *A room of one's own*, Penguins Modern Classics 2002.