



HAL
open science

Les “ femmes de... ” : médiatrices ou autrices ?

Catherine Géry

► **To cite this version:**

Catherine Géry. Les “ femmes de... ” : médiatrices ou autrices ?. Slovo, 2024, Les médiatrices de la littérature russe. Le XIXe siècle, Hors-série (1), pp.49-64. 10.46298/slovo.2024.14290 . hal-04569085

HAL Id: hal-04569085

<https://hal.science/hal-04569085v1>

Submitted on 18 Sep 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Les « femmes de... » : médiatrices ou autrices ?

Catherine GÉRY

Inalco, CREE

Souvent négligée par l'herméneutique et l'histoire littéraires traditionnelles, la question de la médiation a surtout été saisie par la sociologie de la littérature. C'est, en Russie, un domaine exploré pour la critique, la traduction, l'édition et l'étude des réseaux masculins. Mais si l'on croise la sociologie de la littérature et les études de genre ou les études féminines, on constate qu'en ce qui concerne le XIX^e siècle, l'attention des chercheurs s'est surtout focalisée sur ces lieux d'échanges plus ou moins institutionnalisés que sont les salons littéraires, comme si le rôle d'hôtesse restait encore aujourd'hui le seul horizon sur lequel s'inscrivent les pratiques littéraires des femmes tout au long du « grand siècle russe ».

S'il est difficile d'identifier des réseaux littéraires féminins constitués avant la fin du XIX^e siècle en Russie, à l'exception de l'Artel de traduction et d'édition des femmes (*Женская переводческая и издательская артель*) fondé à Saint-Petersbourg en 1863¹, les usages de la médiation au féminin sont pourtant multiples, comme le sont les différentes zones de sociabilité littéraire occupées par les femmes autour de la littérature « en tant que telle » (c'est-à-dire des œuvres presque exclusivement masculines). La médiation littéraire s'organise à partir de trois sphères : publique, semi-privée et privée. Dans la sphère publique, les femmes tiennent non seulement les salons et jouent par ce biais un rôle central dans le pôle mondain du champ littéraire ; elles sont aussi traductrices, et plus tard dans le siècle, critiques et éditrices. À l'intersection du public et du privé, elles sont « muses » ou mécènes. Dans la sphère

1. OLKHOVSKI, 2001, p. 85-89.

privée, enfin, ce sont des auxiliaires du processus d'écriture – correctrices, relectrices, collaboratrices, voire co-autrices plus ou moins anonymes. On pourrait qualifier ces femmes d'agents supplétifs, œuvrant à l'intérieur d'espaces de création interstitiels et assez mal définis (des « zones grises » ou des « tiers-espaces »), qui sont aussi des zones de contact et de communication. Redonner aux médiatrices de la littérature russe la place qui leur revient dans l'historiographie, c'est donc non seulement interroger, du point de vue du genre, les hiérarchies, les savoirs et les catégories qui président à son élaboration, mais c'est aussi et surtout combler le hiatus entre la réalité culturelle et matérielle du XIX^e siècle littéraire russe et la conscience que nous en avons. Ce hiatus est en grande partie le résultat d'une histoire littéraire conçue comme un « corpus d'œuvres majeures ou considérées comme telles, qui composent un panthéon légué à la postérité », au détriment des « pratiques autour des œuvres qui rendent [ces dernières] possibles, de la création à la réception² ».

Plusieurs approches et outils méthodologiques sont disponibles pour évaluer la place, la fonction et l'agentivité de ces « agents supplétifs » que sont les médiatrices. L'un de ces outils, qui me semble pertinent dans le cadre de notre réflexion, nous est fourni par l'interactionnisme.

Théorisé par Howard Becker en 1982 dans son ouvrage *Art Worlds* (traduit en français en 1988 sous le titre *Les mondes de l'art*³), l'interactionnisme a permis un renouvellement significatif des recherches sur les univers de production culturelle, en envisageant l'œuvre comme le résultat d'une action collective et en privilégiant l'observation des pratiques ordinaires de coordination et d'interaction de tous les acteurs, qu'ils soient artistes ou non. Deux éléments de l'interactionnisme sont susceptibles de nous intéresser tout particulièrement ici :

1. La notion de *coopération* dans le fonctionnement du champ (ce qui rejoint l'analyse des réseaux qui s'est également développée en histoire littéraire et en sociologie de la littérature à partir des années 1980) ;
2. La mise en avant des *intermédiaires* dans les processus artistiques, leur rôle dans la reconnaissance, la légitimation et la diffusion des œuvres et des auteurs. En usant d'une métaphore empruntée au domaine militaire, Becker propose de qualifier de « personnel de renfort » (*support personnel*) les protagonistes du monde de l'art et de la littérature qui exercent des tâches considérées comme non artistiques. Le personnel de renfort est constitué de tous ceux qui sont impliqués dans la réalisation de l'œuvre et qui participent à la production

2. TOURET, 2010.

3. BECKER, 2010.

de sa valeur en apportant une aide directe ou indirecte à l'artiste qui, quant à lui, exerce une activité qualifiée par Becker de « cardinale » (*core activity*). En d'autres termes, la production d'une œuvre n'est plus considérée comme le fruit de la seule activité d'un individu isolé, l'artiste-créateur, mais comme le résultat de toute une série d'interactions impliquant ce que nous appelons des « médiateurs » ou des « médiatrices ».

En ce qu'il s'appuie en grande partie sur des ego-documents (correspondances, récits autobiographiques, mémoires, etc.), l'interactionnisme fut une méthode « spontanément mise en œuvre » par les biographes⁴, avant de devenir un outil approprié pour une histoire littéraire contemporaine soucieuse de rompre avec la notion de génie-créateur héritée du romantisme, et encline à considérer « la dimension collective de l'activité littéraire⁵ ».

Dans le domaine russe, les pratiques collectives se sont particulièrement développées tout au long du XIX^e siècle, alors que se mettent lentement en place les pôles institutionnels de la littérature et que se définissent les nouveaux rôles et les postures de l'auteur (ces aspects sociaux et matériels du champ littéraire russe ont été analysés successivement par Abram Reïtblat et Boris Doubine⁶). Ces pratiques collectives impliquent souvent des relations d'ordre privé, car comme le note Gisèle Sapiro, « moins l'activité est institutionnalisée, plus les relations au sein de la chaîne de production sont personnelles, et plus les interactions déterminent l'espace considéré⁷ ».

Je focaliserai mon attention sur un certain type de ces relations personnelles ou privées, à savoir celles qui se nouent à l'intérieur d'un couple bisexué (mari/femme, amant/maîtresse, ami/amie) dont les deux membres sont des écrivains. Aux rapports complexes qui régissent le régime du couple dans un contexte socioculturel encore largement patriarcal s'ajoutent ici des rapports littéraires de subalternité qui, au XIX^e siècle, comportent une dimension essentielle de genre, puisque le « génie créateur » est généralement dévolu à l'élément masculin, quand l'élément féminin se voit attribuer un rôle que je qualifierai volontiers d'ancillaire. Enfin, si l'on porte la question de la division du travail intellectuel dans le couple sur un plan économique et professionnel, ce sont habituellement les hommes qui s'inscrivent dans le cadre socioprofessionnel, quand les femmes ne sont que peu ou pas rémunérées

4. SAPIRO, 2014, p. 30.

5. *Ibid.*, p. 33.

6. DOUBINE, 2001 ; REÏTBLAT, 1991 ; REÏTBLAT, 2001.

7. SAPIRO, 2014, p. 31.

pour leur activité de « personnel de support », et peu ou pas reconnues en tant que productrices d'une quelconque valeur littéraire.

Cette division du travail intellectuel est en étroite relation avec les conceptions du rôle de l'écrivain dans la Russie du XIX^e siècle : « génie national », « génie universel » ou « guide spirituel », ce dernier est le détenteur d'un capital symbolique exorbitant qu'aucune femme ne saurait alors endosser. Le génie est de toute évidence une notion qui ne se décline pas au féminin, et la célèbre phrase de Biéliniski qui, au nom de la nature, accorde « une étincelle de talent » aux femmes, mais refuse de leur accorder du génie⁸, résonne jusqu'au début du XX^e siècle. Si le génie ne se décline pas au féminin, c'est qu'il entre dans une relation intrinsèque avec l'idée de nation. Dans un contexte général où pour les élites cultivées, « la nation en tant que tout n'est pas incarnée par la religion (l'Église orthodoxe) ou le pouvoir politique (l'autocratie), mais par la littérature⁹ », toute activité de création littéraire est chargée de l'extérieur d'un poids idéologique qui l'empêche de se soustraire au jugement éthique : écrire est non seulement une activité sérieuse, c'est une véritable mission qui occupe, sur l'échelle des valeurs morales, le degré le plus élevé. De Pouchkine à Tolstoï, ce code social a été parfaitement intégré par la plupart des écrivains russes, au point que la Russie n'a pas connu avant le mitan du siècle de courant semblable à celui de l'art pour l'art, et que ses usages du réalisme ne présentent pas de configuration semblable à celle qui a permis à un Flaubert ou à un Zola en France d'ériger l'objectivité en valeur esthétique au même titre que l'idéal du beau pour les romantiques.

Le fait est qu'en Russie, l'autonomisation du champ littéraire, qui naît partout ailleurs de la dissociation du beau et de l'utile, s'est heurtée, de Biéliniski à Tchernychevski, à toute une série d'entraves, et a subi des effets de ralentissement successifs qui ont ensuite été répercutés par une historiographie littéraire avant tout soucieuse de fabriquer ses classiques nationaux. Sans doute trouve-t-on là une raison (peut-être pas la principale, mais une raison non négligeable tout de même) à l'absence des femmes, aujourd'hui encore ahurissante, dans cette historiographie pour ce qui est du XIX^e siècle¹⁰.

Dans ce contexte particulier, les compagnes des écrivains ou « femmes de » ont subi et continuent de subir une double peine. Premièrement, la négation de leur identité propre, puisqu'elles ne sont identifiées qu'en fonction de leur relation avec

8. BIÉLINSKI, 1976, p. 400-410.

9. DOUBINE, 2001, p. 320.

10. GÉRY, 2017, p. 287-301.

l'élément masculin du couple et ne deviennent importantes que quand elles peuvent nous informer sur ce dernier. Deuxièmement, l'effacement de leur statut d'autrice (quand elles ont elles-mêmes produit une œuvre) au profit de celui de « personnel de support » – on peut penser par exemple à Avdotia (Evdokia) Panaïéva dont la participation aux œuvres de Nikolai Nékrassov n'est toujours pas vraiment reconnue par l'institution littéraire.

L'histoire littéraire russe a l'habitude de présenter les « femmes de » selon deux pôles antagonistes et complémentaires, mais qui relèvent tous deux du même processus de rabaissement et de dévalorisation : la première catégorie regroupe les « muses » comme Anna Kern pour Alexandre Pouchkine, Avdotia Panaïéva pour Nikolai Nékrassov, Lidia Zinoviéva-Annibal pour Viatcheslav Ivanov. Kirsti Ekonen a qualifié la muse de « fonction intégrale » dans l'équation littéraire masculin/féminin, reprenant une métaphore utilisée par Lioubov Mendéliéva¹¹. Comme l'affirme Françoise Defarges, la muse est « celle qui stimule l'échange et la production des idées, sans en produire elle-même¹² ». La deuxième catégorie présente des créatures négatives qui ont joué un rôle néfaste dans la vie de leur conjoint : la femme frivole de Pouchkine qui provoque sa mort en duel ; la femme terre-à-terre de Lev Tolstoï incapable de comprendre son « grand homme » de mari et qui oppose à ses aspirations élevées de mesquines préoccupations matérielles (dès 1912, le film de Iakov Protazanov *Le Départ du grand sage* montrait Sofia Tolstaïa sous les traits d'une femme hargneuse et cupide) ; la maîtresse de Dostoïevski, femme fatale qui le fait sombrer dans le gouffre des passions érotiques, et que l'histoire littéraire aime à opposer à la seconde femme du même Dostoïevski, la vertueuse sténographe qui transcrit tous les manuscrits de son mari...

Mais que leur relation soit perçue comme favorable ou néfaste pour leur homologue masculin, qu'elles se soient elles-mêmes adonnées à une activité littéraire et artistique ou non, « les femmes de... » dont l'histoire a retenu le nom ont toutes pour caractéristique principale d'avoir vécu et de continuer à vivre dans notre mémoire « dans l'ombre d'un grand homme », pour reprendre le titre d'un ouvrage collectif récemment paru¹³. Dans l'histoire littéraire, elles sont des annexes ou des notes de bas de page ; quant aux rares ouvrages qui leur sont spécifiquement consacrés, ils portent presque tous des titres significatifs, où c'est le principe « autour du grand écrivain » qui fonctionne : « Les Écrivaines de l'époque de Pouchkine »

11. EKONEN, 2011, p. 100-103.

12. DEFARGES, 2021, p. 69.

13. MAUREL-INDART, 2019.

(*Писательницы пушкинской поры*), « Tourguéniev et les femmes-écrivains » (*Тургенев и женщины-писательницы*) « Les Classiques et leurs contemporaines » (*Классики и современницы*), etc.¹⁴.

Ce rapport de subordination à la fois matériel et symbolique contenu dans l'expression « à l'ombre du grand homme » marque l'acte de naissance des femmes à la publication en Russie, comme le montre la parution en 1759 d'une élégie d'Ékatérina Soumarokova (Kniajnina) qu'on considère chronologiquement comme la première poétesse russe. Or, cette « première poétesse » est fille d'écrivain (c'est la fille d'Alexandre Soumarokov) avant de devenir femme d'écrivain (de Iakov Kniajnine). Son élégie de 1759, dont le sujet lyrique s'exprime au masculin par effet de médiation sexuelle et textuelle, paraît dans la revue de Soumarokov *L'Abeille industrielle* (*Трудолюбивая пчела*), qui est l'une des premières revues privées en Russie – et l'on ne saurait trop insister sur l'importance des revues comme facteur d'intégration des femmes à la sphère publique de la culture. L'entrée des femmes dans cette sphère s'effectue donc à la fois sous le signe d'un effacement de l'identité genrée de son autrice et par le biais d'une triple intercession masculine : celle du père, de l'écrivain reconnu et du directeur de revue, à qui certains historiens ont d'ailleurs attribué les œuvres de Kniajnina¹⁵.

Mais comme on le voit à partir de cet exemple, l'ombre du grand homme n'est pas seulement un facteur négatif pouvant conduire à l'avortement des carrières féminines ; elle peut, au contraire, se révéler protectrice pour celles qui se sont trouvées non pas « dans l'ombre de », mais « à l'ombre de ». Dans le cas de Kniajnina, il est en effet possible de renverser les termes de la médiation qui sont les nôtres aujourd'hui en considérant la publication de son élégie comme un événement qui aura été *permis* par une intercession masculine. On peut envisager dans ce cas le concept de médiation à partir du cadre de ce que René Girard appelle, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, « le désir triangulaire¹⁶ », constitué par le sujet désirant/le médiateur/l'objet désiré. Ici, le sujet désirant est l'autrice qui souhaite accéder à l'espace public de la littérature, le médiateur est un homme inscrit dans l'institution littéraire et l'objet désiré est l'œuvre publiée qui, parfois, échappe cependant au sujet désirant pour devenir la propriété du médiateur.

14. FAÏNCHTEÏN, 1989 ; MOSTOVSKAÏA, 1992 ; STROGANOVA, 2018 ; STROGANOVA, 2019.

15. GÉRY, 2020, p. 75-87.

16. GIRARD, 1961, chapitre 1.

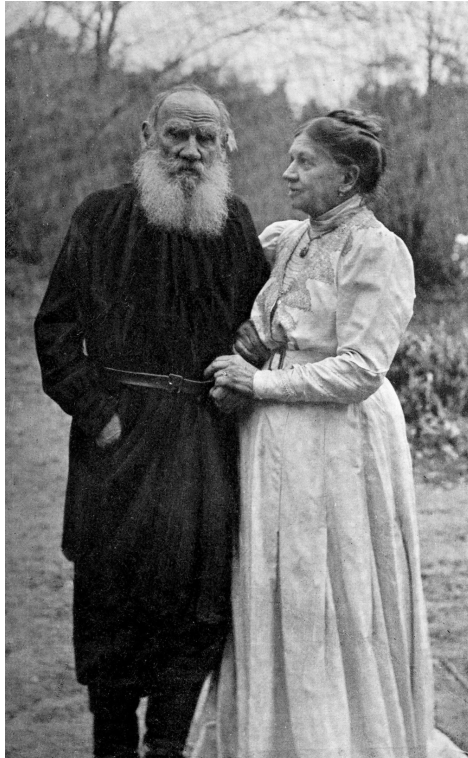
J'ai évoqué pour Kniajnina une triple intercession masculine, et l'intercession est en effet une des formes que peut prendre la médiation, comme en témoigne l'exemple de Sofia Tolstaïa qui a intercédé, au sens plein du terme, c'est-à-dire à la fois social et spirituel, auprès du tsar pour qu'il lève la censure qui empêchait la parution de *La Sonate à Kreutzer* (l'épisode est célèbre, mais n'a pas été évalué, me semble-t-il, dans sa dimension religieuse).

Au cours de sa longue relation avec Lev Tolstoï, Sofia Tolstaïa a épuisé toutes les configurations possibles de la médiation : lectrice, secrétaire, dactylographe, correctrice, critique et copiste des œuvres de son mari, elle s'occupe de leur publication, gère en partie l'héritage littéraire (ses conflits avec le « disciple » Tchertkov sont de notoriété publique), ce qui permet de mettre en perspective une autre dimension importante de la médiation : la dimension patrimoniale. Après la mort de Tolstoï, Tolstaïa a continué de transmettre l'héritage de Tolstoï, elle est à l'origine du musée-domaine de Iasnaïa Poliana puisqu'elle a conservé la maison en l'état et fut la première « directrice » informelle et guide du futur musée.

Cependant, ce couple dont les rôles sont si bien distribués était un couple d'écrivains, dont l'un a atteint les plus hauts sommets de la notoriété et l'autre fait l'objet aujourd'hui d'une singulière amnésie. Plutôt que d'oubli, ne devrait-on pas d'ailleurs parler ici de négation sciemment construite, dont les divers éléments sont aussi constitutifs de la légende de Tolstoï : ne retenir que la parole masculine comme porteuse de vérité sur le régime du couple, « hystériser » le rôle de l'épouse dans la relation conjugale et discréditer en retour les tentatives littéraires de celle-ci ?

Comme le montre le système d'autodépréciation qu'elle a mis en place, Tolstaïa n'avait, semble-t-il, aucunement conscience de participer à la production d'une quelconque valeur littéraire. Mais cette autodépréciation comme autrice a été en quelque sorte « préparée » sur deux terrains différents : celui de la littérature russe et celui du régime du couple. En ce qui concerne le premier, je rappellerai que les femmes au XIX^e siècle ne sont souvent reconnues comme écrivaines qu'à l'intérieur d'un espace générique, d'un registre d'expression et d'un répertoire thématique circonscrits, à savoir : les genres autobiographiques (mémoires ou journaux dits « intimes », correspondance), l'expression de l'amour et de la sensibilité (poésie élégiaque, nouvelles), les ouvrages à visée pratique (littérature pour enfants, manuels d'éducation, etc.). Autant de sphères censées relever du féminin dans lesquelles s'est exprimée Tolstaïa, qui sont aussi les moins contrôlées par les institutions littéraires et qui correspondent pour beaucoup au niveau « bas » des genres littéraires tels que les avait définis, en son temps, Mikhaïl Lomonossov. C'est donc dans le cadre d'une écriture sentie comme subalterne, autrement dit d'une *infralittérature*, que Tolstaïa a finalement pu exister comme écrivaine. En paraphrasant Simone de

Beauvoir, on pourrait parler ici, d'un « deuxième texte » qui se situerait dans un rapport d'infériorité face à un « premier texte », le texte masculin ; ou, pour filer l'homologie, d'un « texte faible » par rapport à un « texte fort »¹⁷.



Sofia et Lev Tolstoï le jour du 48^e anniversaire de leur mariage, photographie de Valentine Boulgakov prise le 23 septembre 1910.

Dans cette configuration, le petit roman *À qui la faute ? Réponse à La Sonate à Kreutzer de Lev Tolstoï* (Чья вина? По поводу «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого) de Tolstaïa serait le « texte faible », et *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï le « texte fort ». J'ai consacré en 2020 une communication à la (non) réception d'*À qui la faute ?* dans laquelle j'envisageais ce texte à la fois comme le résultat d'un processus d'autonomisation consistant à s'emparer du discours pour s'affirmer en tant que sujet

17. Homologie empruntée à ABASSI, 2008.

et comme le signe patent de la subordination intellectuelle et littéraire de Tolstaïa à son époux, dans le cadre d'une vie privée devenue un « bien public¹⁸ », et où seule la parole masculine dicte la loi, avec pour résultat de fausser considérablement la réception du texte féminin ; qu'on pense ici à la préface très discutable de Wladimir Porudominski à la première publication en Russie d'*À qui la faute ?* (1994, dans la revue *Octobre*) qui oriente et conditionne la lecture du roman en fonction de la seule équation « génie littéraire » vs « écriture de dame » (texte fort/texte faible)¹⁹.

Si l'on se place maintenant sur le terrain privé, celui des relations conjugales, il n'est que de lire les *Journaux intimes* de Tolstaïa pour s'apercevoir à quel point ces pages sont de bout en bout imprégnées d'une culpabilité pathologique sans objet véritable, d'un désir contradictoire de dissolution de sa personnalité dans celle de Tolstoï, d'autodénigrement associés à des moments de révolte. Si l'on se débarrasse de l'horizon d'attente instauré par Tolstoï, puis par la critique (celui d'une relation déséquilibrée en termes de « génie littéraire »), on comprend à quel point la violence de l'état psychique de Tolstaïa est aussi de la responsabilité de son mari (dont on connaît bien la haine des femmes) et d'un fonctionnement conjugal délétère, pour ne pas dire pervers.

Je conclurai avec la présentation d'un livre paru en 2020 sous le titre *Sonia, va-t'en ! Sofia Tolstaïa : regard d'un homme et d'une femme. Roman dialogue* (Соня, уйди! Софья Толстая: взгляд мужчины и женщины. Роман-диалог), signé par Pavel Bassinski, un auteur ayant à son actif quatre ouvrages de vulgarisation sur Tolstoï. *Sonia, va-t'en !* a été rédigé en collaboration avec la journaliste et poétesse Ékatérina Barbaniaga²⁰.

Dans la préface, où il expose la naissance du projet et les conditions de rédaction du livre, Bassinski écrit de ses travaux antérieurs sur Tolstoï qui convoquaient aussi la figure de Tolstaïa :

Mais là, j'avais écrit sur elle comme sur la compagne d'un génie, où chaque pas, chaque mot, chaque action était en corrélation avec le fait qu'elle était toujours à ses côtés, aux côtés du plus grand écrivain et penseur du monde. Elle-même a dit : « Qui suis-je ? Je suis juste la femme de Lev Tolstoï »²¹.

18. STROGANOVA, 2019, p. 323.

19. La préface sera reprise dans l'édition française du roman de Tolstaïa. PORUDOMINSKI, 2010, p. 7-20. Dans cette édition, le texte de Tolstaïa est publié avec *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï.

20. BASSINSKI, 2020.

21. *Ibid.*, p. 5. C'est moi qui traduis.

Si l'intention de parler « autrement » de Tolstaïa est louable, la réalisation l'est beaucoup moins. En effet, on assiste dans ce roman-dialogue, constitué par un échange de *mails*, de bout en bout contrôlé par Bassinski, à l'établissement entre ce dernier et Barbaniaga d'un rapport masculin/féminin totalement inégal, tant du point de vue des interactions socioculturelles que de celui de l'association littéraire.

Tout d'abord, Barbaniaga est poétesse (rôle traditionnellement féminin) et Bassinski essayiste (rôle traditionnellement masculin). Leur notoriété est inégale : si les deux écrivains sont lauréats de prix littéraires, ceux reçus par Barbaniaga sont moins nombreux et moins prestigieux, ce qui crée un hiatus en termes de capital symbolique. Ensuite, Bassinski est âgé de 59 ans au moment de la parution du livre, et Barbaniaga seulement de 30 ans. Pour résumer, nous avons affaire à un homme âgé reconnu par les institutions culturelles *vs* une jeune femme qui commence à se faire connaître dans la profession. Cette différence de génération, de prestige et de genre est encore creusée par les références qu'ils utilisent pour soutenir leurs propos successifs : celles de Bassinski appartiennent toutes à la culture savante, quand celles de Barbaniaga sont tirées de la culture populaire et de la jeunesse, comme par exemple Harry Potter, dont la mention produit un effet d'incongruité dans un ouvrage qui parle du grand Tolstoï, même s'il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation. Enfin, et c'est sans doute l'élément le plus gênant de cette association déjà bancal, l'auctorialité de ce pseudo roman-dialogue est uniquement endossée par Bassinski, dont le nom seul apparaît sur la couverture, Ékatérina Barbaniaga étant, quant à elle, reléguée à la quatrième de couverture, ce qui met à mal le genre littéraire du « roman-dialogue » et le genre en tant que *gender*. Notre gêne est encore accentuée par l'affirmation suivante de Bassinski, selon qui seule une femme serait à même d'endosser et défendre le point de vue de l'épouse de Tolstoï :

Mais comment un biographe masculin peut-il comprendre cela, alors que Tolstoï lui-même ne comprenait pas toujours son épouse ? Seule une femme peut le faire. Cependant, pour une raison quelconque, aucune biographie « féminine » de Sofia Andréievna digne de ce nom n'a été publiée en Russie jusqu'à présent²².

La présentation de Barbaniaga en quatrième de couverture se conclut par une formule qui la renvoie *de facto* dans une sphère féminine, maternelle et familiale : « maman de deux enfants », quand son homologue masculin n'est, quant à lui, caractérisé que professionnellement (nous ne savons pas s'il est marié ou père de

22. *Ibid.*, p. 6.

famille). Bassinski enfonce d'ailleurs le clou dans sa préface, en affirmant vertueusement que « la maman de deux merveilleux enfants [*sic*], un garçon et une fille, comprendra mieux les pensées et les actions de Sofia Andréievna, une maîtresse de maison, une mère magnifique ». Le coup est ici double : il atteint en premier lieu Tolstaïa, que Bassinski évoque rarement pour son activité littéraire, dont il efface la biographie « avant Tolstoï » et sur laquelle il s'exclame enfin qu'elle n'était pas un « génie de la littérature mondiale »²³, usant ici des mêmes arguments que Biéliniski, et à sa suite Porudominski, et délégitimant très efficacement l'œuvre fictionnelle de Tolstaïa. Dans un second temps, le coup est aussi porté à Barbaniaga, dont on peut se demander si Bassinski ne l'a pas choisie pour son extrême complaisance à remplir son « rôle de femme » et à partager ses vues essentialistes sur le masculin et le féminin. Elle évoque en effet « l'éternelle souffrance féminine », la « nature féminine », « la psychologie féminine », la « tendance des femmes à l'hystérie »²⁴, ou conjugue le déterminisme biologique à un déterminisme ethnique en évoquant les « racines allemandes » de Tolstaïa pour expliquer que son pragmatisme était « génétique »²⁵. Les stéréotypes de genre dont le discours de Barbaniaga est truffé ne s'appliquent pas uniquement au féminin, comme le montre cette dernière phrase dont la banalité n'a d'égal que la stupidité : « Les hommes aiment qu'on fasse preuve d'empathie pour leurs problèmes et qu'on les plaigne »²⁶.

On pourrait s'étonner de cette curieuse résurgence, en plein XXI^e siècle, d'une pensée différentialiste qui était celle du XIX^e siècle. Une chose est sûre : non seulement *Sonia, va-t'en !* ne fait pas avancer notre connaissance du couple Tolstoï, mais il constitue une pénible régression dans deux domaines : celui de l'histoire littéraire et celui de notre compréhension des rapports entre le masculin et le féminin au XIX^e siècle.

Bassinski n'abandonne ainsi jamais le point de vue de « celui qui sait », qui contrôle l'échange, qui maîtrise le discours et donc le pouvoir, et qui impose son pseudo prestige culturel. En témoignent la multiplication de ses questions rhétoriques, ses fausses compromissions qui sont autant de formes de répression (« Je ne vais pas polémiquer », « pour l'instant, je me rends ») et ses éternels « maintenant, continuons » quand les répliques de son interlocutrice lui semblent hors de propos. Bassinski, qui appelle Barbaniaga par le diminutif « Katia », alors qu'elle ne l'appelle

23. *Ibid.*, p. 42.

24. *Ibid.*, successivement p. 13, 21 et 53.

25. *Ibid.*, p. 21.

26. *Ibid.*, p. 40.

jamais « Pacha », instaure dans le livre un véritable rapport de domination, dont Barbaniaga est parfois consciente, dans ses trop rares moments de lucidité.

Barbaniaga occupe donc à l'intérieur comme à l'extérieur de cet ouvrage une place de médiatrice ou de « personnel de support » dans le pire sens du terme : elle n'est qu'un faire-valoir du « grand homme » et ne semble avoir été convoquée par ce dernier que pour lui donner la réplique dans le cadre d'une sorte de faux dialogue platonicien. Un dialogue où le détracteur n'est finalement qu'une des formes revêtues par l'auteur ; un dialogue qui oublie sa fonction maïeutique afin de conforter celui qui le produit dans ses propres vues et ses propres préjugés. En conclusion, et par un intéressant effet de mimétisme sans doute inconscient et peut-être même involontaire, on assiste dans *Sonia, va-t'en !* à la reproduction dans le monde contemporain de la situation qui était celle du couple tolstoïen plus d'un siècle auparavant. Quant à la réception de l'œuvre de Tolstaïa dans ce livre, elle reste ce qu'elle est depuis près d'un siècle : presque inexistante.

Bibliographie

- АВАССИ Ali, 2008, « Une problématique identitaire de la littérature francophone en Tunisie : la femme et le féminin » in *Revue de littérature comparée*, n° 327, URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-3-page-319.htm> (consulté le 07/02/2021).
- БАССИНСКИЙ Павел БАСИНСКИЙ Павел, 2020, *Соня, уйди! Софья Толстая: взгляд мужчины и женщины. Роман-диалог* [*Sonia, va-t'en ! Sofia Tolstaïa : regard d'un homme et d'une femme. Roman dialogue*], Молодая гвардия [Molodaja gvardija], Москва [Moscou], 416 p.
- БЕКЕР Howard S., 2010, *Les mondes de l'art*, Flammarion (coll. Champs arts), Paris, 384 p.
- ВІЕЛІНСКИЙ Виссарион БЕЛИНСКИЙ Виссарион Г., 1976, *Собрание сочинений. В 9-ти томах. Статьи, рецензии и заметки 1834-1836*, т. 1 [Œuvres choisies en 9 tomes. Articles, recensions et notes, 1834-1836, t. 1], Художественная литература [Xudožestvennaja literatura], Москва [Moscou], URL : https://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1560.shtml (consulté le 10/02/2021).
- DEFARGES Françoise, 2021, *Lidia Zinovieva-Annibal : la construction d'un sujet féminin dans la littérature de l'âge d'argent*, Thèse de doctorat, Inalco, Paris, 327 p., URL : <https://theses.hal.science/tel-03226167>.

- DOUBINE Boris ДУБИН Борис, 2001, *Слово – письмо – литература* [Le mot – la lettre – la littérature], НЛО [NLO], Москва [Moscou], 416 p.
- EKONEN Kirsti ЭКОНЕН Кирсти, 2011, *Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме* [Créateur, sujet, femme : les stratégies de l'écriture féminine dans le symbolisme russe], НЛО [NLO], Москва [Moscou], 400 p.
- FAÏNCHTEÏN Mikhaïl ФАЙНШТЕЙН Михаил, 1989, *Писательницы пушкинской поры* [Les écrivaines de l'époque de Pouchkine], Наука [Nauka], Ленинград [Léningrad], 173 p.
- GÉRY Catherine, 2017, « Les Classiques face aux pouvoirs, ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe » in BAÏDINE Irène et VILNET Geneviève (dir.), *Autour de l'utopie et du pouvoir. Hommage à Michel Niqueux, Slavica Occitania*, n° 44-45, p. 287-301.
- GÉRY Catherine, 2020, « Les oubliées de l'historiographie littéraire russe – pour un XIX^e siècle au féminin » in *Slovo*, n° 50, p. 75-87.
- GIRARD René, 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 312 p.
- MAUREL-INDART Hélène (dir.), 2019, *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Classiques Garnier, Paris, 283 p.
- MOSTOVSKAÏA Natalia МОСТОВСКАЯ Наталья, 1992, « Тургенев и женщины-писательницы » [Tourguéniev et les femmes écrivains] in Frank Göpfert, *Russland aus der Feder seiner Frauen: Zum femininen Diskurs in der Russischen Literatur, Slavistische Beiträge*, Bd. 297, Verlag Otto Sagner, Munich, p. 159-166.
- ОЛКНОВСКИ Е. Р. ОЛЬХОВСКИЙ Е. Р., 2001, « Женская издательская артель » [L'Artel d'édition des femmes] in ТИЧКИНЕ Г. А. ТИШКИН Г. А., *Российские женщины и европейская культура* [Les femmes russes et la culture européenne], Санкт-Петербургское философское общество [Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obščestvo], Санкт-Петербург [Saint-Pétersbourg], p. 85-89.
- PORUDOMINSKI Wladimir, 2010, Préface à TOLSTOÏ Sophie, *À qui la faute ?*, Albin Michel, Paris, p. 7-20.
- РЕЙТВЛАТ Abram РЕЙТВЛАТ Абрам, 1991, *От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века* [De Bova à Balmont. Essais sur l'histoire de la lecture en Russie dans la seconde moitié du XIX^e siècle], Изд-во мпи [Izd-vo mPI], Москва [Moscou], 221 p.

- РЕЙТБЛАТ Abram РЕЙТБЛАТ Абрам, 2001, *Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи* [Comment Pouchkine est devenu un génie. Essais sociohistoriques sur la culture écrite de l'époque de Pouchkine], ИЛО [NLO], Москва [Moscou], 336 p.
- SAPIRO Gisèle, 2014, *La Sociologie de la littérature*, La Découverte (coll. Repères sociologie), Paris, 128 p.
- STROGANOVA Evguénia СТРОГАНОВА Евгения, 2018, «Тургенев и его литературные современницы» [Tourguéniev et ses contemporaines littéraires] in *Культура и текст* [Culture et texte], n° 4 (35), URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/turgenev-i-ego-literaturnye-sovremennitsy/viewer> (consulté le 18/05/2020).
- STROGANOVA Evguénia СТРОГАНОВА Евгения, 2019, *Классики и современницы. Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века* [Les Classiques et leurs contemporaines. *Realia* de genre dans l'histoire de la littérature du XIX^e siècle], Литфак [Litfak] Москва [Moscou], 400 p.
- TOURET Michèle, 2010, « Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste » in *Fabula-LhT*, n° 7, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », URL : <http://www.fabula.org/lht/7/touret.html> (consulté le 14/11/2019).

Résumé : Souvent négligée par l'herméneutique et l'histoire littéraire traditionnelles, la question de la médiation a surtout été saisie par la sociologie de la littérature, et plus particulièrement par l'interactionnisme théorisé par Howard Becker en 1982 dans son ouvrage *Art Worlds*, qui envisage l'œuvre artistique ou littéraire comme le résultat d'une action collective et collaborative. Au croisement de l'interactionnisme et des études de genre, ma communication s'intéresse à la médiation féminine (mais aussi masculine) à l'intérieur du régime du couple, dont les deux membres sont des écrivains. Le rapport de subordination effectif et symbolique qui marque les « femmes de... » ou « les femmes à l'ombre d'un grand homme » est perceptible dès l'acte de naissance des femmes à la publication en Russie, en 1759, et se poursuit tout au long du siècle, jusqu'au cas emblématique de Sofia Tolstaïa dont la (non) réception littéraire est aujourd'hui encore déterminée par un horizon d'attente indissociable de la postérité des œuvres de Tolstoï. L'ouvrage récemment paru de Pavel Bassinski et Ékatérina Barbaniaga *Sonia, va-t'en ! (Соня, уйди! Софья Толстая: взгляд мужчины и женщины. Роман-диалог)* nous montre à quel point il est aujourd'hui encore difficile pour une autrice d'être considérée

autrement que comme une médiatrice – et parfois dans le pire sens du terme – à l'intérieur du système de production de la valeur littéraire.

Mots-clés : XIX^e siècle russe, médiatrices littéraires, femmes-écrivains, interactionnisme, couples d'écrivains.

«Жены...»: посредницы или авторницы?

Аннотация: Часто игнорируемый традиционной герменевтикой и историей литературы вопрос о посредничестве был поднят социологией литературы и, в частности, интеракционизмом, сформулированным Говардом Беккером в 1982 году в его книге «Миры искусства» (Art Worlds), который рассматривает художественное произведение как результат коллективного и совместного действия. Находясь на пересечении интеракционизма и гендерных исследований, моя статья фокусируется на женском (но также и мужском) посредничестве в рамках режима пары, оба члена которой являются писателями. Отношения фактического и символического подчинения, которые характеризуют «жен...» или «женщин в тени великого человека», ощутимы с первых публикаций женщин в России в 1759 году и продолжают на протяжении всего столетия, вплоть до эмблематического случая Софьи Толстой, чья литературная (не)рецепция и сегодня определяется горизонтом ожидания, неотделимым от рецепции творчества Толстого. Недавно опубликованная книга Павла Басинского и Екатерины Барбаняги «Соня, уйди! Софья Толстая: взгляд мужчины и женщины. Роман-диалог» показывает, как трудно женщине-автору и сегодня быть воспринятой в системе производства литературных ценностей не иначе как посредницей – и порой в худшем смысле этого слова.

Ключевые слова: Россия XIX века, женщины-литераторы, литературные посредницы, интеракционизм, писательские пары.

“Wives of..”: mediators or authors?

Abstract: Often ignored by traditional hermeneutics and literary history, the question of mediation has been addressed by the sociology of literature, and more particularly by the interactionism put forward by Howard Becker in his 1982 book Art Worlds, which frames the artistic or literary work as the result of a collective and collaborative action. At the intersection of interactionism and gender studies, my paper focuses on female (but also male) mediation within the regime of couples where both members are writers.

The relationship of effective and symbolic subordination that marks the “wives of..”, or “women in the shadow of great men”, is perceptible from the first publications of women in Russia, in 1759, and continues throughout the century, up to the emblematic case of Sofia Tolstaya, whose literary (non-)reception remains to this day determined by a horizon of expectation inseparable from the posterity of Tolstoy’s works. Pavel Basinsky and Ekaterina Barbanyaga’s book Соня, go away! (Соня, уйди! Софья Толстая: взгляд мужчины и женщины. Роман-диалог) shows how difficult it is even today for a female author to be seen as anything other than a cultural mediator – and sometimes in the worst sense of the word - within the system of literary value production.

Keywords: 19th century Russia, literary mediators, women writers, interactionism, writing couples.